Studia
Filmoznawcze
39
Wrocław 2018

Marek Lis
Uniwersytet Opolski

WAJDA I KRZYŻ

DOI: 10.19195/0860-116X.39.2

O Andrzeju Wajdzie powiedziano i napisano już niemal wszystko: świadczy o tym chociażby niezwykle bogata bibliografia, analizująca zarówno pojedyncze filmy¹, jak i całą twórczość reżysera, docenianego na całym świecie, czego wyrazem były również nagrody, zwłaszcza te najbardziej prestiżowe². Dziełami Wajdy zajmowali się filmowi krytycy i historycy kina³. Oprócz filmów reżyser pozostawił po sobie także teksty pozwalające wejść w jego warsztat i rozumienie własnych dzieł⁴. Jego znaczenie dla polskiej kultury, jej promocji za granicą, współkształtowania wizji wydarzeń z polskiej (i nie tylko) historii nie budzi wątpliwości; Wajda przywracał nie tylko uczniowskiej pamięci lektury kanonu literatury, bohaterami swych filmów czynił ludzi stojących wobec jakże różnych totalitaryzmów (od rewolucji francuskiej przez nazizm aż po komunizm). Nie wszystkie jego dzieła są równie udane:

¹ Zob. na przykład liczącą ponad 440 stron monografię: K. Kornacki, *Popiół i diament Andrzeja Wajdy*, Gdańsk 2011.

² Na festiwalu w Cannes Wajda otrzymał między innymi: w 1957 r. specjalną nagrodę jury za *Kanał*, w 1978 r. nagrodę Jury Ekumenicznego za *Bez znieczulenia*, a w 1981 r. Złotą Palmę i nagrodę Jury Ekumenicznego za *Człowieka z żelaza*. W Moskwie zostały nagrodzone *Brzezina* (1971) i *Ziemia obiecana* (1975). Był też laureatem nagród za całość twórczości, między innymi: Europejska Nagroda Filmowa w 1990 r., Złoty Lew za karierę w Wenecji w 1998 r., honorowy Oscar w 2000 r. i honorowy Złoty Niedźwiedź w Berlinie w 2006 r. Szczegółowy wykaz 52 nagród i 32 nominacji zamieszcza portal Imdb.com, http://www.imdb.com/name/nm0906667/awards?ref_=nm_awd.

³ Wśród licznych opracowań przytoczę tu tylko wybrane: *Filmowy świat Andrzeja Wajdy*, red. E. Nureczyńska-Fidelska, P. Sitarski, Kraków 2003; T. Lubelski, *Wajda*, Wrocław 2006; *Wajda*, „Przewodnik Krytyki Politycznej”, Warszawa 2013.

⁴ Zob. na przykład A. Wajda, *Kino i reszta świata*, Kraków 2000; *Wajda mówi o sobie. Wywiady i teksty*, oprac. W. Wertenstein, Kraków 2000.

w końcu *errare humanum est*, ale też *de gustibus non est disputandum*. Ludzkie jest błędzenie — i prawo do własnych odczuć. Wspominam zdziwienie Mistrza podczas spotkania z opolską publicznością, które prowadziłem 11 listopada 2009 r. z okazji przyznania mu Honorowego Obywatelstwa Miasta Opola: w programie retrospektywy znalazł się wtedy film *Panna Nikt* (1996), do którego reżyser odczuwał dystans, a młoda publiczność przyjęła wtedy z entuzjazmem. To był przecież film o niej.

POPIÓŁ I DIAMENT: MILCZENIE KRZYŻA

Niewielu krytyków zajmujących się filmami Andrzeja Wajdy zauważa jednak rys charakterystyczny, jakim było konsekwentne wprowadzanie wątków religijnych w filmach realizowanych wtedy, gdy cenzura w Polsce nie zgadzała się na pozytywne ukazywanie religijności⁵, a przecież za Krzysztofem Kornackim trzeba przypomnieć, że „religijne schematy ujmowania rzeczywistości mocno odcisnęły się na wyobraźni twórczej Wajdy”⁶.

O ile jeszcze w *Pokoleniu* (1955) jest u reżysera krytyczny dystans — jak to komentuje Bronisława Stolarska, ksiądz z lekcji religii „reprezentuje przede wszystkim władzę [...]. Jest po stronie niesprawiedliwej, tym samym »niemoralnej« rzeczywistości”⁷, o tyle w późniejszych filmach symbolika religijna, także pasyjna, powraca w sposób znaczący, skonfrontowana z obojętnością uczestników kreślonych przez Wajdę dramatów. Widać to już w *Popiele i diamencie* (1958), dramacie ostatniego dnia wojny i pierwszej nocy pokoju.

W przeciwieństwie do Cezarego Michalskiego, który „opowiadanie o tym filmie [...] zawsze zaczyna od ostatniej sceny”⁸, wolę spojrzeć na scenę otwierającą *Popiół i diament*, mówiącą o zamachu na mającego przyjechać sekretarza partii Szczukę. Zarys adaptacji powieści, jaki Wajda wysłał Jerzemu Andrzejewskiemu, autorowi literackiego pierwowzoru, wygląda następująco: „Godzina 17:00. Zasadzka. Maciek i Andrzej leżą w trawie, czekają. Ktoś trzeci obserwuje drogę. Padają strzały, zabici. Napastnicy uciekają”⁹. Tych kilkanaście słów nie może objąć bogactwa treści otwierającej film trzyminutowej sceny. W pierwszym ujęciu, następującym po trwających ponad dwie minuty napisach, widać najpierw znajdujący

⁵ Zapis cenzury z 13 lutego 1975 r. dotknął między innymi filmu *Pilat i inni*: „Nie należy dopuszczać do publikacji żadnych materiałów, recenzji, omówień i artykułów na temat filmu A. Wajdy *Pilat i inni*”, *Wajda mówi o sobie...*, s. 89.

⁶ K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Gdańsk 2004, s. 183.

⁷ B. Stolarska, *Pokoleniowe doświadczenie sacrum. O debiucie Andrzeja Wajdy*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy...*, s. 241 n.

⁸ C. Michalski, *Popiół*, [w:] *Wajda. Przewodnik...*, s. 34.

⁹ *Wajda. Filmy*, red. J. Słodowska, Warszawa 2000, s. 20.

1. Lekcja religii. W roli księdza August Kowalczyk — kadr z filmu *Pokolenie*, reż. Andrzej Wajda, 1954, fot. Ryszard Golc, © Studio Filmowe Kadr, FilMOTEKA Narodowa

się w centrum kadru krzyż wieńczący jakąś kopułę. Panorama w dół odsłania kaplicę na wzniesieniu wśród niepokrytych jeszcze liśćmi drzew, na której jasnych drzwiach wyraźnie odcina się kontrastujący kształt ciemnego krzyża. Gdy ruch kamery zatrzymuje się, ten krzyż pozostaje widoczny w tle, nad głowami dwóch mężczyzn — Maćka (Zbigniew Cybulski) i Andrzeja (Adam Pawlikowski). Po chwili pojawia się dziewczynka z bukietem polnych kwiatów, która podchodzi do drzwi, usiłując je otworzyć. Na jej prośbę („Proszę pana, niech mi pan otworzy kaplicę”) Andrzej podchodzi do drzwi — w tym ujęciu krzyż już nie jest widoczny

(całe drzwi są jasne!) — a ponieważ są zamknięte, podnosi dziecko, które kładzie kwiaty przed obrazkiem Matki Bożej Częstochowskiej umieszczonym na belce nad drzwiami kaplicy, i każe mu szybko zmykać. Na nadjeżdżający samochód zwraca uwagę trzeci mężczyzna, Drewnowski (Bogumił Kobiela), stojący tuż obok niemal naturalnej wielkości krucyfiksu, wiszącego na murze kaplicy¹⁰. Maciek i Andrzej ostrzeliwiają terenowy samochód, który zatrzymuje się, podjeżdżając na pagórek. W kadrze znowu pojawia się krucyfix, pod którym stał Drewnowski: Chrystus na krzyżu spogląda na zabitego. Pasażer ostrzelanego samochodu, uciekając, próbuje dostać się do wnętrza kaplicy. Zamknięte drzwi otwierają się, dopiero gdy ginie, trafiony serią kul z broni Maćka. Martwe ciało pada na posadzkę świątyni, przed ołtarzem, na którym przez ułamek sekundy widać figurę św. Jana Nepomucena, męczennika. W trzyminutowej scenie nieprzypadkowo pojawiają się trzy krzyże, stając się zapowiedzią pasyjnego dramatu, śmierci — jak widz dowie się później — niewinnych, przypadkowych ludzi, zabitych przez Maćka i Andrzeja.

Podczas nocnego spaceru Maciek i Krystyna (Ewa Krzyżewska) wchodzą do zrujnowanego miejskiego kościoła: rozmawiając, nie zwrócą uwagi na uszkodzony krzyż, z którego zwisa głową w dół Ukrzyżowany z roztrzaskanym prawym przedramieniem. W mistrzowskiej kompozycji kadru Chrystus, na pierwszym planie, rozdziela znajdujących się w głębi Maćka i Krystynę, pograżonych w rozmowie, którzy po chwili idą dalej. On, obojętny na sakralny wymiar przestrzeni, ołtarza z zapalonymi świecami i figury Najświętszego Serca Jezusa, z nonszalancją będzie próbował naprawić obcas Krystyny na ołtarzu bocznej kaplicy, w której dopiero za sprawą oburzonego strażnika dojrzą przykryte prześcieradłami ciała zabitych przed kilkoma godzinami robotników.

Maciek Chelmiński, człowiek skażony wojną, nie jest zdolny do dostrzeżenia znaków mogących mu przypomnieć o świecie, w którym przemoc została odrzucona. Dziewczynka prosi o otwarcie kaplicy, na której drzwiach z daleka widać krzyż, a w środku znajduje się figura św. Jana Nepomucena, patrona spowiedników. Obecność dziecka z kwiatami, co podkreśla Agnieszka Morstin-Popławska, jest nieprzypadkowa (choć dopatrywanie się w niej pobożności maryjnej jest nadinterpretacją — dziewczynka składa kwiaty przed obrazkiem Maryi, dlatego że nie może wejść do kaplicy): „przychodzi całkowicie nie w porę. Chcąc się pomodlić, odwraca uwagę od tego, co tutaj najważniejsze zarówno z punktu widzenia bohaterów, jak i interpretatorów sekwencji: od zabijania”¹¹. Gdyby ta niespodziewana obecność niewinnego dziecka, na wzór anioła, została przez mężczyzn właściwie dostrzeżona, wzniesienie z kaplicą i trzema krzyżami mogłoby być dla partyzanta miejscem

¹⁰ Krucyfix został tam specjalnie przywieziony i umieszczony na potrzeby scenografii, co w świetnie udokumentowanej książce wykazuje K. Kornacki, *Popiół i diament...*, s. 124 n.

¹¹ A. Morstin-Popławska, *Jak daleko stąd do raj? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*, Kraków 2010, s. 140.

2. Ewa Krzyżewska jako Krystyna i Zbigniew Cybulski jako Maciek Chelmecki w słynnym symbolicznym kadrze z odwróconym krzyżem z filmu *Popiół i diament*, reż. Andrzej Wajda, 1958, fot. Wiesław Zdort, © Studio Filmowe Kadr, Filмотeka Narodowa

pojednania: staje się jednak Golgotą, miejscem męczeństwa dwóch niewinnych ludzi. Równie obojętnie przejdzie Maciek wobec wiszącego głową w dół krucyfiksu: a może to nie krucyfixs wisi głową w dół, lecz świat partyzanta, gotowego do dalszego zabijania, stanął na głowie? Trzydzieści lat później Krzysztof Kieślowski wprowadzi w *Dekalogu* postać mającą przypominać między innymi o Bogu, przestrzegającą przed złem: również nie wszyscy bohaterowie filmów będą chcieli ją dostrzec¹². Maciek i Krystyna to nie Jan z Maryją pod krzyżem (z opisu Ewangelii według św. Jana: uczeń i Matka słuchają słów Jezusa z krzyża), jak sugerują i Andrzej Wajda¹³, i Krzysztof Kornacki¹⁴, lecz ludzie od krzyża odwrócenii: stoją nie pod, lecz za krzyżem, z głowami skierowanymi w stronę przeciwną niż Chrystus. Jeśli można interpretować postać Maćka w kategoriach biblijnych, byłby raczej jak apostoł Piotr, który trzy razy wyparł się Jezusa¹⁵: trzecia obojętność wobec Jezusa

¹² Zob. analizę milczącej postaci granej przez Artura Barcisia, M. Lis, *Figury Chrystusa w Dekalogu Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2013, s. 143–179.

¹³ „Dwie sylwetki pod krzyżem to powszechnie znany motyw Marii i Jana, towarzyszących śmierci Jezusa na krzyżu”, A. Wajda, *Kino i reszta świata...*, s. 109.

¹⁴ Zob. K. Kornacki, *Kino polskie wobec...*, s. 193–195.

¹⁵ Zob. Mt 25,69–75.

dokonywa się w kaplicy, gdy próbuje naprawić but Krystyny na ołtarzu, na którym stoi rzeźba przedstawiająca Serce Jezusa¹⁶. W przeciwieństwie do Piotra Maciek po trzykrotnym zaparciu się (obojętności) nie zapłakał.

PIŁAT I INNI: OBOJĘTNI ŚWIADKOWIE UKRZYŻOWANIA

W światowej kinematografii postać Jezusa wciąż cieszy się znacznym zainteresowaniem twórców i widzów. W wydanym w 2005 r. leksykonie Dario E. Viganò¹⁷ zebrał 168 filmów, których bohaterem jest Jezus. Od tamtego czasu powstały kolejne filmy, między innymi *Kolor krzyża* (*Color of the Cross*, reż. Jean-Claude LaMarre, 2006), *Syn Człowieczy* (*Son of Man*, reż. Mark Dornford-May, 2006), *Mesjasz (Al-Masih)*, reż. Nader Talebzadeh, 2007), *Maryja, Matka Jezusa* (*Io sono con te*, reż. Guido Chiesa, 2010), *Syn Boży* (*Son of God*, reż. Christopher Spencer, 2014), *Młody Mesjasz* (*The Young Messiah*, reż. Cyrus Nowrasteh, 2016), *Zmartwychwstały* (*Risen*, reż. Kevin Reynolds, 2016) i animowana *Pierwsza gwiazdka* (*The Star*, reż. Timothy Reckart, 2017).

Wśród tak licznych ekranizacji Ewangelii nie ma jednak filmów polskich, choć w polskim kinie można odnaleźć różnorodne nawiązania do Biblii. Andrzej Wajda jest autorem jedynego polskiego filmu, którego bohaterem jest Jezus, a tekstem wyjściowym scenariusza — Ewangelia¹⁸, jej strony opowiadające o Męce Chrystusa, choć przefiltrowane przez dwudziestowieczny apokryf, jakim są pasyjne motywy powieści Michaiła Bułhakowa *Mistrz i Małgorzata*.

W prologu filmu *Piłat i inni* (*Pilatus und andere: Ein Film für Karfreitag*, 1971), „wymarzonego [przez Wajdę] utworu o Chrystusie”¹⁹ zrealizowanego w Niemczech (lecz z polskimi aktorami) reporter telewizyjny (zagrał go sam Wajda) przeprowadza wywiad z baranem, który głosem Franciszka Pieczki opowiada o dyskomforcie moralnym wiążącym się z prowadzeniem do rzeźni na śmierć kolejnych stad bezbronnych owiec. W przeciwieństwie do większości filmów biblijnych scenografia nie rekonstruuje wyglądu starożytnej Jerozolimy: rzymski prokurator Poncjusz Piłat (Jan Kreczmar) zasiada na arenie monumentalnej niedokończony hitlerowskiej hali kongresowej w Norymberdze, by tam przesłuchać młodego człowieka o imieniu

¹⁶ Chodzi o sposób przedstawienia Jezusa, w którym na piersi wyobrażone jest Jego serce, otoczone koroną cierniową — to symbol ofiary i miłosierdzia.

¹⁷ D.E. Viganò, *Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, Roma 2005.

¹⁸ Wokół postaci Jezusa, który przybywa do Warszawy, osnuta jest narracja filmu *Mrzonka* (reż. Janusz Majewski, 1985). Nie jest to jednak ekranizacja Ewangelii, lecz fantazja na temat pojawienia się Jezusa we współczesności.

¹⁹ Tak pisze o tym filmie T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 328.

3. Wojciech Pszoniak jako Jezua ha Nocri — kadr z filmu *Piłat i inni*, reż. Andrzej Wajda, 1971, fot. Igor Luther, © SDF

Jezua Ha-Nocri, czyli Jezus z Nazaretu (Wojciech Pszoniak). Piłat jest przekonany, że oskarżony jest niewinny i zostanie uwolniony przez Kajfasza. Jezua stanowi jednak zagrożenie dla przewodniczącego Sanhedrynu: zostaje skazany na śmierć, bo kwestionując władzę cesarza, zagraża racji stanu i religii. Sekwencję ukrzyżowania, wypełniającą środkową część filmu, Wajda nakręcił w ulicznym ruchu we Frankfurcie nad Menem oraz na wysypisku śmieci położonym przy autostradzie pod pobliskim Wiesbaden: to współczesna Golgota. Kamera w reporterski sposób rejestrowała reakcje mieszkańców na widok ubranego w dzinsy i chlamidę skazańca niosącego nie cały krzyż, lecz jedynie poprzeczną belkę, *patibulum*. Zwłoki Jezui wykrada jego uczeń Mateusz (Daniel Olbrychski). Ostatnia część filmu opowiada o politycznych zabiegach prokuratora: Piłat, przygotowując zemstę na Kajfaszu, każe skrycie zamordować Judę i poleca uwięzionemu Mateuszowi, notującemu nauczanie Jezui, napisanie tekstu, którym przyczyni się do powstania nowego kultu.

Ten współczesny filmowy apokryf Bułhakowa i Wajdy²⁰ odbiega w oczywisty sposób od Ewangelii, zwraca jednak uwagę na cierpienia niewinnych ludzi w sytuacji totalitaryzmu: w powieści rosyjskiego pisarza są odniesienia do stalinizmu,

²⁰ Filmy, które biorą za punkt wyjścia Biblię, określa mianem apokryfów „biblijno-filmowych”, ks. M. Starowieyski, *Tradycje biblijne. Biblia w kulturze europejskiej*, Kraków 2011, s. 441.

w filmie do hitleryzmu, ale także zwraca się ku kontestatorom kultury, jakimi pod koniec lat 60. XX w. było pokolenie „dzieci kwiatów” czy ruchu Jesus People. Sam Wajda wyrażał przekonanie, że „z tej historii przedstawionej na tle współczesnym wyniknie efekt, na którym mi zależało najbardziej: ukaże się cała obojętność świata przesyconego techniką i materialnym dobrobytem, obojętność na śmierć człowieka”. Rzeczywiście, inscenizowanie filmu w widocznych publicznych miejscach przy autostradzie pokazało, „jak straszna jest obojętność tłumu wobec wszelkich ważnych wydarzeń”²¹.

Nawet jeśli w opinii K. Kornackiego ta Wajdowska Pasja nie jest filmem artystycznie w pełni udanym

[w wyniku uaktualnienia ewangelicznej opowieści] film jest diegetyczną hybrydą, która w profilowej czasoprzestrzeni łączy jednocześnie dwie fikcyjne: starożytnego Jerozolimy i współczesnego miasta. [...] W *Pilacie i innych* widoczne są „szwy” poszczególnych nieprzystających do siebie elementów, których film stanowi konglomerat, a nie syntezę. Przez to film jest bardziej eksperymentem, którego wartość wynika z eksplorowania możliwości fabularnych medium²²,

to przecież jest wyraźnym znakiem trwającego zainteresowania reżysera zarówno Jezusowym krzyżem, jak i niepokojącą go obojętnością ludzi wobec Niego.

KATYŃ: UKRZYŻOWANY ZAKRYTY

Również *Katyń* (2007), opowieść o zaplanowanej i metodycznie przeprowadzonej zbrodni²³ na wziętych w niewolę polskich oficerach, posługuje się motywem pasyjnym. Gdy po klęsce Września Anna (Maja Ostaszewska) próbuje odnaleźć męża wśród rannych żołnierzy, przed wejściem na odgradzony teren wokół kościoła kamera zatrzymuje spojrzenie nasze (i bohaterki?) na wiszącym na murze krzyżu, z którego zwisa jedynie prawa ręka Ukrzyżowanego: czyż nie jest to nawiązanie do zniszczonego krzyża z kościoła z *Popiołu i diamentu*? Towarzysząca Annie córeczka Weronika (Wiktoria Gąsiewska) zauważa postać owiniętą oficerskim płaszczem z niebieską wstążką, który rozpoznaje jako płaszcz taty. Klęczący nad tą postacią ksiądz (Leszek Piskorz) odmawia po łacinie formułę rozgrzeszenia²⁴, a gdy przejęta kobieta podnosi płaszcz skrywający twarz, odsłania naturalnej wielkości figurę

²¹ A. Wajda. *Wariacje na znany temat. Rozmowa Wandy Wertenstein*, „Kino” 1975, nr 3, cyt. za: *Wajda mówi o sobie...*, s. 80.

²² K. Kornacki, *Piłat i inni*, [w:] *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Garbicz, Kraków 2007, s. 419.

²³ „eksterminacji, bowiem Wajda stawia znak równości między Katyniem i uwięzieniem profesorów Uniwersytetu Jagiellońskiego w Sachsenhausen w listopadzie 1939 roku jako ogniwami jednego procesu — fizycznej likwidacji inteligencji polskiej”, K.J. Zarębski, *Katyń: droga prawdy*, „Kino” 2007, nr 9, s. 18.

²⁴ Z błędem w dopełniaczu: „In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti”.

Ukrzyżowanego w koronie cierniowej, otuloną żołnierskim kocem i płaszczem. Czy to figura oderwana od widzianego przed chwilą krzyża? Nie wiadomo. Prerażona Anna zasłania oczy, ksiądz z powrotem zakrywa płaszczem głowę Chrystusa, jak czyni się ze zmarłymi. Stanisław M. Jankowski, konsultant do spraw historycznych filmu *Katyn*, podkreśla, że jako historyk ma wątpliwości, by wśród przykrytych płaszcami ciał można było odkryć „pod którymś płaszczem leżącą razem z żołnierzami figurę Chrystusa”²⁵. Sam reżyser natomiast wskazuje źródło tej sceny:

Scenę z rzeźbą Chrystusa przykrytą wojskowym płaszczem, leżącą wśród rannych gdzieś pod kościołem i wypowiedzaną przez księdza, pewnego, że to jeden z umierających, opowiedział mi Jan Nowak-Jeziorański jako epizod ze swoich doświadczeń. [...] nie potrafiłem się powstrzymać, by nie pokazać jej właśnie w filmie o Katyniu²⁶.

Dla Agnieszki Morstin-Popławskiej to kontynuacja „sposobu obrazowania i wrażliwości estetycznej” obecnej już w *Popiele i diamentach*, gdzie morderstwo zostaje popełnione w „bezpośrednim — i nieprzypadkowym przecież — sąsiedztwie” krzyża, symboli religijnych²⁷. I tu autorzy zbrodni, obojętni na prawdę i dobro, się nie zatrzymują. Widz filmu od początku wie, jak musi skończyć się film: egzekucją na podstawie wydanego w Moskwie niesprawiedliwego wyroku. Jak w Jerozolimie Piłat, przedstawiciel rzymskiego imperium, skazał niesprawiedliwie Jezusa, tak na początku drugiej wojny światowej inny imperator wydał niesprawiedliwy wyrok na polskich jeńców. Jezus jest u Wajdy pośród niewinnie zabijanych. Być może ten nieobecny na krzyżu, a skryty pod żołnierskim płaszczem Chrystus symbolicznie wyraża to, co było zamiarem filmu? Wskazuje przecież Tadeusz Lubelski, że budując narrację, Wajda, za sugestią Jana Józefa Szczepańskiego, postanowił „osią opowieści uczynić nie samą zbrodnię, lecz kłamstwo katyńskie: wtedy pytanie widzów będzie dotyczyło tego, co trzeba zrobić, żeby prawda wyszła na jaw, a żałoba została odprowadzona jawnie i wspólnie”. Przewodniczkami w procesie dochodzenia do prawdy są w filmie dwie kobiety — Generałowa (Danuta Stenka) i właśnie Anna²⁸. Krzyż bez Ukrzyżowanego, z którego pozostaje tylko urwana ręka, jest bolesnym znakiem prawdy skrywanej (to Chrystus powiedział o sobie „Ja jestem prawdą”, J 14,6), nieobecności, braku, którego doświadczały przez lata rodziny katyńskich ofiar. Chrystus odkryty i na nowo zakryty płaszczem jest symbolem prawdy, której przez dziesięciolecia nie wolno było wypowiadać.

* * *

²⁵ S.M. Jankowski, *Wspólnota milczenia. Z [...] rozmawia P. Śmiałowski*, „Kino” 2007, nr 9, s. 19.

²⁶ A. Wajda, *Katyn*, Warszawa 2007, s. 8.

²⁷ A. Morstin-Popławska, *op. cit.*, s. 138.

²⁸ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, s. 508 n.

4. Scena ślubu. Jerzy Moes jako pan młody podchorąży Jerzy Grabowski, Bożena Kurowska (odwrócona) jako Ewa i Karol Rómmel jako ksiądz — kadr z filmu *Lotna*, reż. Andrzej Wajda, 1959, fot. Antoni Nurzyński, © Studio Filmowe Kadr, FilMOTEKA Narodowa

Można by się zatrzymać przy kilku innych filmach wojennych, w których religijna wrażliwość reżysera rozpoznawalna jest na różnych poziomach. W 2014 r. papież Franciszek w przemówieniu do polskich biskupów obecnych w Rzymie podczas wizyty *ad limina* przywołał zapamiętaną przez siebie scenę z polskiego filmu, w którym pojawia się postać księdza, zwycięzcy wyścigów konnych. Papież nie podał tytułu filmu, lecz zidentyfikował go ks. Andrzej Luter: chodzi o *Lotną* (1959), a postać księdza zagrał Karol Rómmel, trzykrotny olimpijczyk²⁹. W twórczości Wajdy pojawiają się też tytuły niosące biblijne czy liturgiczne nawiązania: bohaterem *Samsona* (1961) jest Jakub, młody Żyd ogarnięty podczas okupacji otchłanią Zagłady. W finałowym geście rozpaczony wybuchem wiązki granatów zabija siebie i otaczających go niemieckich żołnierzy. Jak pochodzący z ludu Izraela Samson z biblijnej Księgi Sędziów Jakub dokonał swojej zemsty na wrogach. *Wielki Tydzień* (1995) jest kolejną opowieścią o Zagładzie. Tytuł filmu identyfikuje zarówno historyczny moment, gdy przed Wielkanocą 1943 r. w warszawskim getcie wybuchła powstanie, jak i przypomina o dawniejszych wydarzeniach z Jerozolimy, gdy nienawiść jednych, a obojętność i zdrada innych doprowadziła do śmierci Chrystusa

²⁹ A. Luter, *Papież powołał się na film Wajdy. Nie może być inaczej, to „Lotna”*, „Gazeta Wyborcza” 5 lutego 2014, http://wyborcza.pl/1,75968,15406540,Papiez_powolal_sie_na_film_Wajdy_Nie_moze_byc_inaczej_.html?disableRedirects=true (dostęp: 20 grudnia 2017).

5. Jedna z symbolicznych scen w filmie *Lotna* — dziewczynka daje kwiaty ułanowi, a w tle widać krzyże — reż. Andrzej Wajda, 1959, fot. Antoni Nurzyński, © Studio Filmowe Kadr, FilMOTEKA Narodowa

na krzyżu. Kontrowersyjny w swej wymowie jest *Korczak* (1990): znowu okupacja i Zagłada, getto widziane od środka za pomocą losów Janusza Korczaka, „Starego Doktora”. Joanna Preizner, analizująca w swoich publikacjach tematykę Holokaustu w kinematografii, nazwała wprost ten film opowieścią „o żydowskim świętym”³⁰, a Terri Ginsberg krytyczną analizą wykazała, jak obok aspektów judaistycznych w postać Korczaka Andrzej Wajda wpisał elementy jawnie chrześcijańskie³¹. Czyż przypadkowe było zaangażowanie do roli Korczaka Wojciecha Pszoniaka, który wcielił się w postać Jezui Ha-Nocri w filmie *Pilat i inni?* W *Wyroku na Franciszka Kłosa* (2000), telewizyjnym dramacie o polskim granatowym policjancie kolaborującym z okupantami, uczestniczącym w prześladowaniu Żydów, obok tragicznej tytułowej postaci (Miroslaw Baka), coraz bardziej zdemoralizowanej i pogrążającej się w zło, pojawia się matka, grana przez Maję Komorowską. To ona przypomina synowi o możliwości i konieczności nawrócenia. Nawet gdy już jest za późno, nie odstępuje — samotna — trumny syna. Chrześcijańska nadzieja nie pozwala jej

³⁰ J. Preizner, *Żydowski Święty — „Korczak” Andrzeja Wajdy*, [w:] *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i postaci*, Toruń 2007, s. 89–96.

³¹ T. Ginsberg, *Święty Korczak z Warszawy*, [w:] *Filmowy świat Andrzeja Wajdy...*, s. 337–357.

6. Kadr z filmu *Samson*, scena zbiorowa, w środku Serge Merlin jako Jakub Gold — reż. Andrzej Wajda, 1961, fot. Jerzy Woźniak, © Studio Filmowe Kadr, FilMOTEKA Narodowa

przestać kochać tego, który przez wszystkich — nie bez racji — został potępiony. Krzysztof Kornacki podkreśla:

Szczególnie silnie — jak w twórczości Wajdy z lat „szkoły polskiej” — wyeksponowany został religijny plan opowieści. Kłos jest Judaszem, grzesznikiem, który umiera nie tylko fizycznie, ale i duchowo, marnuje swoją szansę na zbawienie brnąc w odmęty moralnego piekła. Reżyser z pietyzmem komponuje statyczne ujęcia w kościele i kaplicy (dalekie echo *Popiołu i diamentu*), co kłóci się z ekspresją ruchliwej kamery w innych partiach filmu³².

Oglądając filmy Andrzeja Wajdy, warto otworzyć oczy nie tylko na jego malarzkie fascynacje, kształtujące kadry i ujęcia, nie tylko dostrzegać aktualność tematyki

³² K. Kornacki, *Wyrok na Franciszka Kłosa*, [w:] *Światowa encyklopedia filmu...*, s. 590.

społecznej czy politycznej powracającej w filmach historycznych lub ekranizacjach literatury. Uważny widz odkryje w nich nieprzypadkowe, świadomie stosowane symbole religijne, które mogą dostarczyć kluczy do coraz głębszej interpretacji filmowej spuścizny Mistrza. Krzyż w filmach Wajdy staje się symbolem przypominającym o potrzebie Boga, Chrystusa i Ewangelii — a zarazem ludzkiej obojętności, która filmowych bohaterów wiedzie na manowce. Nie powinno to jednak dziwić u reżysera, który „Własne korzenie określił najprościej: Oficerski dom, patriotyczna szkoła i Kościół”³³.

WAJDA AND THE CROSS

Summary

Among literary, social, historical or political inspirations of Andrzej Wajda's movies, it's necessary to consider religious motifs and symbols present in his films. The article proposes a review of three films: *Ashes and Diamonds* (*Popiół i diament*), *Pilate and Others* (*Piłat i inni*) and *Katyn* (*Katyń*), to emphasize a particular role of the cross. In the opening scene of *Ashes and Diamonds* three crosses indicate a possible salvation for the protagonists, who however remain blind to it. *Pilate and Others*, a biblical apocryphal film, reveals indifference of contemporaries and a lay society to Jesus, to his sufferance and his Cross. *Katyn*, a historical drama, is about searching for the truth about Soviet crime against Polish officers in 1940, hidden during decennia. Its symbol is an empty Cross and a crucifix, covered with a military mantle. Andrzej Wajda used consciously these symbols both to show the importance of the Christianity and its values and to show with empathy human disinterest with it. Several religious or biblical symbols can be also identified in other movies (*Speed*; *Samson*; *Korczak*; *Holy Week*).

³³ B. Hollender, *Od Wajdy do Komasy. Część I*, Warszawa 2014, s. 13.