Studia
Filmoznawcze
40
Wrocław 2019

Jacek Nowakowski
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

TAJEMNICA CZŁOWIEKA I HAGIOGRAFICZNY PORTRET — DWIE FILMOWE BIOGRAFIE OJCA MAKSYMILIANA KOLBEGO

DOI: 10.19195/0860-116X.40.8

Dwie filmowe biografie jednego świętego — ojca Maksymiliana Kolbego — sporo dzieli, a niestety mało łączy. Wspólnym obszarem zainteresowania jest oczywiście portretowana osoba. Nie dziwi, że polskie kino dwukrotnie zmierzyło się z biografią Rajmunda Kolbego, bardzo popularnego nie tylko w naszym kraju franciszkanina. Przeszedł on do historii Kościoła i ludzkości jako ten, który dobrowolnie oddał swe życie w zamian za życie innego współwięźnia w nazistowskim obozie koncentracyjnym w Auschwitz (Oświęcim) podczas niemieckiej okupacji Polski w okresie drugiej wojny światowej. Ten akt przeciwstawienia się niepojętemu Złu gestem czystej, bezwarunkowej miłości potwierdzającej i przypominającej istnienie Dobra w okolicznościach, w których zdawało się niemożliwe jego istnienie, był i jest bardzo poruszający. Dwa pełnometrażowe filmy kinowe, powstałe w różnych okresach, zrealizowane przez odmiennych talentem i doświadczeniem twórców, środkami różnych rodzajów filmowych, fabularnego i dokumentalnego, z jednej strony potwierdzają fascynację postacią ojca Kolbego, z drugiej natomiast świadczą o większych lub mniejszych porażkach w zetknięciu z fenomenem świętości. Przedstawione poniżej w komparatystycznym ujęciu filmy to *Życie za życie. Maksymilian Kolbe* (1991) Krzysztofa Zanussiego oraz *Dwie korony* (2018) Michała Kondrata. Celem artykułu nie jest pełna analiza tych utworów, w wypadku filmu Zanussiego zresztą bibliografia poświęconych mu prac jest bardzo liczna. Chodzi raczej o po-

© for this edition by CNS

dwójne spojrzenie na te tytuły, które pozwoli dostrzec główne zabiegi interpretacyjne obu ekranowych biografów ojca Maksymiliana i określić dzięki temu różne ścieżki rodzimego mierzenia się z kwestią filmowo ujmowanej świętości, obecne niemal od początku historii kina. Warto też w takim komparatystycznym ujęciu zobaczyć, w jakim stopniu odnośnie do obu obrazów można mówić o kinie religijnym.

Biografia przyszłego świętego Kościoła katolickiego nie jest tak oczywista i schematyczna, jak można by się spodziewać po ofiarnym czynie, który pozornie powinien go bez reszty definiować w oczach chrześcijańskiego (i nie tylko) świata. Owszem, akt całkowitego poświęcenia siebie dla drugiej, nieznanej, osoby jest aktem nadzwyczajnego heroizmu ojca Kolbego. Ale nie oznacza to, że jako człowiek czy jako zakonnik, a może zwłaszcza jako ktoś w obu tych „rolach" naraz nie dał światu nic innego. Był człowiekiem religii wykształconym, pracowitym i wydaje się, że bardzo pragmatycznym oraz zmotywowanym. A także społecznikiem, dbającym o wspólne dobro. To nie jest oczywiste połączenie cech większości świętych. Dwa pierwsze przymioty ujawniły się już w młodości franciszkanina, która wiąże się z jego studiami filozoficznymi i teologicznymi w Rzymie, zakończonymi doktoratami. Jako że Rajmund Kolbe urodził się w 1894 roku, nietrudno dostrzec, że jego umysłowość (już jako franciszkańskiego Maksymiliana) kształtowała się w czasach trudnych i przełomowych dla Europy i świata — pierwszej wojny światowej, rewolucji bolszewickiej, odrodzenia Polski na mapach politycznych, w okresie wielkiego przyspieszenia i zamętu cywilizacyjnego. Z perspektywy Rzymu czy Watykanu nie były to może czasy skrajnie dramatyczne, jednak na tyle mocno odciskające swe piętno na duchowości i wyobraźni współczesnych, że prowokujące do wielu różnorakich zachowań, czynów i przedsięwzięć. A tym ostatnim okazało się stworzenie przez ojca Kolbego tuż przed święceniami kapłańskimi (1918), jeszcze na studiach w 1917 roku, stowarzyszenia religijnego o nazwie Rycerstwo Niepokalanej. Jego duchową konstytuantą było całkowite oddanie się Matce Bożej, dzięki której można było walczyć z przeciwnikami wiary katolickiej, zachęcać i zdobywać nowych wyznawców oraz liczyć na świętość w życiu doczesnym i przyszłym. Program szeroki, ale zgodnie z nazwą zawierający w sobie elementy dawnego etosu rycerskiego — zapewne po równi w aspekcie bojowym, jak i sposobu odnoszenia się wobec innych i siebie nawzajem. Z kolei pracowitość Kolbego można dostrzec najlepiej przy wydawaniu „Rycerza Niepokalanej", najpierw w Krakowie (od 1922 roku), a następnie, pięć lat później, w Niepokalanowie (dawnym Teresinie). Rozwój tego klasztoru, a *de facto* wydawnictwa był, jak się zdaje, oczkiem w głowie franciszkanina, ale jego aktywność na tym polu nie kończyła się w Polsce. Już w 1930 roku, przybywszy do Nagasaki w Japonii, założył podobny klasztor-wydawnictwo i tu do 1936 roku nadzorował wydawanie japońskiej wersji czasopisma. Po powrocie do Polski tempo pracy Kolbego i jego braci nie malało, nawet wybuch drugiej wojny światowej nie wpłynął na całkowite zaprzestanie działalności wydawniczej, poszerzonej już wcześniej o inne formy aktywności. Dzisiaj dobrze widać, że miały

© for this edition by CNS

one charakter ponadreligijny, wyrażały społecznikowski rys osobowości zakonnika. W Niepokalanowie powstała stacja radiowa, organizacje kulturalne i społeczne, myślano też o zbudowaniu niewielkiego lotniska. Prace nad czasopismami szły pełną parą. Wydaje się, że skala działań ojca Kolbego przerastała siły jednego człowieka, w dodatku poważnie chorego na płuca. Kolbe musiał być pod wieloma względami nowoczesny i pragmatyczny zarówno w kontaktach z kościelnymi i świeckimi urzędnikami w negocjowaniu warunków zgody na swe przedsięwzięcia, jak i — patrząc ogólniej — w poszerzaniu form i pól ewangelizacji. Jednocześnie ten człowiek, „który żadnej pracy się nie bał", budził wiele wątpliwości i wręcz zazdrości wśród tych, którzy konkurowali z nim na „rynku apostolstwa" i zwykłym, czytelniczym. Wydawnictwo Kolbego stawało się pod koniec lat trzydziestych ubiegłego wieku medialnym imperium.

Okupacja Polski przez hitlerowców wniosła do działalności niepokalanowskiej wspólnoty i samego Kolbego oczywiste zmiany, ale wydobyła na światło dzienne także jej inne rysy. Rozwijany kult Niepokalanej Matki Bożej to jedno, ale świadectwem wiary w tych warunkach okazała się pomoc, jakiej w czasie okupacji zakonnicy pod wodzą Kolbego udzielali tym, którzy musieli opuścić swe domy i szukać nowego, przejściowego zwykle miejsca do życia lub schronienia. Tego ostatniego udzielano także najbardziej potrzebującym — Żydom, co z dzisiejszej perspektywy mocno redukuje opinie o dość szowinistycznym charakterze wielu artykułów publikowanych w „Rycerzu Niepokalanej" i każe inaczej spojrzeć na potencjalny antysemicki kontekst tych form dziennikarstwa i publicystyki, w istocie wyrastających z powszechnej atmosfery panującej w Polsce w ostatnich przedwojennych latach. Najtrudniejszy moment dla wspólnoty w Niepokalanowie przyszedł wraz z aresztowaniem ojca Kolbego z kilkoma innymi braćmi w 1941 roku i ostatecznie uwięzieniem go w obozie koncentracyjnym w Auschwitz; nie zlikwidował on jednak działalności klasztoru, ale ją ograniczył. Z pewnością trudniejsza dla istnienia wspólnoty była śmierć założyciela, choć jej męczeński charakter w efekcie na pewno przyczynił się do zbudowania mocniejszej więzi między jej członkami. Kolbe trafił do obozu 28 maja 1941 roku i znalazł się w grupie (komandzie) zajmującej się pracami porządkowymi i leśnymi; w tym czasie potajemnie prowadził posługę kapłańską. Przełomem w jego losach było wydarzenie z 29 lipca tegoż roku: w wyniku ucieczki jednego z więźniów postanowiono pozostałym wymierzyć zbiorową karę. Na rozkaz kierownika obozu Karla Fritzscha zebrano wszystkich, a następnie on sam wybrał dziesięć osób przeznaczonych do najokrutniejszej śmierci — głodowej — w bunkrze. Wtedy to ojciec Maksymilian Kolbe wystąpił z szeregu więźniów z prośbą do Fritzscha o zamianę: na miejsce nieznanego mu Franciszka Gajowniczka (prawdopodobnie najmocniej rozpaczającego) zaproponował siebie. Oprawca nieoczekiwanie tę prośbę zaaprobował. Ojciec Kolbe umiera w bunkrze 14 sierpnia 1941 roku; osłabionego człowieka ostatecznie uśmierca niemiecki obozowy nadzorca punktu medycznego, wstrzykując truciznę — fenol. Okres od 29 lip-

© for this edition by CNS

ca do 14 sierpnia, decyzja o oddaniu swego życia za drugiego człowieka i powolna kilkunastodniowa męczeńska śmierć definiują najmocniej, jak już zaznaczyłem, świętość całego życia ojca Kolbe. Sztuka filmowa, chcąc zmierzyć się z tym fenomenem, musiała znaleźć właściwy kontekst gestu zakonnika, szukając go w całym jego życiu, ale także życiu innych. Najważniejszym okazał się tu niespodziewanie nie uratowany Gajowniczek, lecz ten, który ucieczką ratując własne życie, pośrednio przyczynił się do śmierci dziesięciu innych osób, w tym Maksymiliana Kolbego. Ten sposób przedstawienia na ekranie postaci zakonnego gwardiana wybrał pierwszy z reżyserów zajmujących się tym tematem — Krzysztof Zanussi.

Jako klasyk polskiego i europejskiego kina oraz przedstawiciel orientacji autorskiej w gronie twórców filmowych Zanussi w trakcie realizacji *Życia za życie* miał już nie tylko ugruntowaną pozycję artystyczną, lecz także charakterystyczną poetykę. Przede wszystkim wyznacza ją szeroko rozumiana tematyka egzystencjalna. Jego ekranowi bohaterowie zazwyczaj muszą opowiedzieć się wobec jakichś wartości, często próbują pogodzić swą moralność i wrażliwość z wydarzeniami, które są odległe od ich wyobrażeń o sobie i świecie, a ich duchowe bogactwo bywa często skonfrontowane ze złem. Dominujący w tych filmach światopogląd chrześcijański musi często wejść w konflikt i wytłumaczyć sobie racjonalny wymiar ludzkiego działania. Nie oznacza to konfesyjnego charakteru tej twórczości, objawiającego się tylko sporadycznie w filmach takich jak omawiany tu utwór o ojcu Kolbem czy *Z dalekiego kraju* (1981), którego nieoczywistym, bo podwójnym, bohaterem jest Polska i Karol Wojtyła, późniejszy papież Jan Paweł II. Bohaterowie Zanussiego to ludzie dialogu, prowadzący rozmowy z sobą i innymi, raczej szukający i błądzący niż zawsze odnajdujący sens życia, bo o taką, najwyższą, stawkę w tej twórczości chodzi. Jeśli poznawanie siebie i swojego miejsca w rzeczywistości ma też perspektywę metafizyczną, to w twórczości tego artysty jest ona wzbogacona o zmysłową, która kusi, niepokoi, nie daje o sobie zapomnieć. Ten kontekst komplikuje obraz Zanussiego jako artysty posługującego się językiem dyskursywnym[1], intelektualistę ekranu. Nie chce on bowiem zamykać swojej sztuki w schemacie filmowego obrazowania problemów i tematów egzystencjalnych, ich egzemplifikacji opartej przede wszystkim na dialogach filmowych protagonistów kosztem zredukowanej warstwy wizualnej i audialnej, mogącej znacząco wzbogacić tę dyskursywną. Jak pisała w pierwszej monografii twórczości artysty w Polsce Mariola Marczak:

> Główną cechą konstytuującą paradygmat filmu artystycznego kreowanego przez Krzysztofa Zanussiego jest zapisane w strukturach filmowych napięcie między powściągliwością formy a emocjonalnym zaangażowaniem, hamowanym i w dużym stopniu kontrolowanym przez autora. Unikając efektownych widowisk wizualnych Zanussi prezentuje efektowne dysputy, spory

[1] Pisał o tym szerzej w swojej książce S. Bobowski: *Dyskurs filmowy Zanussiego*, Wrocław 1996.

© for this edition by CNS

i dramaty. U tego świadomego artysty, dostrzec można paradoksalne połączenie sprzeczności, ciążenie ku jakościom przeciwstawnych wobec tych świadomie wybieranych[2].

Jeśli zatem mówi się w tej twórczości o miłości, śmierci, Bogu, prawdzie, a mówi nieustannie, to filmowa materia, w zakresie narracji, organizacji przestrzeni, wyglądu i gry aktorskiej zdaje się porwać swoistemu strumieniowi życia, będącemu z istoty zjawiskiem amorficznym, nie w pełni uporządkowanym. Zmysłowa (bo jakaż inna może być?) uroda życia bierze często górę nad próbą zracjonalizowania i udyskursywienia przedstawianych przez Zanussiego zjawisk, problemów oraz idei. Są one w konflikcie, tak samo jak w konflikcie jest życie wewnętrzne i często społeczne bohaterów jego filmów. Stąd też biorą się próby ogarniania językiem sztuki tych pęknięć i nieciągłości, stąd poszukiwanie ładu, zwłaszcza wyznaczonego przez wartości chrześcijańskie.

Twórca drugiego filmu o polskim franciszkaninie, Michał Kondrat, dokumentu fabularyzowanego *Dwie korony*, to twórca o mniejszym dorobku, za to w swej sztuce i działalności okołoartystycznej znacznie bardziej akcentujący jej konfesyjny charakter, podobnie jak inne osoby zaangażowane w produkcję, przyznające się do bliskich związków z Kościołem katolickim w Polsce (dotyczy to zwłaszcza aktorów grających ważne role w filmie, jak Adam Woronowicz, Dominika Figurska czy Cezary Pazura). Sam Kondrat jest nie tylko reżyserem filmowym, lecz także producentem i dystrybutorem filmów o tematyce chrześcijańskiej, oraz komentatorem i publicystą telewizyjnym od spraw religii i duchowości. Często w wywiadach podkreśla, że był wieloletnim asystentem księdza-egzorcysty i uczestniczył w kilkuset rytuałach egzorcystycznych. W jego dorobku znajdziemy dwa filmy dokumentalne, pełno- i średniometrażowy, wynikające z fascynacji reżysera tym zjawiskiem. Pierwszy, zatytułowany znacząco *Jak pokonać szatana* (2013), zrealizowany w większości we Włoszech w formie wywiadów, jest opowieścią o słynnych egzorcystach i ich walce ze złem, a także o ofiarach opętania. Drugi, *Matteo* (2014), przedstawia sylwetkę tytułowego włoskiego zakonnika i egzorcysty, żyjącego na przełomie XVI i XVII wieku, do którego działalności i mocy odwołują się wciąż współcześni egzorcyści. To filmy znawcy i wyznawcy, kogoś, kto nie ma wątpliwości i chce przede wszystkim dać świadectwo zagrożeń i zarazem nadziei wynikających z metafizycznego zła uobecniającego się w formie opętań, na szczęście zwalczanych określoną formą religijnego rytuału i modlitwą. Nie ma w tych utworach miejsca na wątpliwości, wynikające choćby z uwarunkowań psychologicznych czy społecznych. Należy zatem zapytać, jakie miejsce w tej twórczości i z czego może wynikać powstanie *Dwóch koron*, do czego wrócę w dalszej części artykułu.

Krzysztof Zanussi w *Życiu za życie* poprowadził swoją opowieść dwutorowo. Główna nić fabularna filmu biegnie w naturalnym, liniowym porządku czasowym

[2] M. Marczak, *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011, s. 23.

© for this edition by CNS

i łączy się z losami uciekiniera z Auschwitz Jana Tytza (gra go Christoph Waltz), który podczas prac w żwirowni zostaje przysypany ziemią, dzięki czemu może pozostać chwilowo niezauważony i uciec. Nieco później dowiaduje się, że karą za jego ucieczkę była śmierć dziesięciu innych więźniów, w tym ta dobrowolna Kolbego (w tej roli Edward Żentara). Losy Tytza doprowadzone są do 1971 roku i jego pobytu w Stanach Zjednoczonych, skąd obserwuje w telewizji watykańską beatyfikację męczennika. Drugą, biegnącą rytmem bardziej rwanym, retrospektywnym, są losy życia ojca Kolbe, od dzieciństwa do śmierci w obozie, losy relacjonowane przez znające go osoby. Jednak nie chodzi tu o klasyczną biograficzną relację, lecz próbę odpowiedzi na pytanie: kim był Rajmund Kolbe, znany światu jako ojciec Maksymilian? Za tym zaś kryje się fundamentalne pytanie o zagadkę świętości tego człowieka, szukanie w jego życiu śladów predestynujących go do ofiarnego czynu w obozie zagłady. Ta tajemnica jest najbardziej pociągająca dla reżysera oraz jego współscenarzysty, Jana Józefa Szczepańskiego, autora literackiego pierwowzoru filmu, eseju *Święty*, napisanego na okoliczność beatyfikacji ojca Kolbego (dwadzieścia lat przed powstaniem filmu), a wydanego w zbiorze zwartym w 1975 roku[3]. Krzysztof Zanussi znał od dawna ten tekst, w którym zainteresowało go, że, jak mówi w komentarzu do późniejszego wydania utworów Szczepańskiego, pisarz: „próbował ukazać niedoskonałość wynoszonego na ołtarze”[4]. Ten trop wskazujący na artystyczną koncepcję reżysera i jego współscenarzysty będzie istotny dla interpretacji filmu, mimo że nie stał się podwaliną warstwy fabularnej *Życia za życie*. Ta, jak wspominałem, nabrała charakteru dwutorowego, podążając mocniej śladem mimowolnej (jeśli założyć decydującą rolę przypadku) śmierci Kolbego, rozpatrywanej właśnie w kontekście relacji przypadek czy Opatrzność?

Z kolei film Michała Kondrata operuje o wiele prostszą strukturą narracyjną. *Dwie korony* opowiedziane są zgodnie z naturalnym przebiegiem życia przyszłego świętego. Nie pomija się tu żadnego z ważnych okresów jego życia, już od dzieciństwa naznaczonego religijnością, przez decyzję o wstąpieniu do zakonu franciszkanów w 1907 roku (miał wtedy kilkanaście lat), studia we Włoszech, działalność wydawniczą w Polsce i misyjno-wydawniczą w Japonii, aż po śmierć. Ciekawszy nieco od linearnego sposobu opowiadania jest wybór rodzaju użytych środków. Składają się na nie cztery warstwy: materiały archiwalne z epoki, wypowiedzi osób, które znały Kolbego lub — najczęściej — z dzisiejszej perspektywy oceniają jego postawę, komentarz odautorski twórcy filmu, często pojawiającego się przed kamerą i wchodzącego w rolę przewodnika po życiu franciszkanina, oraz fabularyzowane sceny ilustrujące różnej wagi, także zupełnie błahej, wydarzenia i drobne sytuacje z nim związane. Te ostatnie miały wprowadzić widza w bardziej

[3] J.J. Szczepański, *Przed nieznanym trybunałem*, Warszawa 1975.

[4] K. Zanussi, *Na marginesie książki Jana Józefa Szczepańskiego „Przed nieznanym trybunałem”*, [w:] J.J. Szczepański, *Przed nieznanym trybunałem*, Kraków 1998, s. 112.

© for this edition by CNS

codzienny, zwykły, a przez to ludzki, a nie „święty", świat Kolbego, ukazać jego oblicze bliskie i podobne innym ludziom. Podstawowy problem, ujawniający się już w dawnych hagiografiach, a nasilający z czasem, powraca i tutaj (jak również w filmie Krzysztofa Zanussiego): jak zachować więź z odbiorcą opowieści o świętym, jak mocno i na jakiej płaszczyźnie uruchomić identyfikację ze świętą osobą? Wydaje się jednak, że kilka różnych warstw materii *Dwóch koron*, odmiennych estetyką i tonacją, nie służy pogłębieniu tej identyfikacji, raczej przynosi rezultat odwrotny, na kształt efektu obcości, budującego dystans do świata przedstawionego, a właściwie kilku światów. To, co miało urozmaicić opowiadanie o tej postaci, pomóc odbiorcy zobaczyć ją dzięki kilku poetykom, choć na pewno nie zderzających odmienne ideologicznie spojrzenia na życie i działalność Kolbego, wbrew twórcom osłabiło spójność opowieści. Jak to często bywa w wypadku dokumentu filmowego, broni się ona przede wszystkim ciekawym tematem, czyli życiorysem bohatera, dobrze, choć jednostronnie (brak głosów krytycznych) udokumentowanym wykorzystanymi źródłami. Zobaczmy zatem teraz, jak wygląda od strony identyfikacji z postacią *Życie za życie*, które, jak już zaznaczałem, ma inny rodzaj komplikacji — narracyjną dwudzielność.

Film Krzysztofa Zanussiego ma dwóch równorzędnych bohaterów, Jana Tytza i Maksymiliana Kolbego, choć temu pierwszemu poświęca nieco więcej czasu. Historia uciekiniera nie jest historią człowieka szczęśliwego — Tytz, mimo że w miarę bezpieczny, nie jest zadowolony, jeśli pyta się go o wydarzenia obozowe, a gdy już wie o ofierze z życia, jaką złożył Kolbe, pozostaje pełen wątpliwości i wyrzutów wobec otoczenia, które w jego oczach chce go zmusić do uznania heroiczności gestu współtowarzysza z obozu i swojej słabości czy wręcz tchórzostwa, z powodu którego zginęli inni. Broni się, mówiąc, że każdy na jego miejscu skorzystałby z możliwości ucieczki, a wobec wiary i samego aktu najwyższej miłości skierowanej do drugiego człowieka pozostaje sceptykiem. Jednocześnie Zanussi ze Szczepańskim tak konstruują opowieść, by Tytz spotykał się z tymi, którzy znali Kolbego, i lepiej poznawał jego sposób życia, tym samym będąc zmuszony do poznania motywacji tego człowieka. Rozwija się też nieco na naszych oczach psychologia tej postaci, kogoś, kto musi żyć z jakimś brakiem czy skazą, niepozwalającymi mu w pełni cieszyć się samym życiem, docenić bycie ocalonym z nieludzkiej strefy, która przez gest Kolbego domaga się uznania w niej pierwiastka ludzkiej i boskiej miłości. Niejako na tle historii Jana Tytza widz dostaje historię życia i męczeńskiej śmierci ojca Maksymiliana. To przez opowieść o podwójnym uciekinierze — z obozu i od własnego uznania bezprecedensowości gestu Kolbego — mamy dotrzeć do jakiejś części prawdy o świętości franciszkanina. W interpretacji Christopha Waltza Jan jest człowiekiem powściągliwym, nieufnym, chłodnym w relacjach nawet z bliskimi — sąsiadami i rodziną. Zawodzi ich oczekiwania i nadzieje, ale rozumieją do pewnego stopnia towarzyszące mu „piętno Auschwitz". Na jego twarzy nigdy nie pojawia się uśmiech, nie ma w nim też pokory czy chęci wyjścia w stronę rozmówcy. Oprócz

© for this edition by CNS

charakteru tej postaci istotny jest w filmie sposób opowiadania. Precyzyjnie metodę reżysera pod tym względem przedstawiła Marczak:

> Narracja nie rozwija się równomiernie: początkowo wydarzenia związane z ucieczką Jana są pokazywane szczegółowo, potem z coraz większymi elipsami, uzupełnianymi przez uzyskiwanie wiadomości o okolicznościach śmierci gwardiana z Niepokalanowa. Równolegle do zbierania owych informacji wprowadzane są w tok opowieści sceny obrazujące krok po kroku etapy męki św. Maksymiliana. Początkowo oglądamy scenę selekcji na placu jako element synchronicznego opowiadania o ucieczce Jana z obozu, relacjonowanego przez obiektywnego, zewnętrznego narratora, Potem tę scenę pokazano w relacji świadka […]. Wreszcie, wraz z przybywaniem informacji, zbliżamy się coraz bardziej do postaci świętego, by w końcu z bliska obserwować, czy raczej — uczestniczyć w jego konaniu[5].

Oznacza to, że dwa wspomniane sposoby narracji skorelowane z dwiema głównymi postaciami mają naprzemiennie, a pod koniec filmu w zasadzie synchronicznie, dać nam obraz świętego w najtragiczniejszym, a w konsekwencji najistotniejszym momencie jego istnienia — oddania życia Bogu w zamian za życie innego człowieka. Zanussi nie chce, byśmy uznali ten fakt tylko przez opowieść o samym świętym, potrzebuje dodatkowego świadectwa.

A co z postacią Kolbego w filmie *Życie za życie*? Zakonnik zostaje przedstawiony w kilku scenach z życia jako ktoś spokojny, ale dość pewny siebie, starający zawalczyć o sprawy niepokalanowskiego zakonu. Grający go Edward Żentara mówi cichym głosem człowieka, który nie emocjonuje się doczesnymi, zwykle drugorzędnymi problemami, głosem człowieka znającego miarę rzeczy. Pojawienie się Kolbego wśród innych postaci powoduje większy spokój, można wręcz odnieść wrażenie, że to ktoś pozbawiony śladu emocji. Z jednej strony można interpretować taką konstrukcję roli jako pomysł na oddanie niezwykłości tej postaci jeszcze na długo przed bohaterską i męczeńską śmiercią. W tym znaczeniu kamera pokazuje nam człowieka w każdej sytuacji tak samo niewzruszonego i godnego, co jest szczególnie uderzające w scenach obozowych, zwłaszcza tych ostatnich, w bunkrze. Natomiast z drugiego punktu widzenia wydawać się może, że postać ta pozostaje zbyt dużą enigmą dla widza, a jej motywacje, zwłaszcza te związane z codziennością, choć uzasadnione wiarą w transcendencję, nie dość wyraźnie zarysowane środkami filmowymi. Tych ostatnich zastrzeżeń nie można mieć w zasadzie tylko do scen umierania. Tu subtelność użytych kadrów, pozbawionych nadmiernej fizycznej drastyczności, pomaga odczuć dramat Kolbego i jego towarzyszy w bunkrze jako wydarzenie rozgrywające się w boskim planie, który zapewni wszystkim ofiarom zbawienie. Reżyserska powściągliwość dobrze koresponduje z widoczną w całym utworze aktorską dyskrecją (z której zresztą Żentara był znany, na przykład rola Janka Pradery w *Siekierezadzie* Witolda Leszczyńskiego z 1985 roku według prozy Edwarda Stachury), a jej sednem jest właśnie kilka ujęć powolnego odchodzenia

[5] M. Marczak, *op. cit*., s. 361.

© for this edition by CNS

ojca Maksymiliana, a także sceny samej śmierci. W tej ostatniej subtelność ręki reżyserskiej widać w sposobie wzbogacenia tej sceny o zachowanie, a potem reakcję na śmieć Kolbego, które widać u lagerführera, wspomnianego już Fritzscha (gra go Marcus Vogelbacher). Otóż dotąd przedstawiany i opisywany przez inne postaci jako „diabeł wcielony", po wydaniu rozkazu uśmiercenia Kolbego zastrzykiem z trucizną oraz chwilę po śmierci franciszkanina wydaje się człowiekiem, w którego oczach maluje się coś na kształt ledwie widocznego poruszenia, a sytuacji tej, inaczej niż wcześniej, nie towarzyszy też żaden komentarz z jego strony. Fritzsch obserwuje, a można nawet rzec: przeżywa tę śmierć w milczeniu. Rezultat cierpień skazańca zyskał może w ten sposób dodatkową, swoistą, gratyfikację?

Sam proces umierania i śmierci protagonisty utworu Krzysztofa Zanussiego jest inny niż ten, który możemy obserwować w wielu filmach reżysera, choćby *Śmierć prowincjała* (1966), *Iluminacja* (1973), *Spirala* (1978) czy *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* (2000). Inny, ale nie tak bardzo odległy od wymienionych. W tamtych filmach częściej śmierć poprzedza choroba i umieranie, obrazowane fizjologią, znużeniem i strachem, wynikającymi ze starości albo — z drugiej, odmiennej, strony — kres życia wyrażany jest namysłem i medytacją nad nią, jego końcem. O tej pierwszej śmierci u autora *Cwału* (1995) pisała Grażyna Świętochowska:

> Realny, uobecniony i przedstawiony w kinie Zanussiego jest jednak również dramat umierania, proces fizjologicznej degradacji ciał aż po prosektorium. Śmierć jest uwarunkowana w nim nie tyle prywatnym, biograficznym czasem umierającego — starość pozostaje tylko jedną z koniecznych przyczyn wyczerpywania się ludzkiego życia — ile raczej konkretną przestrzenią, scenerią. […] Taka śmierć jest tylko bolesnym oczekiwaniem, indywidualnym aktem wypełnionym cierpieniem[6].

Ale czy rzeczywiście, pomijając aspekt starości, różni się ona bardzo od śmierci przedstawionej w finale *Życia za życie*? Chyba nie, jest tylko jej bardziej skondensowaną formą, ograniczoną do kilkunastu dni w głodowym bunkrze, przyspieszającym wszystkie fizjologiczne procesy. Ograniczona, wydzielona przestrzeń, skrócony mocno czas, wyeksponowanie, chociaż nie natrętne, ludzkiej somatyczności — przyczyny wyczerpywania się ludzkiego życia są inne, bo zadane nieludzkim mechanizmem obozu koncentracyjnego, lecz już symptomy i objawy na ekranie wyglądają podobnie, pozbawione jednak naturalizmu, którego swoją drogą Zanussi w niektórych własnych utworach się nie boi. I znowu inaczej niż wielu filmach tego twórcy umieranie łączy się tu z motywem pasyjnym, lecz nie staje się tylko metaforą ludzkiego losu jako męki Jezusa w wymiarze wyłącznie biologicznym[7], ale także — w wypadku ojca Maksymiliana — a raczej: przede wszystkim,

[6] G. Świętochowska, *Śmiertelna choroba*, „Kwartalnik Filmowy" 2004, nr 45, s. 234.
[7] *Ibidem*.

© for this edition by CNS

duchowym. Ponadto jego heroizm jest wzmocniony ekranowym obrazem godnego umierania pozostałych osób znajdujących się w bunkrze. Nie jest to oczywiście jedyny możliwy ani nawet prawdopodobny obraz sytuacji obozowych, ale konsekwentnie stosowany w tym akurat filmie. Ekranowa *ars moriendi* prowadzi w *Życiu za życie* do symbolicznej puenty, odrealniającej na płaszczyźnie estetycznej jeszcze bardziej wcześniejsze sceny, ale nadającej całości charakteru metafizycznego. W chwili uśmiercania Kolbego przez nazistę oko kamery kieruje się na okienne kraty, które są coraz mocniej oświetlane aż do pełnej jasności. Na tym ostatnim ujęciu pojawia się napis, przywołujący słowa Jezusa z Ewangelii według Świętego Jana, o największej miłości, gdy ktoś oddaje życie za drugiego człowieka. Światło i autorytet Świętego Pisma — emblematy Boga, które uwypukla w finale swojego filmu Zanussi, pozwalają jeszcze mocniej dostrzec konfesyjny, choć nienarzucający się widzowi, charakter całości. Zakończenie to zostało już znakomicie zanalizowane przez Mariolę Marczak:

> Czytelny symbol wskazuje na łączność z Bogiem cierpiącego skazańca, wyraźnie sugerując jego świętość. Zakratowane okno i śmierć, która została tu ukazana jako przejście do światła, które staje się symbolem wiecznego życia, jest przeniesieniem filmowego dyskursu na pole szersze od czysto wyznawczego. Przywołuje bowiem w ten sposób metafizyczne źródło etycznej postawy człowieka, dzięki któremu zachowuje on wolność, nawet w sytuacji skrajnego zniewolenia, ponieważ zawsze może wybierać między dobrem a złem[8].

Wyraziste i znaczące zakończenie utworu Krzysztofa Zanussiego nie oznacza jednak, że jesteśmy bliżej tajemnicy życia i śmierci ojca Kolbe. Wiemy już o jego świętości, ale czy pomogła nam ona przybliżyć jego człowieczeństwo? Są w tej mierze pewne wątpliwości. Najpierw jednak przyjrzyjmy się, jak relacja człowieczeństwo–świętość jest przedstawiana w *Dwóch koronach* Michała Kondrata.

W fabularyzowanym dokumencie tegoż reżysera tkwi konstrukcyjny paradoks, który wpływa nie tylko na ocenę tego utworu, lecz zwłaszcza na pozbawienie go prawdziwej duchowej aury. Otóż wydaje się, że sceny fabularyzujące epizody z życia Kolbego mają być bardziej znaczące niż materiały archiwalne i kronikarskie, co powoduje, że nieoczekiwanie ośrodek semantyczny utworu przenosi się ku fikcji. Tak z pewnością można odczytać już sam początek filmu, gdy obserwujemy zainscenizowaną scenę z małym, może dziesięcioletnim Rajmundem i jego matką (Dominika Figurska). Chłopiec informuje ją, że podczas modlitwy (tu też widzimy ujęcie rozświetlone) miał widzenie Matki Boskiej, która pokazała mu tytułowe dwie korony, białą i czerwoną — oznaczające czystość i męczeństwo, a on, pytany przez matkę, oznajmia, że wybrał obie. Scena ta jest kluczem do ujrzenia przez widza w młodym chłopcu osoby predestynowanej do świętości, właśnie przez czystość

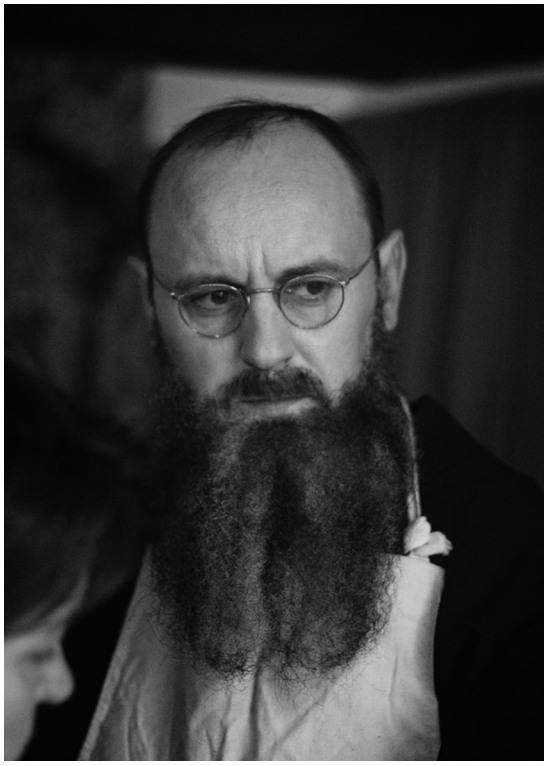
[8] *Ibidem*, s. 363.

© for this edition by CNS

i męczeńską śmierć, i oczywiście zawierzenie swego losu Matce Chrystusa. Inaczej niż u Zanussiego punkt ciężkości filmu, jego semantyczna „latarnia" rozświetla się już na początku, nie dając widzowi szans na samodzielne dochodzenie do wniosków, wątpliwości, podążanie innym tropem myślowym. Autor filmu, który zresztą za chwilę sam pojawia się na ekranie i wyjaśnia, jak mamy rozumieć tę scenę (a robi to bardzo często), niezręcznie konkurując z bohaterem filmowej biografii, nie pozwala nam szukać znaczeń; narzuca nam je siłą ekranowej obecności, siłą ujawnionego w ten sposób domniemanego autorytetu. A więc tajemnica losu Kolbego wyjaśnia się bardzo szybko i ma swe źródła w dzieciństwie, spędzonym, przynajmniej według filmowych obrazów, na modlitwie i bliskich relacjach z księdzem, być może kosztem zabaw z rówieśnikami. Reżyser, nie tylko kamerą, lecz także swoją konsekwentną obecnością ekranową prowadzi nas przez życie Kolbego wyznaczone schematem: patriotyczna i religijna rodzina, dzieciństwo i młodość blisko Boga, zacieśniające się relacje Rajmunda, jego braci i rodziców z zakonem franciszkańskim. Po drodze są drobne, acz cudowne zdarzenia typu wyleczenie, wbrew przewidywaniom lekarza przepowiadającego amputację, już we Włoszech, chorej, może zakażonej gangreną ręki dwudziestoletniego Kolbego wodą z Lourdes. To zresztą też scenka fabularna. Ponadto cała narracja filmu podporządkowana jest zbyt mocno encyklopedycznemu podejściu do życiorysu świętego i mimo że niektóre sceny fabularne mają lekko komiczną odskocznię od powagi tematu, to nie udaje się uciec od ilustracyjności przebiegu całej historii „rycerza dobra". I właśnie drugą podstawową sceną wydaje się zakładanie przez Kolbego (w scenach fabularnych gra go Adam Woronowicz) Rycerstwa Niepokalanej podczas studiów we Włoszech. Zebranie założycielskie wygląda na spotkanie grupy spiskowców, którzy w walce z przeciwnikami i wrogami, zwłaszcza z „heretykami, schizmatykami, żydami i masonami", mają działać wszędzie, „nawracając grzeszników" modlitwą i czynem, w domach, szkołach, pracy — gdzie się da. Niepokalana jako boskie narzędzie, a rycerze jako ostrze tego narzędzia, które ma być raczej bronią. Ekranowy zaczyn wygląda jak szykowanie się do wojny. W tym właśnie miejscu widzę wcześniejsze, filmowe i pozaartystyczne, zainteresowania Michała Kondrata egzorcyzmami, rozumianymi jako bezpośrednie starcie sił Dobra z Szatanem, jako zbieżne z mocnym zaakcentowaniem powstania oddziału „rycerzy wiary", jakich formuje „na obczyźnie" Maksymilian Kolbe. Twórca filmu podkreśla, że Kolbe swoją późniejszą działalność i życie podporządkował tej walce, dzięki której możliwe będzie zbawienie, także tych jeszcze niewiedzących, że błądzą i czynią zło.

Jednak widz oczekuje też z oczywistym zainteresowaniem, jak zostaną przedstawione w filmie wydarzenia obozowe. Te są zaprezentowane dwojako: pośrednio, za pomocą wspomnień obozowych towarzyszy (Marian Kołodziej, przyszły malarz oświęcimskiej apokalipsy, Tadeusz Pietrzykowski, przedwojenny mistrz polskiego pięściarstwa dostrzegający płynącą od ojca Maksymiliana dobroć), lub bezpośrednio (Kazimierz Piechowski, który opowiada przed kamerą, jak zakonnik zmotywo-

© for this edition by CNS



Fot. 2. Adam Woronowicz jako Maksymilian Kolbe — kadr z filmu *Dwie korony*, reż. Michał Kondrat, 2017, © Fundacja Filmowa im. Św. Maksymiliana Kolbe

wał go do walki o przetrwanie i o późniejszej o rok od śmierci Kolbego brawurowej ucieczce z dwoma towarzyszami). Samych scen z apelu, na którym doszło do zamiany skazanych na śmierć, film nie rekonstruuje, w przeciwieństwie do tych w bunkrze, gdzie podkreśla się wspólną modlitwę skazanych. I tu znowu po przejściu do scen współczesnych dowiadujemy się z relacji jednego ze współczesnych zakonników opowiadających o ojcu Maksymilianie, że ten po raz pierwszy zamienił przestrzeń bunkra głodowego, z którego dochodziły dotąd w takich sytuacjach tylko krzyki i złorzeczenia, w miejsce modlitwy, wręcz świątynię wspólnego obcowania z Bogiem. Powstaje tu jednak spora wątpliwość, pomijając już prawdopodobieństwo tej sytuacji: czy takie rozgraniczenie na umierających w bólu, krzyku i nieszczęściu i tych, którzy odchodzą w ciszy i modlitewnym skupieniu, uprawomocnia wiara (bo raczej nie wiedza) wypowiadającego te słowa, czy nie wprowadza on podziału na „lepsze" i „gorsze" umieranie. Etyczny problem oceny czyjejś śmierci, zwłaszcza podpierany religijnością, nie raz przyniósł już w historii kultury i sztuki wątpliwe rezultaty. W tym przypadku jest, niestety, podobnie. Sam finał *Dwóch ko-*

© for this edition by CNS

ron zbliża natomiast ten utwór do filmu Krzysztofa Zanussiego. Umierający Kolbe przenosi się pamięcią do czasu dzieciństwa, a my wraz z nim wracamy do obrazu chłopca patrzącego na rozświetloną sylwetkę Matki Boskiej, oferującej dziecku dwie korony. To ostatnie ujęcie utworu, podobnie jak finałowe w *Życiu za życie*, posługuje się obrazem religijnym wzmocnionym symbolem boskości — światłem. Od takich scen i ujęć w filmach z zamierzenia religijnych, a w tym wypadku ewangelizacyjnych, bardzo trudno twórcom filmowym uciec.

Kwestia określenia obydwu filmów mianem religijnych jest najtrudniejsza. Zarówno w *Życiu za życie*, jak i *Dwóch koronach* bezpośrednią inspiracją było życie osoby uznanej przez Kościół katolicki za świętą, a ich twórcy wielokrotnie zgłaszali akces do wiary chrześcijańskiej. Wspominałem o istotnych z tej perspektywy ujęciach finałowych obu filmowych biografii. W istocie jednak można zadać pytanie, czy widz ma mieć do czynienia z obrazami Transcendencji, czy raczej w trakcie filmowego seansu ma towarzyszyć mu Jej przeczucie? W pewnej mierze można upatrywać odpowiedzi na to pytanie w kontekście filmów Zanussiego i Kondrata już w samych zamierzeniach tych twórców. *Dwie korony* mają być (i są) modelową hagiografią, co oznacza bycie filmem dydaktycznym, zwracającym uwagę na zasługi przedstawianej osoby, wręcz ją gloryfikującym, dziełem pomijającym ewentualne skazy na wizerunku, stawiającym ją za wzór do naśladowania. Wszystkie elementy składowe filmu Michała Kondrata mają temu służyć. Utwór tego rodzaju powinien też być przydatny w nauczaniu każdego rodzaju Kościoła, w tej sytuacji akurat — katolickiego. Często jest też współfinansowany przez instytucje i organizacje powiązane z Kościołem (w tym przypadku będzie to Fundacja Filmowa im. św. Maksymiliana Kolbe). Najważniejszą funkcją takiego utworu będzie jego funkcja ewangelizacyjna. Starając się spełniać te warunki (z zastrzeżeniem dotyczącym wątpliwego etycznie porównywania dotyczącego umierania ojca Kolbego), *Dwie korony* pozostają filmem na wskroś służącym celom ewangelizacyjnym, są za to utworem pozbawionym znamion dramatu. Pasyjny wymiar realnej śmierci franciszkanina nie przekłada się na dramat jego filmowego odpowiednika. Film cechuje akademicki, wręcz popularnonaukowy, obojętny styl, pozbawiony zarówno perswazji, jak i osobistego spojrzenia autora, co dziwi, zważywszy na reżyserską obecność przed kamerą. Pozbawiony niepokoju, dylematów, żarliwości, której można by się spodziewać po głównej cesze bohatera, jest wysoce reprezentatywną księgą ilustrowaną ułożoną według klasycznych reguł biograficznych. Utwór nie dąży ani do precyzyjnej rekonstrukcji losów ojca Maksymiliana Kolbego, ani nie stara się ożywić obrazów religijnych tak, aby uniknąć porównań do religijnego kiczu. Pod tym względem w zasadzie nie przekracza jego granic, z wyjątkiem — niestety — ostatnich ujęć. Po prostu nie znajduje dla wizji objawienia się Transcendentnego nowego estetycznego kontekstu. Co do znaczeniowego wydźwięku filmu natomiast, również na tej płaszczyźnie nie można go oskarżyć o poddanie się presji kiczu, raczej o flirtowanie z nim. Widoczny w utworze sojusz sztuki i Kościoła zaowocował powrotem do pytania o wielki, metafizyczny wręcz temat i jego ludzkie,

© for this edition by CNS

przyziemne, potencjalnie nieudolne wykonanie. Nie można tu w żadnym razie mówić o „stylu transcendentnym", w takim znaczeniu, jakie nadał mu swego czasu Paul Schrader[9], w którym twórcy starają się maksymalnie zredukować naddatki ekspresji typowe dla głównego nurtu kina, takie jak psychologia postaci, nadmierna koncentracja na fabule czy zbytnie przywiązanie do nowinek technicznych i formalnych. Te „filtry" odciągają nas w większości od manifestacji Transcendentnego w rzeczywistości filmowej, dlatego nie mamy szansy na Jego głębsze odczucie. *Dwie korony* pod tym względem są bardzo „filtrujące" (na swój prosty sposób), ze swoją mieszaniną środków dokumentarnych i fabularnych. Ale te same „przesłony" i próba wypowiedzi autorskiej Michała Kondrata ratują jego utwór przed pułapką kiczu, zarazem nie pozwalając mówić o filmie religijnym. *Dwie korony* to, co najwyżej, film zrobiony przez twórcę/twórców religijnych, dla których sama reprezentacji losów postaci Kolbego jest wystarczającym powodem realizacji tego utworu.

Oczywiście przypadek *Życia za życie* jest bardziej skomplikowany, choć film też pozostawia w widzu poczucie niedosytu. Krzysztofowi Zanussiemu w równym stopniu chodziło o oddanie tych cech Kolbego, które ujawniły się w jego życiu jeszcze przed oświęcimskim uwięzieniem i śmiercią, takich jak miłość do bliźnich, oddanie się im, wiara w moc Matki Boskiej, pracowitość i dawanie dobrego przykładu innym. Te cechy wydobywane w retrospekcji lepiej wybrzmiewają dzięki tej metodzie manipulowania filmowym czasem — pozwalają wyodrębnić się z toku filmowych obrazów, stając wyrazistszymi ideami, które można zobaczyć. Jednak główny pomysł konstrukcji fabularnej, mający uruchomić semantykę utworu — spojrzenie na postać świętego oczyma sceptyka i niedowiarka — w pełni się nie powiódł. Rezultatem tego spojrzenia miał być proces odwrotny: świętość czynu/ów Kolbego miała odmienić duszę sceptyka. Widzimy tylko finał tej przemiany, tymczasem świecki porządek życia Jana Tytza w wersji filmowej nie uzyskał wiarygodności w finałowej odmianie, ta linia fabularna filmu pozostaje „odcięta" od retrospekcyjnej linii ojca Maksymiliana. Filmowe to, co świeckie, pozostaje poza *sacrum* (czytaj: Transcendentnym), a to, co religijne i ostatecznie święte, zyskuje tylko (aż?) wizualny walor Transcendencji w scenach finałowych z udziałem Kolbego. W obu liniach zabrakło klimaksu, powodującego u widza *katharsis*. Dwie finałowe sceny, konkludujące losy obu protagonistów, śmierć ojca Maksymiliana Kolbego i przebudzenie duchowe uciekiniera z Auschwitz Jana Tytza nie stały się katalizatorem, który uaktywniłby w widzu pokłady „gorąca". Pozostało poczucie obcowania z kunsztownie, ale zbyt neutralnie „naładowanym" dyskursem racjonalnym. Takim językiem o świętości mówią akademicy, choćby aspirowali do sztuki, rozumianej jako przeżycie *sacrum*.

[9] P. Schrader, *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkley-Los Angeles-London 1972.

© for this edition by CNS

THE MYSTERY OF HUMAN BEING AND THE HAGIOGRAPHIC PORTRAIT — THE TWO FILM BIOGRAPHIES OF FATHER MAXIMILIAN KOLBE

Summary

The article entitled "The mystery of human being and the hagiographic portrait — two film biographies of Father Maksymilian Kolbe" presents a comparative analysis of two films: *Życie za życie — Maksymilian Kolbe* [Life for life: Maksymilian Kolbe] by Krzysztof Zanussi and *Dwie korony* [The two crowns] by Michał Kondrat. Both films are discussed in the context of the notion of "a religious movie". The former film, although made on commission, may be described in the categories of personal style of an eminent filmmaker who nonetheless remains baffled when confronted with a spiritual mystery of the man proclaimed saint. The latter is characterized as a hagiographic and educational text with little artistic value.

© for this edition by CNS