

Michał Legan

Film jako ikona

Symposium 20/1(30), 111-122

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

o. Michał Legan OSPPE
Uniwersytet Papieski Jana Pawła II

FILM JAKO IKONA

Obraz jako taki, szczególnie zaś ikona, stanowi materialne źródło przeżycia religijnego, a także teologicznej refleksji, dlatego ważne jest, by udowodnić, iż podobną rolę, rolę inspiracji do modlitwy i nawiązania kontaktu z *sacrum* może pełnić także film. Dzieło filmowe często traktowane jest jak amalgamat pokrewnych mu dziedzin sztuki, tymczasem wydaje się, że czerpiąc rzeczywistość z niemalże wszystkich dziedzin twórczości artystycznej, jest on skazany na szczególnie głęboką więź z tymi sztukami, które oparte są na ikonosferze. Film może – po wypełnieniu niezbędnych warunków – implikować te same reakcje religijne, modlitwne czy duchowe, które implikuje malarstwo i dramat (teatr). Film rozporządza tą samą władzą ewokacji przeżycia religijnego co inne – bardziej tradycyjne – sztuki. Kino, film, obraz filmowy – rzeczywistość stanowią godną kontynuację całej wypracowanej przez wieki metody objawiania *sacrum* przez ikonografię.

Na temat związków kina i religii z punktu widzenia filmoznawców napisano wiele w języku włoskim. Skupiono się głównie na aspekcie społecznego funkcjonowania mediów audiowizualnych. Podejmowali tę kwestię również badacze francusko- i anglojęzyczni. Według Marioli Marczak, autorki książki *Poetyka filmu religijnego*, największym autorytetem w tej kwestii jest Amédée Aylfre, teolog i badacz funkcjonowania religii w kinie – pionier w rozpatrywaniu tych zagadnień. Porusza się on często na granicy teologii filmu i filmoznawstwa, próbując doprowa-

dzić do unii tej najszacowniejszej z dyscyplin i dyscypliny przeżywającej swoje powolne dojrzewanie. Jego refleksje skupiają się na zagadnieniu możliwości dostosowania medium filmowego do wyrażania świętości.

Amédée Ayfre uważa, że najistotniejsze jest takie przywołanie świata wartości religijnych, by widz, bez względu na to, czy jest człowiekiem wierzącym czy też nie, został sprowokowany do uwierzenia przynajmniej na poziomie estetycznym. Zadaniem twórcy filmowego jest więc przełożenie na konkretne kategorie estetyczne (wizualne) czegoś, co ze swej natury jest duchowe, a więc nieuchwytne (niewidzialne). Główną przeszkodą staje się fakt, iż „uniwersum *sacrum* nie może nigdy ukazać się w stanie czystym. Istnieje dla nas zawsze w sieci różnych kompleksów, realności z wszystkich porządków, w jednej sytuacji, w jednym «środowisku». Nigdy nie może być ogarnięte inaczej niż w tym środowisku, które w danym momencie nam je odsłania i zakrywa. Wniosek jest taki, że kino, tak jak wszystkie inne dziedziny sztuki, może przywołać świat religijny w jakimś konkretnym jego aspekcie: psychologicznym, historycznym, społecznym, wyobraźniowym, «cudownościowym», lecz wówczas musi uwzględnić to, jak w sztuce funkcjonuje psychologia, historia, wyobrażenie lub banalność dnia codziennego”¹.

Prawdziwa trudność, jaką napotyka badacz, polega na określeniu tych środków, które sugerują transcendentny wymiar pokazywanych rzeczywistości. Według Amédée Ayfre’a tu właśnie tkwi istota stosunku kina do *sacrum*. „Świat ludzkich wartości musi ulec deformacji, powiedzmy – stylizacji, jeśli chcemy uczynić widzialnym pozaludzkie aspekty i mocno podkreślić transcendencję”².

Jest to możliwe, jeżeli zamiast udawanego przenikania światów (widzialnego i niewidzialnego) zastosuje się koncepcję Amédée Ayfre’a. Należy dążyć do jedności dzieła, które powinno wywoływać wrażenie *przeniesienia*³ z owego tajemniczego świata ponadmysłowego. Taki efekt kino może uzyskać jedynie dzięki scenariuszowi i jedności reżyserii.

¹ A. AYFRE, *Cinema et transcendence*, w: M. MARCZAK, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 24.

² Tamże, s. 25.

³ Termin zaczerpnięty od Marioli Marczak.

Rzeczywistość da się „zmusić” przez stylizację do wydobywania z niej cudowności, która przecież jest jej najgłębszą istotą. Rzeczywistość po wydobywaniu z niej sfery *sacrum* nigdy nie traci „ciężaru rzeczywistości”. Wręcz przeciwnie, wtedy dopiero nabiera właściwego znaczenia i sensu. Transcendentność, stworzona na bazie rzeczywistości filmowego świata przedstawionego, podprowadza nas, widzów, pod właściwe pojmowanie „cudu rzeczywistości”. Świat realny – doczesność – jest najwłaściwszym nośnikiem najgłębszych tajemnic metafizyki. Świat realny to nie tylko „pas transmisyjny” dla wartości duchowych, gdyż jest on ich najwłaściwszym środowiskiem. *Mirabilia* – cuda rzeczywistości, są wielkim bodźcem do zachwycenia duszy. Dlatego tak wielkim zagrożeniem dla człowieka jest ucieczka od rzeczywistości (w której wydatną pomoc okazują kino, narkotyki i złudzenia). Zarówno film, jak i człowiek, uciekając od rzeczywistości, tracą coś niezwykle ważnego. Ten jednak, kto właściwie pojmie doniosłą rolę prześwietlonej metafizyką rzeczywistości, zyskuje możliwość zagłębienia się w sferę *sacrum*: „Zrozumienia tych jej aspektów, których inni nie dostrzegali, ponieważ pozostawali na powierzchni rzeczy”⁴.

Jak mówi Mariola Marczak: „Wierność rzeczywistości jest niezbędna, szczególnie wtedy, gdy chcemy pokazać to, co leży poza jej granicami (...). Także przy tym sposobie postępowania istnieje dość poważne ryzyko, ryzyko nieporozumienia, ponieważ dostrzeżenie nadprzyrodzonego charakteru prezentowanego na ekranie świata wymaga czynnej i akceptującej postawy widza”⁵.

Przykład takiego nieporozumienia podaje Dariusz Czaja. *Uczta Babette*, film Gabriela Axela z 1987 roku, ma – zdawać by się mogło – bardzo wyraźny „naddatek sensu”. Łudząc swoją prostotą, jednoznacznie nakierowuje myśli i uczucia widza w stronę *sacrum*. Tymczasem: „Zdarzają się jednak wypowiedzi zaskakująco infantylne, jak owa konstatacja brytyjskiego krytyka, który z rozbrajającą szczerością ogłosił, że jest to film o kuchni francuskiej. (...) Taki sposób lektury bazuje na czysto

⁴ A. AYFRE, *Cinema et transcendence*, dz. cyt., s. 26. Słowa te wyraźnie nawiązują do nowotestamentalnej metafory, jakiej Chrystus użył wobec Piotra: „Wypłyn na głębię” (*Duc in altum*). Jest to zachęta do odważnego zgłębiania rzeczywistości, by dotrzeć do prawdziwych dóbr duchowych. Por. Łk 5,4a.

⁵ M. MARCZAK, *Poetyka filmu...*, dz. cyt., s. 26-27.

zewnątrznym, powierzchownym widzeniu rzeczy, co w efekcie powoduje całkowite sprzeniewierzenie się intencji tekstu filmowego⁶. O tym, że podobne potraktowanie problemu nie jest wyjątkiem, może świadczyć przywołany przez Dariusza Czaję w tym samym kontekście tekst Philippe'a Niela *Obraz ucztowania na ekranach*⁷.

Amédée Ayfre zastanawia się nad konkretnymi środkami filmowego wyrazu, które mogą służyć realizowaniu przytoczonych założeń estetycznych. Z tego względu jego obserwacje są niezwykle cenne dla każdego, kto pragnie zgłębić problem wielorakich relacji, jakie zachodzą między kinem a religią. Twierdzi, że elementów poetyki filmu, wykorzystywanych w celu przywołania lub sugerowania transcendencji, jest wiele: twarz ludzka, oczyszczenie kadru, kontrast, symbol itd. Same z siebie nie mają one oczywiście mocy reprezentowania *sacrum*, czynią to dopiero w wyniku zastosowania odpowiedniego „stylu” czy raczej „strategii narracyjnej”.

Narrator w filmie (w powszechnej świadomości bardzo często utożsamiany z autorem) „za naszymi plecami odwraca kartki albumu, dyskretnym znakiem skierowuje naszą uwagę na ten lub ów szczegół, w odpowiednim momencie podsuwa nieodzoną informację i przede wszystkim nadaje rytm przesuwającym się obrazom”⁸. Jest więc władcą naszego postrzegania. Być może animując postrzeganie, dokonuje korekty wrażliwości widza – dowolnie ukierunkowując ją zgodnie ze swoją wolą. Tu właśnie jest miejsce dla owej „strategii”.

Nie wdając się w dalsze rozważania na temat narratora (nie ma dla nich miejsca w tej pracy), należy za Tadeuszem Lubelskim stwierdzić, że najbardziej interesujący jest „wyższy, ponadnarracyjny poziom komunikacji zawarty w filmie; poziom całości utworu”⁹. Na tym poziomie pod-

⁶ D. CZAJA, *Moment wieczny. O „Uczcie Babette”*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” (1992) nr 3-4, s. 85-86.

⁷ P. NIEL, *Obrazy ucztowania na ekranach*, „Kino” (1989) nr 11, s. 40-41.

⁸ A. LAFFAY, *Opowiadanie, świat i kino*, tłum. Stefan Kowalski, „Pamiętnik Literacki” (1975) nr 2, s. 202.

⁹ Tadeusz Lubelski notuje, iż odwołuje się tutaj do – wielokrotnie już wykorzystywanych w polskich pracach analitycznych – kategorii zaproponowanych przez A. Okopień-Sławińską w artykule *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: J. SŁAWIŃSKI (red.), *Problemy socjologii literatury*, Wrocław 1971, s. 109-125.

miot [autor filmu – dop. M. L.], odpowiadający za pełny kształt tekstu, za wszystkie użyte w nim rozwiązania, komunikuje się z «adresatem całości utworu». Empirycznym odpowiednikiem tego adresata jest widz, znający cały film i mogący się podjąć jego interpretacji. (...) Można zatem powiedzieć, że ów poziom komunikacji pomiędzy wewnętrznym autorem a wewnętrznym odbiorcą jest w filmie – bardziej niż w jakiegokolwiek innej dziedzinie sztuki – usytuowany tuż przy granicy oddzielającej wewnętrzny poziom dzieła od zewnętrznego; tekst od kontekstu. Film (...) zawiera w sobie projekt określonej sytuacji komunikacyjnej; bardziej liczy na kulturową kompetencję odbiorcy¹⁰.

Strategia rodzi się więc w odpowiedzi na problem kulturowy (np. „transcendencja” czy *sacrum*) i poprzez świadome decyzje autorów przenika do konkretnego dzieła. Tutaj jej zadaniem jest oddziaływanie na odbiorcę wewnętrznego – realnego. „Zrealizowane w niejednym filmie strategie – powracają do kultury zmienione, odnowione, wnosząc do własnych wzorów pewne modyfikacje i proponują swoim odbiorcom wartości wcześniej przez nich nie przeczuwane¹¹ – konkluduje Tadeusz Lubelski.

Wracając do pojęcia stylu (który ma podolać funkcji nośnika *sacrum*), Amédée Ayfre dochodzi do stwierdzenia, że dwa „style” najlepiej służą temu celowi. Nazwane zostały „stylem transcendencji” i „stylem inkarnacji”. Pierwszy z nich polega na stylizacji służącej wywołaniu, uprzytomnieniu (ewokowaniu) niewidzialnego i pokazywaniu człowieka stojącego w obecności Boga. Do metafizyki prowadzi tu estetyka. Kolejny zaś, „styl inkarnacji”, związany jest z pokazywaniem ostatecznego sensu ludzkiej egzystencji i mógłby przyjąć nazwę „realizmu fenomenologicznego”. Etyka jest tu głosem w sprawie metafizyki. Styl ten możliwy jest do zrealizowania także przez ewokowanie braku, nieobecności i pustki. Dzieje się tak, gdyż na poziomie egzystencjalnym pęknięcia i załamania świata, a także ludzka ułomność mogą być nawet bliższe sferze metafizycznej. Religia zaś jest na te dramaty pełną odpowiedzią.

¹⁰ T. LUBELSKI, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 2000, s. 26-27.

¹¹ Tamże, s. 34.

Nie należy przy tym zapominać, że kino, gotowe pokazać heroizm, świętość, a nawet cud, nie jest w stanie pokazać ich tajemniczego źródła¹². Lecz jest faktem, że widzowi te same obrazy – heroizm, świętość, cud – sugerują przez swoją egzystencję (egzystencję prawdy estetycznej) egzystencję tajemnicy (również tylko estetyczną oczywiście). Z powodu niebezpieczeństwa komunikacyjnego rozminięcia się z widzem (może on przecież wcale nie zrozumieć „większego sensu”) ważne jest zaakcentowanie więzi tych elementów z transcendencją.

Amédée Ayfre twierdzi więc, że obraz filmowy, który zawsze wytwarza ów „naddatek sensu” (np. naddatek sensu religijnego), może być zrozumiany w pełni dopiero wtedy, gdy nieistniejąca obiektywnie w rzeczywistości jakość semantyczna zrodzi się pomiędzy dziełem a widzem. Dzieje się tak tylko wtedy, gdy ów widz ma predyspozycje do odczytania nadwyżki sensu. Kluczowy staje się więc stan świadomości widza. Ten stan warunkuje proces odbioru. „Wynika stąd, że można o jakimś filmie powiedzieć, że jest dziełem religijnym (obiektywnie), ale nie każdy jest w stanie dostrzec w nim ten aspekt, lecz tylko ten, kto posiada zdolność przeżywania uczuć religijnych bądź przyjmowania postawy religijnej. (...) Wkraczamy w kwestie związane z psychologią religii”¹³.

Przyjrzyjmy się więc bliżej temu problemowi. Podobnie jak w języku potocznym, również w psychologii pojęcie „przeżycie” używane bywa zamiennie z pojęciami „doświadczenie”, „doznanie”, „poczucie”. W przeżyciu akcentuje się najczęściej moment emocjonalno-uczuciowy, nazywając w ten sposób pojawiające się w świadomości, uczuciowo zabarwione i uporządkowane, zespoły spostrzeżeń i wyobrażeń, uzyskujące znaczny wpływ na przebieg zjawisk psychicznych¹⁴. Do doświadczenia religijnego można by zakwalifikować m.in. doświadczenie przygodności bytu, pustki egzystencjalnej, ale także przeżywanie szczęścia i życiowego spełnienia. W tej koncepcji przeżycia na pierwszy plan wybija się pojęcie doświadczenia. Doświadczenie zaś stanowi bezpośredni kontakt poznaw-

¹² Por. C. MARSH, G. ORTIZ, *Explorations of Theology and Film*, Oxford 1997, s. 266 (tł. własne).

¹³ M. MARCZAK, *Poetyka filmu...*, dz. cyt., s. 31.

¹⁴ Por: R. INGARDEN, *Z badań nad filozofią współczesną*, Warszawa 1963, s. 11.

czy z przedmiotem. Kontakt ten dokonuje się za pomocą zmysłów, ale zawiera też elementy intelektualne¹⁵.

W przypadku przeżycia religijnego ważne jest, że oprócz elementów nadprzyrodzonych mają one także warstwę naturalną, dostępną fenomenologicznej obserwacji. Badania potwierdzają tezę, że reakcja człowieka na *sacrum* jest głęboko osadzona w jego strukturze osobowości. Badacze twierdzą także, iż każdy człowiek ma zdolności religijne. Na kształtowanie się osobowości i religijności podmiotu (zdolności zauważania sfery *sacrum*) najczęściej wpływ mają następujące czynniki: energia psychiczna, inteligencja, umiejętność wyrażania uczuć, zaangażowanie jaźni, wpływ grup pierwotnych, obraz rodziców, zaangażowanie religijne osób znaczących, wpływy kulturowe i indywidualne uzdolnienia religijne¹⁶. Należy jednak pamiętać, że do tzw. doświadczeń religijnych należy także doświadczenie dotkliwego braku, pustki. Jest to w pewnym sensie sublimacja przeżycia religijnego, znana tylko mistykom, i nazywana przez nich „czarną nocą duszy” albo „oczyszczeniem zmysłów i ducha”¹⁷.

Powróćmy jednak do refleksji nad tematyką religijną w kinie. Najbardziej precyzyjną koncepcję kreowania wartości sakralnych w filmie stworzył (obok omówionej wyżej koncepcji Amédée Ayfre'a) Paul Schrader, który analizuje kwestie prowadzącego do *sacrum* stylu i buduje definicję tzw. stylu transcendentnego¹⁸.

Schrader dokonuje następującego podziału dzieł sztuki:

– Dzieła pochodzące bezpośrednio od Transcendentnego, który informuje odbiorcę o samym sobie. Przykładem jest po pierwsze przyroda (kosmos), osobiste dzieło Stwórcy, po drugie zaś – Księga jako Jego samoobjawienie. Przejście od religii kosmicznej do religii objawionej jest przedmiotem badawczym filozofii religii. Mircea Eliade pisze w swoim pamiętniku: „stopniowo uświadamiałem sobie istnienie podłoża wspól-

¹⁵ Por. K. WOJTYŁA, *Osoba: podmiot i wspólnota*, „Roczniki Filozoficzne” 24 (1976) z. 2, s. 25-39.

¹⁶ Por: C. S. HALL, G. LINDZEY, *Teorie osobowości*, Warszawa 1990, s. 54.

¹⁷ Por: ŚW. JAN OD KRZYŻA, *Droga na górę Karmel*, w: TENŻE, *Dzieła*, Kraków 1986, s. 123-398.

¹⁸ Por.: P. SCHRADER, *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley 1972, s. 21-36 (tł. własne).

nego wszystkim cywilizacjom wieśniaczym (...) – to znaczy pierwszorzędną rolę, jaką grają w nich symbol i ikonografia, religijny szacunek dla ziemi i życia, przeświadczenie, że *sacrum* objawia się bezpośrednio w tajemnicy płodności i kosmicznej odnowy, nie zaś przez wydarzenia historyczne¹⁹. Religia kosmiczna karmi się doświadczeniem boskiej obecności widzianej przez struktury świata. Religia Księgi słyszy Boga w Słowie. Nie są one jednak tak przeciwstawne, jak to się często uważa. Człowiek religijny postrzega przyrodę jako hierofanię, słyszy bowiem o tym micie w świętej opowieści. Nie przyroda więc „sama w sobie”, lecz przyroda wprowadzona w przestrzeń międzyludzką, czyli przyroda zinterpretowana ukazuje *sacrum*. „Religia Słowa wprowadza tu zasadniczą zmianę – miejscem hierofanii nie jest już przyroda, lecz historia, czyli wydarzenia w przestrzeni międzyludzkiej. Słowo ujawnia sens wydarzeń, wskazuje ich zbawczy charakter – religijna więź z Bogiem wpisana jest w historię zbawienia. Ale hierofania pozostaje w tle, jak płonący krzew, z którego Bóg przemawiał do Mojżesza²⁰”.

– Dzieła rąk ludzkich, przez człowieka stworzone, zorganizowane lub wybrane, które wyrażają Transcendentnego w ludzkiej refleksji. Dzieła te muszą być obliczone na „odsłanianie” tajemnicy. Choć należy przypuszczać, że Paul Schrader myśli tu zapewne wyłącznie o materialnych dziełach sztuki (przede wszystkim zaś o bizantyjskich ikonach), pozwolę sobie na pewne rozszerzenie pojęcia obrazu. Upoważnia mnie do tego funkcjonująca w języku metafora „istnienia, kształtowania siebie na obraz i podobieństwo Boże” (por. Rdz 1,26). Carl Jung, wypowiadając się jako psycholog, wnosi bardzo cenne uściślenia do rozważań teologicznych i kulturoznawczych. Obraz od strony człowieka nie ogranicza się wyłącznie do pełnienia funkcji łącznika między modelem a jego przedstawieniem, lecz występuje jednocześnie jako naturalny organ, uzdalniający człowieka do osiągnięcia pełnej samorealizacji. Pełni zatem przede wszystkim funkcję profetyczną: bycia prekursorem, który oczekuje i przy-

¹⁹ M. ELIADE, *Zapowiedź równonocy. Pamiętniki I (1907-1937)*, tł. I. Kania, Kraków 1989, s. 186-187.

²⁰ J. A. KŁOCZOWSKI, *Religia Słowa wobec religii kosmosu*, w: TENŻE, *A myśły się spodziewali...*, Poznań 1991, s. 11.

zywa. Odwołuje się bowiem do tego, co stanowi jego rację istnienia, do tego, ku czemu jest istotowo zwrócony, i dlatego, w pewnym sensie, prowokuje wydarzenie – spotkanie. Z innej strony, można by powiedzieć, że „jak artysta, tworząc dzieło, posługuje się tworzywem tego świata, tak asceta rzeźbi własne oblicze w materii swej natury i przetyka cały swój byt złotą nicią Bożej światłości”²¹. Podsumowując: na obraz Boży stworzone jest całe człowieczeństwo. Tu znajduje swój wyraz napięcie, z jakim obraz-kopia dąży do zjednoczenia z oryginałem, odbitka do utożsamienia się z pierwowzorem. „Za pośrednictwem obrazu – Prawda pociąga ku sobie człowieka, by postępował jej śladem”²².

– Dzieła skupiające się na ludzkim doświadczeniu Transcendentnego i na przeżyciu egzystencji w jej granicznych wymiarach. „Dzięki tej zasadniczej dla ludzkiej natury zdolności [do rozumowania, rozumnego myślenia, chcenia i działania – dop. M. L.] człowiek jest istotą poszukującą. Całe jego dzieje o tym świadczą. Życie każdego z nas o tym świadczy. Ile jest dziedzin, w których człowiek szuka; z kolei znajduje, a zarazem znalazłszy, znów zaczyna szukać. Wśród tych wszystkich dziedzin, w których człowiek ujawnia się jako istota poszukująca, jest jedna najgłębsza, najgłębiej sięgająca w samo człowieczeństwo, najbardziej związana z sensem całego życia ludzkiego: człowiek jest istotą szukającą Boga”²³.

Schraderowski „styl transcendentny” rozumiany jest jako sposób ekspresji *sacrum* przy użyciu ściśle określonych filmowych środków, zatem jest to „uniwersalna przedstawiająca forma filmowa, która wyraża Transcendentnego”²⁴. Zdaniem autora forma ta jest uniwersalna, ponieważ dla wyrażania wartości transcendentnych nabiera charakteru ponadkulturowego. Schrader dowodzi tego na podstawie analizy twórczości przedstawicieli dwóch odległych od siebie kultur: Yasujiro Ozu i Roberta Bressona. Obydwaj twórcy posługują się tym stylem w sposób świadomy, notując tak samo dobre rezultaty.

²¹ P. EVDOKIMOW, *Kobieta i zbawienie świata*, Poznań 1991, s. 71.

²² Św. MAKARY Z EGIPITU, *Homilia XLV*, za: P. EVDOKIMOW, *Kobieta...*, dz. cyt., s. 73.

²³ JAN PAWEŁ II, Encyklika *Redemptor hominis* (1979).

²⁴ P. SCHRADER, *Transcendental style...*, dz. cyt., s. 21-36.

Celem Schraderowskiego stylu jest usunięcie powierzchni rzeczy, zjawisk i zdarzeń, by pokazać widzom kompletnie nagą, odartą ze wszystkiego rzeczywistość. Rzeczywistość, nieprzysłonięta konwencjami estetycznymi ani schematami interpretacji, staje się świadectwem i wyrazem Niewidzialnego, podobnie jak ikona, która stanowi dla tego stylu wzorzec formalny. Schrader wierzy, że ściśle sformalizowany styl jest receptą na kino sakralne. Humanizacja obrazu nie służy więc jego zdolności do wyrażania *sacrum*.

Dowodem na wysoką szczegółowość tej teorii jest fakt, że sam jej autor zdołał odnaleźć tylko dwóch twórców spełniających ściśle zaproponowane przez niego wymogi formalne. Tymczasem w powszechnej świadomości istnieje bardzo wiele dzieł filmowych o tematyce religijnej. Wiele z nich cechuje się wysoką kreatywnością, wiele ma charakter impresyjny lub nawet awangardowy²⁵.

„Obraz swoją dosłownością i konkretnością obnaża prawdę o człowieku, ale obraz może także w plastyczny sposób przedstawić rzeczywistości nieosiągalne dla poznania zmysłowego (w dziedzinie religijności są nimi np. filmowe inscenizacje życia i działalności Jezusa, życia pierwszych gmin chrześcijańskich, przedstawiania poszczególnych prawd wiary, rzeczy ostatecznych itp.). Obraz niesie wartości, które dla Kościoła, przynaglanego koniecznością głoszenia Ewangelii okazują się współcześnie szczególnie potrzebne. (...) Wykorzystanie obrazu w przekazie treści ewangelicznych (...) jest możliwe, pod warunkiem wypracowania odpowiedniego poziomu i jakości wizualizacji treści”²⁶. Dlatego właśnie, nauczanie Kościoła na temat filmu pełne jest – coraz częściej – życzliwości i nadziei...

²⁵ Tamże, s. 55.

²⁶ A. BACZYŃSKI, *Telewizja a świat wartości*, Kraków 2003, s. 205-206.

Film as an icon

Summary

The image itself, especially the icon, represents material source of religious experience and theological reflection. It is important to prove that a similar role, the role of inspiration to pray can provide also film. Article take this very issues.

Bibliografia

- Ayfre A., *Cinema et transcendance*, w: M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000.
- Baczyński A., *Telewizja a świat wartości*, Kraków 2003.
- Czaja D., *Moment wieczny. O „Uczcie Babette”*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” (1992) nr 3-4, s. 76-80.
- Eliade M., *Zapowiedź równonocy. Pamiętniki I (1907-1937)*, tł. I. Kania, Kraków 1989.
- Evdokimow P., *Kobieta i zbawienie świata*, Poznań 1991.
- Hall C. S., Lindzey G., *Teorie osobowości*, Warszawa 1990.
- Ingarden R., *Z badań nad filozofią współczesną*, Warszawa 1963.
- Jan od Krzyża, *Droga na górę Karmel*, w: tenże, *Dzieła*, Kraków 1986, s. 123-398.
- Jan Paweł II, *Encyklika Redemptor hominis*, Watykan 1979.
- Kłoczowski J. A., *A myśmy się spodziewali...*, Poznań 1991.
- Laffay A., *Opowiadanie, świat i kino*, tłum. Stefan Kowalski, „Pamiętnik Literacki” (1975) nr 2, s. 175-209.
- Lubelski T., *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, Kraków 2000.
- Marczak M., *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000.
- Marsh C., Ortiz G., *Explorations of Theology and Film*, Oxford 1997.
- Niel P., *Obrazy ucztowania na ekranach*, „Kino” (1989) nr 11, s. 39-42.
- Okopień-Sławińska A., *Relacje osobowe w literackiej komunikacji*, w: J. Sławiński (red.), *Problemy socjologii literatury*, Wrocław 1971, s. 109-125.

Schrader P., *Transcendental style in film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley 1972.

Św. Makary z Egiptu, *Homilia XLV*, za: P. Evdokimow, *Kobieta i zbawienie świata*, Poznań 1991, s. 73.

Wojtyła K., *Osoba: podmiot i wspólnota*, „Roczniki Filozoficzne” 24 (1976) z. 2, s. 5-39.

O. Michał Legan OSPPE, ur. 24 VII 1979 roku w Zielonej Górze; doktor, kapłan w Zakonie Paulinów na Jasnej Górze, teolog, filmoznawca, autor monografii poświęconej teologicznej interpretacji twórczości Andrieja Tarkowskiego *Balthasar/Tarkowski*. Teodramat w filmie, a także artykułów w czasopismach oraz książkach zbiorowych, w których bada problematykę teologii kina. Kierownik Katedry Teologii Mediów na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie.