

ŚWIĘTOŚĆ W KINEMATOGRAFII

Mową Boga jest człowiek

Rabbi Dov-Ber de Mezeritch¹

Sztuka filmowa, podobnie jak świętość, jest uniwersalna, i z tego choćby względu powinna się nią troskliwie zajmować. Nie przestaje zresztą tego czynić, pociągnięta niewysłowionym, nie dającym się uchwycić urokiem, podobnym do duchowego tchnienia emanującego od niektórych osób w przeszłości i terażniejszości. I jeśli czasem kinu się to udaje, dzieje się tak dlatego, że oprócz poważnych środków technicznych, finansowych i ludzkich, kryje się za nim sztuka ruchu – mistrzyni niedomówień.

O jaką jednak świętość chodzi? Świętość potwierdzona, kanonizowana, świętość katolicyzmu jest w kinie na pewno wyraźnie obecna, a geniusz niektórych reżyserów pozwala wydobyć jej przebłyski przez znane opowieści, z mniejszym lub większym poszanowaniem prawdy historycznej. Jednak zarówno kino, jak i literatura, są przede wszystkim twórcami wyobraźni. Przez wymyśloną opowieść, zawilóść fikcji i ponad wszelkim wyznaniowym, a nawet religijnym odniesieniem, ukazują promieniowanie niewinności i oczywistość dobra.

Święty i święci

Najpierw jednak, z przyczyn zarówno chronologicznych, jak i metodologicznych, musimy wyjść od sposobu, w jaki kino przedstawia Chrystusa. Rozpoczynając filmową karierę, która ma okazać się trwała, Jezus w pierwszym dziesięcioleciu istnienia kina stał się bohaterem co najmniej siedemnastu filmów. Poczynając od *De la vie et la passion de Jésus* (Życie i męka Jezusa) braci Lumière z roku 1897, po

¹ Zob. Elie Wiesel, *Célébration hassidique*, Paris 1972, s. 94.

Christ marchant sur les eaux (Chrystus chodzący po wodzie), w którym w roku 1899 Méliès mógł wypróbować najlepsze triki (zapoczątkowując bliski związek tego, co religijne, z tym, co w kinie jest cudowne), przechodząc przez cztery epizody *Passion* (Męka) Zecca i Nonguet'a (1903-1906), wyreżyserowane przez Pathé, *Postać Świętego Świętych* odpowiada religijnym potrzebom ludzi współczesnych modernizmowi z przełomu stuleci. Gdyż, mówiąc bardziej konkretnie, nie należy zapominać o roli salek parafialnych w propagowaniu tego, co bardziej jeszcze jest rozrywką niż sztuką, i w rozwijaniu u szerokiej publiczności upodobania do kina.

Czy historia przedstawiania Chrystusa i Ewangelii (przez kino) została dobrze zbadana?² Znaleźć w niej można, prawdę mówiąc, wszystko, od filmu jak najbardziej budującego, jak *Golgotha* Julien Duviviera (1935), z dziwnym i mistycznym Robertem Le Vigan w roli Jezusa i szczególnie zaskakującym Jean'em Gabin jako Poncjuszem Piłatem, po przeciętny film Scorsese na temat *Ostatniego kuszenia Chrystusa* (1988), w którym zatroszczono się o wymiar skandalizujący, a nawet go wytworzono. Ukazuje to napięcie pomiędzy ckliwością a manipulacją, czy też lepiej: pomiędzy obrazowością a ideologią, które zda się charakteryzować kinematograficzne podejście do świętości.

Trzy filmy o życiu Chrystusa, nieomal sobie współczesne, dostarczyć mogą dobrych przykładów. *Jezus z Nazaretu*, Franco Zeffirelli'ego (1976), stał się klasykiem kina „chrześcijańskiego”, czy raczej katolickiego. Włoski reżyser jest mistrzem obrazu, komponującym z estetyczną wystawnością, jaką posługiwał się już przy ilustrowaniu Shakespeare'a czy włoskiej opery. O ilustrację tu właśnie chodzi, przy uczciwym, a nawet wiernym, podążaniu za Ewangelią, co pozwala publiczności odnaleźć znane epizody. Film ten należy docenić jako księgę obrazów (niekiedy z pogranicza tanich dewocjonaliów), co staje się namacalne za przyczyną nieprawdopodobnie niebieskich oczu Jezusa (Robert Powell).

Film Pasolini'ego: *Ewangelia według świętego Mateusza*, z roku 1964, wzbudził wielkie dyskusje. Estetycznie wybitny ze względu na reminiscencje z historii sztuki zachodniej jest religijnie i teologicznie dyskusyjny, gdyż czyni z Jezusa społecznego agitatora o akcentach rewolucjonisty, traktującego *Błogosławieństwa* jako program polityczny. Ten ideologiczny sposób odczytu, współbrzmiający z poetycko-

² Zob. Agel, *Le visage du Christ à l'écran*, Paris 1985, czy Pierre Prigent, *Jésus au cinéma*, Genève 1997.

-marksistowskim zaangażowaniem Pasolini'ego, sprawia, że film, mimo dramaturgicznych wartości, jest mocno naznaczony piętnem swoich czasów.

Pozostaje jeszcze nieznane arcydzieło: *Mesjasz* Rossellini'ego (1976), zapomniany – jak się wydaje – wprost proporcjonalnie do swojej wartości. Reżyser, poszukujący agnostyk, związany z neorealizmem, stosuje w filmie reguły wstrzemięźliwości i ascezy, nawet jeśli wbrew swym zwyczajom godzi się na użycie koloru. Rossellini skupia się na kazaniach Jezusa, przykładając całą subtelność swej sztuki do przypowieści. Cudowność, niezwykłość, nadprzyrodzoność nie są tu pokazane, lecz zasugerowane, pozostawiając widzom wolność wyboru. Powie ktoś, że Chrystus jest zbyt ludzki? Być może, lecz w pełni i głęboko ludzki.

Trzy powyższe filmy stanowią jak gdyby paradygmaty sposobu traktowania świętości w kinie. Obrazowość, ideologia, przecucie tajemnicy dzięki skupieniu się na rzeczywistości – charakteryzują filmy pretendujące do roli mówienia czegoś o tym, co nie daje się zdefiniować, co stanowi świętość Świętego i co sięga dalej niż cnota czy pobożność.

Święci w kinie

Poza kinem budującym, jak słynny i uczciwy film o księdzu Wincentym à Paulo (1947) Maurice'a Cloche'a (w którym Pierre Fresnay, zajmujący miejsce galernika, wzruszał całe pokolenie dobrych katolików i – miejmy nadzieję – także wielu innych), czy jeszcze *Bernadette* Jean'a Delannoy (1987), który bardzo ożywił pielgrzymki do Lourdes, pośród tradycyjnych świętych znajdujemy dwie bezdyskusyjne gwiazdy: św. Franciszka z Asyżu i św. Joannę d'Arc. Jest to znamienne, że w dotyczącej ich filmografii odnajdujemy te same ścieżki, te same tendencje, co we wspomnianych wyżej dziełach na temat Chrystusa.

Nie wchodząc w szczegóły, nadmienimy, że Zeffirelli (*Fratello sole e sorella luna*, w Polsce: *Brat słońce, siostra księżyc* 1973), filmujący w zachwycających pejzażach Umbrii i pałacach Palermo, przez swój ilustracyjny styl umie zainteresować i wzruszać. Liliana Cavani (*Francesco*, 1989) kieruje natomiast osobę Franciszka z Asyżu w stronę krytyki społecznej, buntu artysty i wymiaru psychoanalitycznego, i to nie starając się nawet musnąć religijnej autentyczności jego osoby.

A dalej jeszcze, znacznie powyżej tych wybitnych filmów, mieści się film średniometrażowy, prezentowany przez Rossellini'ego na Fes-

tiwalu w Wenecji w roku 1950: *Francesco. Guittare di Dio*, a po francusku: *Onze Fioretti de saint François* (Jedenaście kwiatków świętego Franciszka). Rossellini nie chciał przedstawiać biografii świętego Franciszka, lecz opisać życie jego pierwszych braci w oparciu o hagiograficzne legendy *Fioretti*. Co więcej, skupił swą uwagę na „prostym” bracie, fra Ginepro. Jak Rossellini’emu udało się przełożyć, wprost uchwycić, franciszkański geniusz ogołocenia i pokory? Mógł tego dokonać dzięki radykalnym wyborom. Zdecydował się powierzyć rolę nieprofesjonalistom, a nawet młodym franciszkanom, w tym rolę samego Franciszka, o niezapomnianej czystości twarzy, wyzbytej wszelkiego powabu. Jak na ironię, tylko jednemu znanemu aktorowi, Aldo Fabrizi, dano rolę Nicolas’a, tyrańca Viterbo, mniej zresztą złośliwego niż się wydaje. Ponadto jedynymi cytowanymi tekstami były teksty *Fioretti*, z kilkoma wersetami Biblii, a zwłaszcza wierszami samego świętego Franciszka: *Kantykiem Stworzenia* i – na początku filmu – słynną *Modlitwą o Pokój*, którą tradycja przypisuje „Biedaczynie z Asyżu”. Lecz w końcu przez ten swój rosselliniański styl kinematograficzny udaje się mu przedstawić ewangeliczne ogołocenie, tajemnicę krzyża i radość zamieszkującą świętego. Rezygnując z wszelkich efektów, wychodząc z pozycji moralnej, jaką stanowi dla niego, zgodnie z jego słowami, neorealizm, koncentruje się na prawdzie twarzy, pejzaży i tekstów, szanując je, a zwłaszcza podchodząc do nich z miłością. W ten właśnie sposób udaje mu się uniknąć wszelkiego akademizmu³ Wprost przeciwnie, dosięga piękna fresku Giotto, czy raczej piękna ikony w ruchu, jeśli posłużyć się słynną w swej banalności definicją kina, jako „ruchomych obrazów”

Nie ma ambitnego reżysera, nie ma słynnej aktorki, których by nie nęciło odtworzenie czy wcielenie Joanny d’Arc, i wielu podjęło się tego ryzyka, aż po najnowszy film Luc’a Besson’a. Podobnie jak w historii, Joannę niełatwo jest pozyskać i nie da się odnaleźć ideologicznego wytłumaczenia jej epepei. Lecz nie zabrakło także powierzchniowych ilustracji, niekiedy bardzo sympatycznych, jak hollywoodzki film Victora Fleming’a z roku 1948 z Ingrid Bergman. *La passion de Jeanne d’Arc* Dreyer’a (1928), bardzo mocny w wyborze niemej ekspresji, chce zbyttno stać się dziełem sztuki, by nie popaść w nieczytelność. Film ten nadal jednak wyjątkowo dramatyczny wymiar historii Joanny,

³ Serge Daney, *La première fois*, w: Alain Bergala – Jean Narboni, *Roberto Rossellini*, Les Cahiers du cinéma, Paris 1990, s. 88.

którą umęczona twarz Antonin Artaud i panika emanująca z Falconetti'ego uczyniła na ekranie czymś emblematycznym.

Robert Bresson w filmie *Procès de Jeanne d'Arc* (Proces Joanny d'Arc – 1963), trwającym zaledwie godzinę, podchodzi odwrotnie od Dreyer'a w tym, czego nie chce pokazać, lecz „uczynić aktualnym”. Ma jasno określony cel: dać odczuć niewidzialny świat, na który staliśmy się niewrażliwi: „Joanny nie dało się wymyślić czy wyjaśnić. Jest ona szyfrem tajemniczej operacji. Dowodzi, że istnieje świat, który jest dla nas zamknięty, a dla niej się otwiera przez naiwną alchemię jej zmysłów. Wydobywa na światło dzienne głęboki mrok, w jakim zwykle dokonują się nasze czyny”⁴. Film opiera się na chwilach procesu i karmi duchowym smakiem celnych odpowiedzi Joanny, dziwiąc się ich zwartości: „„Miałam wolę wierzyć», ta odpowiedź uderzyła mnie jako najdziwniejsza pośród innych, bardziej słynnych odpowiedzi”

Mniej powściągliwy i mniej zwarty dyptyk Jacques'a Rivette'a: *Jeanne la Pucelle. Les batailles – Les prisons*, 1994 (Dziewica Joanna. Bitwy – Uwięzienie), przez historyczny rygor (który podkreśliła w swoim czasie Régine Pernoud, tak żarliwie broniąca Joanny przed Cauchon'ami wszystkich czasów) osiąga niezaprzeczalną autentyczność. Głębia gry Sandrine Bonnaire, wsparta drobiazgowym odtworzeniem (ani ciężkim ani pedantycznym) świata Joanny, i naturalność emanująca z dzieła, mówią coś niecoś (jeśli tak można powiedzieć) o świętości Dziewicy Orleańskiej. Fakt, że reżyserowi, zwykle tak ezoterycznemu, jak Rivette, udało się spojrzeć na nią z taką jasnością, dużo mówi oczywiście o jego talencie, lecz i o uroku nadal emanującym od świętej z Domrémy.

Narzuca się wniosek: kino może bez nudy i dłużyzn pokazać i mówić o świętości. Film taki jak: *A Man for all Seasons* (*Un homme pour l'éternité*) Freda Zinnemanna z roku 1966 o Tomaszu More, oparty na sztuce Roberta Bolta, dramatycznie bardzo wymownej, potrafił w pięknym spektaklu przekazać spokojny chrześcijański heroizm kanclerza Anglii i złożoność sytuacji moralnej, w jakiej się znajdował.

Jest jednak prawdą, że świętymi uprzywilejowanymi przez kino są raczej ci, których wiara lub miłość umieściły w skrajnych sytuacjach. Pomyślmy o polskim reżyserze Krzysztofie Zanussim, kreślącym dramat Maksymiliana Kolbe: *Życie za życie* (1990), czy o węgierskiej

⁴ Robert Bresson, *Procès de Jeanne d'Arc*, Film. Posłowie Florence Delay (odtworzącej rolę Joanny), Paris 2002, s. 8.

reżyserce, Marii Meszaros, nadającej epicki, a jednak wewnętrzny, wymiar dramatowi Edyty Stein: *Siódmy pokój* (1995). Życie ukryte nie jest z definicji wcale spektakularne. Po kilku innych reżyserach francuskich, Alain Cavalier zaryzykował pokazanie *Thérèse**. Powściągliwość kadru, podobieństwo aktorki do świętej Teresy od Dzieciątka Jezus przysłużyły się jego wypowiedzi, lecz głębia tajemnicy świętości zdaje się stawiać opór, a raczej nie interesować tak naprawdę reżysera. Opinie są w tym względzie, co prawda, rozbieżne.

Czy wymiar budujący jest sprzeczny ze sztuką filmową? Należy dobrze się zrozumieć: to nie wypowiedź hagiograficzna poddana jest w wątpliwość, lecz sposób jej relacjonowania. Może być u reżysera chęć przekazania czegoś ze świętości, i osiągnięcie tego lub przejście obok, zależnie od stylu kinematograficznego języka. I przeciwnie, reżyserem może kierować tylko ciekawość, a dotknie on istoty. Zależy to od subtelnej alchemii spojrzenia kamery, wewnętrznej głębi odtwórców, jakości dźwięku, zwłaszcza muzyki, i tekstów. Bardziej niż w jakiegokolwiek innej dziedzinie sztuki działa tu intuicja artysty.

Jednak faktycznie kino powinno poruszać sprawę świętości swoimi własnymi środkami i z większym szczęściem koncentrować na tej anonimowej świętości, która pozwala mu podejść do łaski jakby po przekątnej, przez wspólny literaturze i kinu niebezpośredni przekaz, aby mówić o tym, co duchowe.

Postacie niewinności

Nie podejmiemy tu problematyki odkupienia, bez względu na jej znaczenie w historii kina u niejakiego Bressona, u którego naznacza ona wszystkie dzieła, na przykład *Pickpocket'a* z roku 1959, i ponowne jego odczytanie przez Amerykanina Paul'a Schradera (*American Gigolo* – 1980), czy u Tarkowskiego w jego testamencie duchowym: *Ofiara* (1986). Problematyka ta może wywołać poważne nieporozumienia, jak w *Breaking the Waves* Larsa von Triera (1996), który umieszcza ją w wymiarze ponad wszelką naturalną moralnością. Wolimy patrzeć tu na postacie niewinności w takim znaczeniu, w jakim o. Le Guillou usytuował je w historii chrześcijańskiej kultury i teologii⁵, odwołując się do kilku filmów mniej znanych czy bardziej nietypowych.

* Film o św. Teresie z Lisieux (przypis tłum.)

⁵ Marie-Joseph Le Guillou, *Celui qui vient d'ailleurs l'Innocent*, Paris 1972.

Dużo można by mówić o dwóch wielkich świadkach świętości w kinie, jakimi są, raz jeszcze, Bresson i Rossellini. Przypomnijmy tylko „małą panią o szpakowatych włosach” z *Argent* (Srebro – 1983), ostatniego filmu Bressona, zabita dla pieniędzy przez chłopaka, którego przygarnęła i któremu pomogła, czy też bardziej skrajnego i paradoksalnego „osła” z *Au hasard Balthazar* (1966), będącego prawdziwym symbolem Chrystusa. W *Europe 51*, Rossellini powierzył Ingrid Bergman rolę kobiety z mieszczańskiego środowiska, która „poruszona nędzą świata” uświadamiając ją sobie, przeżywa nawrócenie, porzuca uprzedzenia swego środowiska i poświęca się działalności społecznej.

Kino włoskie nazaczył mit Gelsomina, autora filmu *La Strada* (1954), będącego wielkim powojennym sukcesem. Można, być może, nakreślić także w karierze Felliniego nić przewodnią niewinności, symbolizowaną przez klaunów, jak u innych (takich jak Truffaut czy Wenders) przez dzieci⁶. Trochę na skrzyżowaniu tych nurtów, lecz przy użyciu bardzo osobistych środków wyrazu, umieścić można Nanni Moretti. W *La messe est finie* (1985) przedstawia on młodego księdza z parafii, odkrywającego w posoborowej atmosferze realia świata, który ma ewangelizować. Reaguje on na nie z rodzajem rozbawionego lub rozdzierającego zdziwienia, co zapewnia mu ostatecznie zaufanie i sympatię. Rzadko kino w pozytywny sposób podejmuje temat osoby księdza bez założeń bernanosjańskich (Bresson czy Pialat), które czynią z tej kapłańskiej świętości coś dramatycznego i wyjątkowego.

Natomiast kino amerykańskie porusza często tematykę niewinności zgodnie ze sprawdzonymi schematami tego gatunku, jakie samo umiało stworzyć (western, kryminał z jego wariantami filmów o mafii). Znaleźć by można u Clinta Eastwooda, od czasów, gdy – jak się mówi – przeszedł on na drugą stronę kamery, opis prawdziwego, zrytualizowanego starcia dobra i zła⁷. „Bohater pozytywny” osiąga u niego głębię odbierającą kinu wymiar rozrywki i zmuszającą w pewnym stopniu do stawiania pytań o sens, które potencjalnie w sobie zawiera⁸.

W roku 1987, po swej wzniosłej adaptacji *Ludzi z Dublina* Jamesa Joyce’a, umiera John Huston. Mniej znane jest to, że przygotowywał

⁶ François Vallet, *L'image de l'enfant au cinéma*, Paris 1991.

⁷ Noël Simsolo, *Clint Eastwood*, Les Cahiers du cinéma, Paris 1990

⁸ Jest też pewna świętość nieprzejrzysta, chociaż naznaczona prostotą, dobrze oddana przez miękką grę Johnny Depp’a, w *Gilbert Grape*, Lasse’a Hallström (1993), który uważa za coś całkiem naturalnego opiekę nad swą otyłą matką i upośledzonym umysłowo bratem.

wtedy film (będący adaptacją *Theophilus North*, autorstwa Thorntona Wildera), którego dokończenie musiał powierzyć swemu synowi Danny'emu. Aż do ostatniej chwili nadzorował też ze szpitalnego łóżka jego kręcenie. Film *Mr North*, wyświetlany w Europie w roku 1989, przeszedł prawie niezauważony: jest to tymczasem wspaniała alegoria świętości w muzycznym klimacie żartu i ironii. Theophilus (imię nieprzypadkowe), w dzieciństwie pragnący być świętym, jako człowiek dorosły decyduje się być wolny, by przywracać współczesnym ludziom poczucie szczęścia. Lawirując na rowerze przez elegancki Newport z lat trzydziestych, zawsze ubrany w nieskazitelnie biały garnitur, symbol niewinności, ten młody człowiek decyduje się przeorganizować świat, co wymaga niemałej śmiałości i pozwala na pewną zuchwałość. Szybko wzięto go za uzdrowiacza i musi uciekać przed tłumem uwielbiających go szarych ludzi. Z przygody w przygodę, emanuje z tej postaci świętość pełna słońca, bez najmniejszego śladu apologetyki czy kaznodziejstwa⁹

Tak więc, wobec bogactwa tajemnicy świętości, kino umiało się dostosować i uchwycić jej blask tam, gdzie jest obecny. Daje się zauważyć, że to, czy temat jest narzucony (święci z historii) czy dowolny (święci fikcyjni) mniej się liczy od sposobu jego podjęcia. Większy sukces można odnieść tam, gdzie przeważa poczucie, że to, co zasadnicze, wymyka się kamerze, gdzie łaskę raczej się sugeruje niż opisuje, gdzie jest wieczny ruch, lekki, bardziej ulotny niż statyczny. Łaska jest namacalna zwłaszcza wtedy, gdy reżyserowi, przez swoistą wielkoduszność, udaje się odnaleźć u widza drogę, niekiedy zawałoną i krętą, jego własnego wyczucia świętości.

Tajemnica świętości przyciąga kino od początku jego historii, chociaż najczęściej mu się wymyka. Życie Chrystusa, Franciszka z Asyżu i Joanny d'Arc często w kinie źle traktowano (maltretowano), lecz niektórym reżyserom udało się przekazać ich piękno. Dzieła fikcyjne pozostawiają większe pole do popisu wylaniając różne postacie świętości, co świadczy o nostalgii widza za świętością, gdyż sam nie jest święty.

tłum. **Maria Żerańska**

⁹ Myślę, że międzynarodowy sukces filmu *Fabuleux destin d'Amélie Poulain* (Amelia) Jean-Pierre Jeuneta (2001), mimo obecnych w nim pewnych niezaprzeczalnych uproszczeń, również świadczy o przyciąganiu, jakie wywiera na ludzi uparta wola czynienia dobra.