Studia
Filmoznawcze
40
Wrocław 2019

Mariola Marczak
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

POLSKI FILM HAGIOGRAFICZNY JAKO FORMA KOMUNIKOWANIA WIARY. KOMUNIKACYJNA FUNKCJA STRUKTUR GENOLOGICZNYCH WSPÓŁCZESNEGO POLSKIEGO FILMU HAGIOGRAFICZNEGO

DOI: 10.19195/0860-116X.40.9

Fabularny film hagiograficzny ze względu na bardzo nikłą reprezentację jako gatunek w kinie polskim właściwie nie istnieje. Symptomatyczne jest, że w merytorycznie wzorowo opracowanej *Światowej encyklopedii filmu religijnego*[1] nie ma hasła *hagiograficzny film*. Nic więc dziwnego, że nie pojawia się ono też w innych ważnych leksykograficznych opracowaniach filmoznawczych, o szerszym zakresie tematycznym, takich jak *Encyklopedia kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego[2] czy *Słownik terminów filmowych* Marka Hendrykowskiego[3]. Nie znajdziemy go w bardziej popularnym *Słowniku filmu* pod redakcją Rafała Syski[4]. Nie dowiemy się niczego o filmie hagiograficznym także z innych opracowań, skierowanych do szerszego grona odbiorców ani z tych, które powstały z myślą o funkcji edukacyjnej, jak *Słownik wiedzy o filmie*[5], ani tych nastawionych bardziej na popularyzację,

[1] *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Garbicz, Kraków 2007. Być może nadmierne bogactwo i wielość poszczególnych przykładów opisanych w tej publikacji stały się przyczyną, dla której tego hasła nie uwzględniono.

[2] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003.

[3] M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.

[4] *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2005.

[5] J. Wojnicka, O. Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie*, Bielsko-Biała 2005.

© for this edition by CNS

jak *Słownik gatunków i zjawisk filmowych*[6]. W tej ostatniej pozycji część pt. *Gatunki* zawiera aż 38 haseł, w tym tak specyficzne, jak *torture porn* lub tak zawężone tematycznie, jak *Frat Pack film* czy *bonder*, ale *film hagiograficzny* okazał się albo nazbyt „niszowy", albo nie został w ogóle zauważony. Omówienia tego fenomenu podjęła się dopiero Magdalena Kempna-Pieniążek w swojej książce o najnowszym kinie religijnym[7]. Brak ów potwierdza niewystępowanie tego gatunku w polskiej kinematografii, a nawet wydaje się dowodem na brak zainteresowania tego rodzaju tematyką. Temu ostatniemu twierdzeniu przeczy jednak śląska badaczka, która pisze o wielkiej popularności filmu hagiograficznego, dorównującej niemal zainteresowaniu widzów filmem biblijnym[8]. Kempna-Pieniążek stawia tezę, iż współczesny film hagiograficzny, produkowany głównie przez stacje telewizyjne i na potrzeby telewizji, zachował cechy dawnej literatury hagiograficznej (żywotów świętych) z ich trójdzielną strukturą oraz funkcjami. Trójdzielna struktura wiąże się z podziałem na prolog (z dominującą na ogół funkcją retoryczną, która służyła wzbudzeniu zainteresowania i podziwu odbiorcy-czytelnika), rozwinięcie (z właściwym opisem biografii, w tym pochodzenia, czynów i — zwykle — cudów, towarzyszących dokonaniom świętego) oraz zakończenia, o charakterze podsumowującym i symbolizacyjnym[9]. Współczesne filmy hagiograficzne — jak twierdzi Kempna-Pieniążek — podobnie jak literackie żywoty świętych, nadal służą popularyzacji wiedzy o życiorysach i dokonaniach wybitnych postaci Kościoła oraz pełnią funkcje „rozrywkowe i propagatorskie"[10]. Z tą ostatnią wiąże się niejednokrotnie wykorzystywanie przez twórców tego rodzaju utworów środków ekspresji służących wywołaniu emocjonalnego zaangażowania widza, w tym struktur melodramatycznych[11]. Analizę filmu hagiograficznego autorka przeprowadza — co symptomatyczne — na podstawie filmów poświęconych Janowi Pawłowi II, a więc człowiekowi powszechnie znanemu, który jako święty funkcjonuje od niedawna. Decyzję swoją motywuje tym, że są one najliczniejszym przykładem tego fenomenu.

Za świętego *in spe*, współczesnego Janowi Pawłowi i zarazem jego mentora, można uznać kardynała Stefana Wyszyńskiego, „Prymasa Tysiąclecia". Ten wybitny duchowny, zasłużony dla Kościoła w Polsce, jest po papieżu-Polaku drugim najczęstszym bohaterem filmów biograficznych tego typu, a przy tym jego proces beatyfikacyjny jest w toku. Fabularne filmy o nim, a właściwie o najbardziej dramatycznych

---

[6] B. Paszylk, *Słownik gatunków i zjawisk filmowych*, Bielsko-Biała 2010.

[7] M. Kempna-Pieniążek, *Współczesne filmy hagiograficzne*, [w:] *eadem*, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013, s. 65–73.

[8] *Ibidem*, s. 65.

[9] Por. *ibidem*, s. 70–71.

[10] *Ibidem*, s. 66.

[11] Zob. na przykład M. Marczak, *Konwencje melodramatyczne w filmie hagiograficznym na przykładzie „Pieśni o Bernadetcie" Henry'ego Kinga*, „Media — Kultura — Komunikacja Społeczna" 2007–2008, nr 3–4, s. 238–245.

© for this edition by CNS

fragmentach jego życia, gdy był więziony przez komunistyczne władze w bieszczadzkiej Komańczy oraz w Stoczku Warmińskim, mogą pełnić funkcje zastępczych filmów hagiograficznych, jako że kardynał Wyszyński jeszcze za życia miał w społeczeństwie zupełnie wyjątkową pozycję, otaczała go aura szczególnej pobożności i oddania Matce Bożej. On to w sposób szczególny zaktywizował więź łączącą życie polityczne i społeczne narodu polskiego z wiarą katolicką, co znalazło swój wyraz w obchodach tysiąclecia chrztu Polski, w odprawionej przed tą rocznicą nowennie (dziewięcioletnim okresem cyklicznych modlitw, związanych z oczekiwaniem na tę rocznicę) i ślubami jasnogórskimi — aktem oddania się narodu polskiego w opiekę Maryi, którego prymas w jego imieniu dokonał, co było ewenementem w bloku sowieckim. Jednak filmy o prymasie Wyszyńskim, zwłaszcza te fabularne[12], nie prezentują go jako świętego, nie akcentują nawet jego życia duchowego, raczej poznajemy go jako człowieka niezłomnego, silnego charakteru i niezwykłej inteligencji, który potrafił skutecznie przeciwstawić się komunistycznej władzy, chociaż aspekt chrześcijańskiej pobożności i miłosiernego przebaczenia win swoim współwięźniom zmuszonym do współpracy z bezpieką również w nich występuje. Maryjną pobożność i transcendentne źródła jego wewnętrznej siły oraz skutecznego wpływania na rzeczywistość polityczną próbują ukazać twórcy filmów dokumentalnych, chociaż nie zawsze mamy do czynienia z dokumentalnym portretem kardynała Stefana Wyszyńskiego[13].

O ile przyczyny nieobecności filmu hagiograficznego w polskiej kinematografii są dość oczywiste w odniesieniu do lat 1945–1989, tłumaczą się bowiem barierą systemu politycznego, którego strzegła cenzura, o tyle dla okresu późniejszego sytuacja ta jest co najmniej zastanawiająca i domaga się refleksji, tym bardziej że podobne zjawisko odnotował ks. Marek Lis w odniesieniu do filmowych adaptacji Ewangelii, których w tym czasie, podobnie zresztą jak w okresie międzywojennym, w ogóle nie było[14]. Jeśli mowa o polskim filmie hagiograficznym, to najbardziej produktywny był rodzaj dokumentalny, ponieważ w jego obrębie można znaleźć garść przykładów, począwszy od *Siostry Faustyny*, 1987, w reżyserii Zygmunta Skoniecznego, przez inne filmy o tej polskiej świętej, takie jak *Święta Faustyna — Świnice* (2003, reż. Zygmunt Skonieczny), *Dar Bożego miłosierdzia* (2002, reż. Jerzy Michałek, Katarzyna Kotula). Inną polską świętą, która ma swoją filmową dokumentalną hagiografię, jest Kinga (*Święta matka Kinga*, 1999, reż. Piotr Zaręb-

[12] *Prymas. Trzy lata z tysiąca*, 2000, reż. Teresa Kotlarczyk; *Pokuszenie*, 1995, reż. Barbara Sass-Zdort.

[13] To przypadek najsłynniejszego, pięcioczęściowego dokumentu, opowiadającego o postawie całego polskiego Kościoła wobec komunistycznej władzy w Polsce *Non possumus*, 1995, reż. Paweł Woldan. W tym kontekście ważny był odcinek drugi, obejmujący lata 1953–1956; lista filmów portretujących kardynała Wyszyńskiego zob. *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, s. 445. Jest to temat zbyt obszerny, żeby go teraz rozwijać.

[14] M. Lis, *Christophoros — Jesus in Polish Movies*, [w:] *Cinematic Transformations of the Gospel*, red. M. Lis, Opole 2013, s. 113–122. Autor odnotowuje jedynie — także nieliczne — nawiązania do Ewangelii.

© for this edition by CNS

ski). Mamy też portrety świętych mężczyzn, Jacka (*Święty Jacek*, reż. Elżbieta Konderak, Jarosław Głodek, 1993), Jerzego (*Święty Jerzy — rycerz Chrystusa*, 2006, reż. Jerzy Lubach) oraz innych. Ich najbardziej kompletne omówienie znajduje się też w *Światowej encyklopedii filmu religijnego*. Warto wskazać także na hagiografię zbiorową *Za wiarę i ojczyznę* (1999, reż. Tomasz Kaczmarek, Wanda Rollny), będącą rodzajem uzupełniającej dokumentacji procesu beatyfikacyjnego 108 męczenników drugiej wojny światowej: księży, zakonnic i świeckich zamęczonych ze względu na przynależność do chrześcijaństwa lub dobrowolnie oddających życie w imię wiary w Jezusa Chrystusa lub w poczuciu służby bliźniemu rozumianej jako podążanie śladami boskiego Mistrza, który przyjął męczeństwo dla dobra wiernych i niewiernych i umarł ze słowami przebaczenia na ustach[15].

Gdy natomiast chcielibyśmy wymienić fabularne filmowe opowieści o świętych w polskiej kinematografii, to lista zwykle zaczyna się (jeśli pominiemy kino okresu międzywojennego) od *Faustyny* (1994) Jerzego Łukaszewicza, ze względu na popularność tego utworu, kończy zaś na dwóch filmach Krzysztofa Zanussiego: o św. Maksymilianie Kolbe — *Życie za życie. Maksymilian Kolbe* (1990) oraz o bracie Albercie (Adamie Chmielowskim) — *Brat naszego Boga* (1997)[16]. Po kanonizacji Jana Pawła II do listy tej można dołączyć fabularno-dokumentalny film o polskim papieżu, zrealizowany przez polskiego reżysera za obce pieniądze dla zachodniej publiczności, wyprodukowany jeszcze za życia Jana Pawła (*Z dalekiego kraju*, 1981, reż. Krzysztof Zanussi, USA-Włochy). Niedawno powstał nowy film o św. Maksymilianie Marii Kolbem pt. *Dwie korony* (2017) w reżyserii Michała Kondrata. Film ten, podobnie jak pierwsza opowieść biograficzna o papieżu-Polaku w reżyserii Krzysztofa Zanussiego, jest połączeniem dwóch filmowych rodzajów — fabularnego i dokumentalnego. Z tym że w filmie z początku lat osiemdziesiątych trzonem była opowieść fabularna, która łączyła się z dokumentalnymi wstawkami na zasadzie uzupełnienia, tworząc rodzaj filmowego eseju biograficzno-historycznego. Wyjaśniała bowiem zachodniemu widzowi niuanse najnowszej historii kraju, z którego pochodził nowo wybrany papież. Współczesna filmowa biografia świętego z Polski, tym razem świętego zmarłego męczeńską śmiercią w obozie koncentracyjnym, jest raczej dobrze znaną formą dokumentu fabularyzowanego, w którym fabularna opowieść jest wizualizacją sylwetki świętego, jaka wyłania się z relacji osób wypowiadających się w części dokumentalnej. Narratorem filmu jest sam reżyser, który zarówno przytacza dane faktograficzne z biografii świętego, jak i akcentuje elementy związane z wyjątkowością postaci, łącząc tym samym oba

[15] Zob. *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, s. 595.

[16] Filmy te analizowałam dokładnie w monografii poświęconej K. Zanussiemu, *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011, s. 357–363, 422–428. Zob. M. Marczak, Ecce Homo. *Nauczanie Jana Pawła II o miłosierdziu Bożym w filmie Krzysztofa Zanussiego* Brat naszego Boga, [w:] *Człowiek w obliczu wielkich pytań. Kino Krzysztofa Zanussiego*, red. J.K. Wawrzynów OSU, W.Z. Wojtyra OFM, Wrocław 2018, s. 67–80.

© for this edition by CNS

plany narracyjne. Sekwencje fabularne pełnią tu jeszcze dodatkową funkcję, a mianowicie uzupełniają i dopełniają to, czego nie można było zawrzeć w narracji dokumentalnej lub, co w filmowym portrecie dokumentalnym nie wybrzmiałoby dość mocno, ponieważ pozbawione byłoby ekspresywnych szczegółów, takich jak mimika i gesty samego bohatera czy reakcje otaczających go ludzi na jego zachowania albo też detale związane z konkretną sytuacją, miejscem i czasem, które pozwalają nasycić filmowy obraz emocjami, tak ciepło i chętnie przyjmowanymi przez widza. Tego wszystkiego, co składa się na żywą quasi-obecność głównego bohatera. Fabularyzowany dokument Michała Kondrata o św. Maksymilianie w swojej złożonej dokumentalno-fabularnej narracji kładzie nacisk na wyjątkową zdolność Rajmunda Kolbego, franciszkanina ojca Maksymiliana do robienia rzeczy niemożliwych, realizowania projektów z racjonalnego punktu widzenia niewykonalnych, takich jak wydawanie czasopisma o nakładzie dziesięciu tysięcy egzemplarzy, bez zapewnionego finansowania, początkowo jednoosobowo, w podobny sposób założenie klasztoru i pozyskanie w krótkim czasie ośmiuset zakonników i kandydatów do zakonu albo też przygotowanie w ciągu miesiąca wydania czasopisma w nieznanym sobie języku, w zupełnie nowym, egzotycznym środowisku (chodzi o japońską wersję „Rycerza Niepokalanej", wydawanego tam do dzisiaj). W filmie wskazuje się na nieograniczoną niczym ufność w transcendentne wsparcie Matki Bożej, które raz po raz było utwierdzane faktami, takimi jak na przykład anonimowy datek dokładnie w wysokości niezbędnej do realizacji jednego z Bożych dzieł ojca Maksymiliana, jak relacjonują wypowiadający się w części dokumentalnej współbracia franciszkanie. Kulminacją tej narracji i całego filmu są sceny w bunkrze głodowym. Twórcy zdecydowali się pokazać je w fabularnej inscenizacji, aby uzyskać efekt empatii i mocniejszego oddziaływania na widzów. Obrazy godnej śmierci świętego: w cierpieniu, ale z nieustającą modlitwą na ustach są zapowiedziane przez wypowiedzi dokumentalne, w których podkreśla się zgodnie, iż akt miłosierdzia, który dokonał się w obozie koncentracyjnym za sprawą św. Maksymiliana jest najbardziej niezwykłym ze zrealizowanych przez ojca Kolbego „dzieł niemożliwych", nie tylko ze względu na przyjęcie na siebie cudzego wyroku. Niezwykła była zgoda szefa obozu na tę wymianę oraz to, że bunkier głodowy, miejsce kaźni, stał się rodzajem świątyni, egzekucja zaś zamieniła się w religijną medytację oraz manifestację zawierzenia się Bogu. Z tego powodu nigdy więcej nie skazano żadnego więźnia na śmierć głodową, co potwierdza siłę owego czynu oraz jego oddziaływanie nawet na oprawców, jak też uznanie przez nich duchowej mocy świętego.

Wcześniej powstały film Krzysztofa Zanussiego *Życie za życie. Maksymilian Kolbe* ma strukturę trójdzielną, z tym że prolog i epilog są bardzo krótkie, jednak obie części wskazują na transcendentne źródło postawy św. Maksymiliana. W prologu jest to scena z dzieciństwa, w której mały Mundek opowiada matce o swoim mistycznym widzeniu, w którym wobec Matki Bożej wyraził chęć przyjęcia czystości i męczeństwa. W zakończeniu zaś już sam reżyser jako autor dzieła artystycznego używa

© for this edition by CNS

charakterystycznych filmowych środków (prześwietlony kadr, jazda kamery w górę, w stronę słońca, przekroczenie przez kamerę zamknięcia w bunkrze głodowym, co symbolizuje duchowe wyzwolenie i zwycięstwo), aby wskazać na transcendentne źródło siły wytrwania w swoim akcie miłosierdzia, jakim było oddanie życia za innego współwięźnia. Część główna natomiast pokazuje dokonania ojca Maksymiliana za życia, jego samego oczami innych, którzy wskazują na jego niezwykłość, oraz relacje świadków na temat ostatnich dni życia, skrupulatnie zbierane przez jego współbraci po wojnie. W filmie pojawia się jednak jako wątek główny historia człowieka, który świętego nie poznał, a który nieświadomie przyczynił się do jego śmierci. Paradoksalnie jednak, właśnie ten wątek pełni funkcję opisania cudu, jaki dokonuje się pod wpływem nowego świętego. Tyle że ten cud nie jest spektakularny i może być niezauważalny dla zewnętrznych obserwatorów, ponieważ polega na przemianie życia duchowego indyferentnego religijnie bohatera w wyznawcę — w formie dokonującego się w finale symbolicznego aktu skruchy (bohater klęka przed telewizorem podczas mszy kanonizacyjnej Maksymiliana Kolbego). Mamy tu więc do czynienia z modyfikacją klasycznej formuły utworu hagiograficznego lub też z realizacją klasycznej formuły z twórczym wykorzystaniem środków innej niż literatura dziedziny sztuki. W filmie tym elementem, który tworzy z filmowej biografii świętego elegię połączoną z medytacją nad transcendentnym źródłem świętości jest muzyka Wojciecha Kilara, osiągająca emocjonalny punkt kulminacyjny właśnie w finale filmu, odsłaniając wyraźnie transcendentną perspektywę filmowej opowieści.

W odniesieniu do polskiego filmu hagiograficznego M. Kempna-Pieniążek stawia tezę, iż filmy hagiograficzne „nie wykraczają poza popularne ujęcie kwestii świętości”[17], przez co autorka rozumie zapewne[18], że nie tworzą pogłębionych obrazów świętości, które odsłaniałyby jej głębsze, transcendentne źródła. Przypadek Faustyny w reżyserii Jerzego Łukaszewicza — najlepiej rozpoznawalnego filmu hagiograficznego we współczesnym polskim kinie — jest jednak pod tym względem niejednoznaczny. Agnieszka Morstin-Popławska uważa, że film ten posługuje się kiczem jako formą obrazowania przeżyć mistycznych[19], ale to nie znaczy, że nie pełni on dobrze funkcji komunikacyjnych w związku z tego typu przekazem[20], „*sacrum* zostaje tu uobecnione przez *profanum*, nie tracąc jednocześnie nic ze swojego majestatu”[21]. Zresztą środki charakterystyczne dla uobecniania sfery transcendencji w sztukach wizualnych, takie jak światło czy kompozycja wertykalna lub punkt widzenia sugerujący istnienie boskiego podmiotu istniejącego poza światem, spoglądającego spoza czy sponad świata widzialnego na przygodne ludzkie działania

[17] M. Kempna-Pieniążek, *op. cit*., s. 66.

[18] Nie zostało to w tekście wyrażone wprost.

[19] A. Morstin-Popławska, *Płacz nad obrazem*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 67–68.

[20] *Ibidem*.

[21] *Ibidem*, s. 62, por. S. Bobowski, *Faustyn*a, [hasło w:] *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, s. 156–157.

© for this edition by CNS

nawet użyte w sposób wyrazisty, narzucający się widzowi z całą mocą, nie muszą być odbierane jako kicz. Mogą być pozytywnie waloryzowane jako adekwatne do gatunku narzędzie wywoływania uczuć religijnych czy — jak to czyni Bobowski[22] — jako sposób kreowania poetyckiej atmosfery sprzyjającej kontemplacji. Środki mogą mieć charakter nadekspresywny, ale skoro służą odtworzeniu mocnego religijnego zaangażowania bohaterki i mają też wzbudzać uczucia religijne u widzów, to oznacza, że zostały użyte celowo, stosownie do funkcji komunikacyjnych tego rodzaju utworu. Służą bowiem dobrze komunikowaniu wiary oraz celom wzorcotwórczym, a przecież są one najważniejsze w utworach hagiograficznych.

Nie inaczej jest w wypadku najnowszego filmu hagiograficznego, który powstał poza głównym systemem produkcyjnym w Polsce, a w związku z tym cele i motywy religijne związane z jego powstaniem są całkowicie jasne. Były one otwarcie komunikowane podczas produkcji, przy okazji premiery, a także w związku z dystrybucją filmu. Mam na myśli *Zerwany kłos* (2017, reż. Witold Ludwig), opowiadający o św. Karolinie Kózkównie. Film powstał z inspiracji religijnej „Jako votum dziękczynne dla papieża Franciszka za Światowe Dni Młodzieży w Krakowie"[23]. Wyprodukowały go fundacja Lux Veritatis, TV Trwam oraz Wyższa Szkoła Kultury Społecznej i Medialnej w Toruniu. Reżyser, scenarzyści, autor zdjęć, będący zarazem montażystą, podczas realizacji filmu byli studentami WSKSiM. W filmie zagrali zarówno studenci i absolwenci tej samej szkoły, jak i doświadczeni aktorzy profesjonalni. Gra aktorska jest bardzo mocną stroną tego filmu z wybitnymi kreacjami Dariusza Kowalskiego w roli ojca Karoliny oraz Pawła Tchórzelskiego w roli dowódcy rosyjskiego oddziału, zabójcy i niedoszłego gwałciciela błogosławionej Karoliny, jak również sugestywną, przekonywającą kreacją księdza Mendrali w wykonaniu Witolda Bielińskiego. Główna rola (Aleksandra Hejda — Karolina) nie zachwyca, ale jest poprawna, wpisuje się w konwencję filmu hagiograficznego, będącego świadomie kontynuacją tradycyjnej literatury hagiograficznej, natomiast przejmujący jest psychologiczny portret zgwałconej dziewczyny, odtrąconej przez wieś Teresy, wspieranej jedynie przez Karolinę i księdza, stworzony przez studentkę WSKSiM Magdalenę Michalik. Zdjęcia i montaż autorstwa Juliana Kucaja, poza przerysowaniami stylistycznymi w pierwszej sekwencji, tworzą wizualno-strukturalną bazę obrazowej narracji, z której wyłania się przejmująca historia wiejskiej dziewczyny czystego serca, otwartego na potrzeby innych, w finale heroicznie, gołymi rękami, broniącej swojej cnoty w nierównym starciu z uzbrojonym w szablę ukraińskim żołdakiem w carskiej służbie, ponoszącej przy tym straszliwe rany. Hagiograficzny, uwznioślający cel opowieści jest wyraźny od pierwszych ujęć filmu oraz od pierwszych słów subiektywnej narratorki, którą jest Teresa, dziewczyna, która przed gwałtem rosyjskiego kozaka nie zdołała się obronić, a co więcej — w następ-

[22] S. Bobowski, *op. cit*.

[23] Informacja od wydawcy płyty DVD *Zerwany kłos* (2017), reż. Witold Ludwig, prod. Lux Veritatis, TV Trwam.

© for this edition by CNS

stwie gwałtu zaszła w ciążę. Od samego początku wyraźne są perswazyjne elementy stylu wypowiedzi werbalnej oraz narracji obrazowej. Kamera wprowadza widza w sielski świat galicyjskiej wsi i kochającej się ubogiej rodziny, zapowiadając jednak zbliżające się niebezpieczeństwo wojennej zawieruchy 1914 roku. W narracji z offu słyszymy słowa Teresy, która wspomina Karolinę w kontekście własnych dramatycznych doświadczeń. Teresa od razu identyfikuje źródło dobroczynnego oddziaływania Karoliny Kózki na innych, nazywa ją bowiem jasnym światłem, które pojawiło się w jej ponurym wówczas życiu, mówi o „jej cudownym obliczu", o tym, że „gdziekolwiek przebywała, rozsiewała dobroć", a wreszcie, że „Była jak anioł i chyba na swój dziewczęcy sposób była aniołem". Główny korpus fabularnej opowieści pomoże widzowi zrozumieć wpływ osoby i życia Karoliny na przepracowanie przez Teresę traumy po brutalnym gwałcie.

Zerwany kłos jest modelową wręcz realizacją gatunkowego wzorca filmu hagiograficznego, opisanego przez Magdalenę Kempną-Pieniążek, zwłaszcza w zakresie kompozycji oraz funkcji poszczególnych elementów strukturalnych utworu filmowego. W prologu wyartykułowano wyraźnie niezwykły charakter Karoliny Kózkówny. Celowi temu służy złożony montaż, łączący dramatyczno-mroczną przedakcję, pokazującą zabójcę dziewczyny ze śladami walki i krwią na twarzy, ze słowami Teresy wprowadzającymi perspektywę głębokiego duchowego sensu cierpienia, przemieniającego się w dobro. Tym samym prolog wyraźnie pełni funkcję retoryczną, dodatkowo intrygując odbiorcę. Postać zabójcy jest od pierwszego momentu złożona, przeraża, a jednocześnie dobrze zasugerowany został jej wewnętrzny tragizm. W ułamku sekundy widzimy pociętą dłoń martwej dziewczyny, a potem zmęczenie, wściekłość i przez moment szloch zabójcy. Zgodnie z założeniami początek wzmaga zainteresowanie widza, zarówno Teresa jako narratorka, jak i zabójca niosą w sobie jakąś tajemnicę, ale każda z nich jest innego rodzaju. Zakończenie filmu zostało skonstruowane jako rama narracyjna; powracamy do Teresy wspominającej Karolinę nad kołyską, którą od niej dostała, i zaczynamy trochę rozumieć perspektywę zgwałconej kobiety, godzącej się z rzeczywistością. Z perspektywy czasu domknięta zostaje kwestia świętości Karoliny także w tym sensie, że dowiadujemy się o tym, iż ksiądz Mendrala rozpoczął natychmiast starania o beatyfikację dziewczyny.

Zgodnie z wyznacznikami gatunkowymi w zakończeniu element symbolizacyjny jest najmocniejszy. W kończącej film sekwencji widzimy w montażu równoległym jednocześnie orszak wiozący pocięte szablą ciało Karoliny oraz ją samą idącą w białej sukni z wiankiem polnych kwiatów na głowie przez łan pszenicy w stronę światła. Te równoległe wątki łączy postać ojca, który odłącza się od grupy żałobników i idzie przez zimowe pole. Widzimy go na przemian, w sposób realistyczny oczami współżałobników oraz w wersji symbolicznej, w rzeczywistości transcendentnej, kiedy to podąża za Karoliną, w rozświetlonej słońcem przestrzeni, by w końcu pożegnać ją ostatecznie. To zakończenie fabularne dodatkowo jeszcze

© for this edition by CNS

puentuje ksiądz, który pociesza zbolałego ojca, mówiąc, że Karolina pozostanie z nimi, podobnie jak Bóg. Wskazują one wyraźnie na przeświadczenie o jej świętości, z którą związana jest szczególna możliwość wstawiennictwa za żyjącymi przed Bogiem. Obraz ten zresztą został przez Karolinę „opowiedziany" w narracji realistycznej na początku filmu jako wizja senna, którą dziewczyna dzieli się z ojcem, przebudzona w środku nocy. Tym samym mamy do czynienia z ramą narracyjną także w planie fabularnym.

Rozwinięcie, tworzące właściwą historię filmową, w którym czytelnik i widz hagiografii powinien dowiedzieć się o pochodzeniu, czynach i dokonaniach świętego, jest najmocniejszym elementem tego utworu. Co ciekawe, nie ma w nim zupełnie elementów melodramatycznych. Ukazywana w konwencjonalnych scenach spontaniczna dobroć i życzliwość Karoliny tworzy fabularną powierzchnię filmowej narracji. Tu dialogi bywają trochę sztuczne, niekonsekwentnie stylizowane na bliżej nieokreśloną gwarę. Religijna, duchowa głębia została zbudowana na trzech dramatach. Po pierwsze, na dramacie ojca, który nie tylko traci ukochaną córkę, lecz także — w niewytłumaczalny dla siebie sposób — nie sprawdza się w chwili próby i jej nie broni. Po drugie, na dramacie zgwałconej Teresy, odrzucanej przez wiejską społeczność z powodu panieńskiej ciąży i niemogącej uwolnić się od traumy. Wreszcie, po trzecie, na dramacie zabójcy, który świadomie czyni zło, profanuje kościół i Biblię, ale czyni to prawdopodobnie dlatego, że jak Judasz nie wierzy w możliwość odkupienia win. Wierzy natomiast we własne potępienie, w ostateczną nieodwracalność swojego upadku, dlatego czyni tyle zła, ile zdoła przed własną rychłą śmiercią, która jest dla niego oczywista. Zarówno on, jak i cały oddział carskiego rosyjskiego wojska, składający się głównie z Ukraińców, wśród których jest też gwałciciel Teresy, zostali pokazani jako czarne anioły, ci, którzy świadomie czynią zło, ale utracone piękno, jakie było udziałem aniołów, zanim stały się szatanami, jest w przebłyskach dostrzegalne. Oni sami ironicznie mówią o sobie jako o aniołach w porównaniu z „austriackimi diabłami", znając skalę swoich możliwości w zakresie czynienia zła. Finalne męczeństwo Karoliny, uprowadzenie, śmierć w walce z napastnikiem i odnalezienie jej ciała oraz skutki tych wydarzeń łączą w jedno losy tych trojga ludzi, zupełnie odmiennie związanych z Karoliną jako zwykłą dziewczyną, mieszkającą w określonym miejscu i czasie, ale też jako świętą, oddziałującą w tajemniczy sposób za sprawą transcendentnego źródła na innych. To jej oddziaływanie jest odpowiednikiem cudów, o których pisano w literackich hagiografiach. W porządku filmowej narracji związane jest ono z trzema wątkami, dotyczącymi trzech osób, reprezentujących różne rodzaje zła w świecie. Ojciec reprezentuje ludzką słabość, Teresa — cierpienie i krzywdę, zabójca zaś i gwałciciel reprezentuje aktywne działanie zła w świecie za sprawą Złego Ducha. Wszystkie te formy zła filmowa Karolina przezwycięża, tym samym potwierdzając swoją świętość.

© for this edition by CNS

Wcześniejszy o trzy lata utwór Dariusza Reguckiego[24] *Karolina* (2014) zrealizowany został podobnie jak film toruński z jawnie religijnej motywacji i również wyprodukowany przez niezależne od państwowego mecenasa oraz od komercyjnych gigantów chrześcijańskie stowarzyszenie Rafael, zajmujące się produkcją i dystrybucją filmów, pozyskujące fundusze na te cele między innymi ze zbiórek społecznych. Ten film ma bardziej złożoną strukturę, łączy bowiem dwa plany — współczesny i przeszły. W wątku współczesnym dwie nastolatki są zmuszone przygotować scenariusz filmu dokumentalnego o Karolinie Kózkównie na zaliczenie w liceum filmowym, dlatego jadą na dokumentację do jej rodzinnej wioski pod Tarnowem, gdzie pod wpływem dokumentów, wspomnień i miejsca przeszłość ożywa i zostaje wizualizowana. Zarazem niektóre postacie współczesnego wątku stają się osobami z przeszłości (aktorzy grają podwójne role), dzięki czemu reżyser stara się połączyć perspektywę z początku XX wieku oraz współczesną. Cel odbiorczy autorów jest taki, że niezrozumiałe dla współczesnej młodzieży zachowanie staje się głęboko przeżywanym dramatem, a jednocześnie inicjacją w religijną rzeczywistość i zarazem doświadczeniem transcendencji w realnym świecie za sprawą świadectwa i heroizmu świętej. W tym wypadku „cud" za sprawą świętej dokonuje się po latach i dotyczy przemiany indyferentnych, a nawet sceptycznych wobec chrześcijańskich wartości reprezentantek „współczesnej młodzieży" w osoby zaangażowane, otwarte na wiarę. Tu zatem nie ma symbolizacyjnej ramy w funkcji retorycznej. Na początku akcentowane są wątpliwości bohaterek, dystans i sceptycyzm wobec świętości rówieśniczki sprzed stu lat, umierającej w imię wartości współcześnie raczej kwestionowanej (zachowanie czystości). Dopiero na końcu znajdzie widz potwierdzenie świętości Karoliny przez męczeństwo oraz być może je zrozumie razem z dwiema współczesnymi dziewczętami, odkrywającymi jej historię dla siebie.

W wypadku obu filmów świętość nie wiąże się z tajemnicą, jasne jest, że w filmowej narracji musi zostać objawiona z całą jaskrawością. W *Zerwanym kłosie* jest od początku oznajmiana, film pokazuje tylko, w jaki sposób się objawiła i co jest jej potwierdzeniem. Natomiast w Karolinie przynajmniej nominalnie jest udowadniania dopiero w trakcie narracji, ale również nie ma miejsca na niedopowiedzenie. Zgodnie z konwencją filmu hagiograficznego, wyrosłego z hagiograficznej tradycji literackiej, jest on wyrazem wiary twórców i musi być historią, która opowiada o świętym/świętej jako osobie wyjątkowej, bożym człowieku czyniącym cuda lub za którego sprawą cuda się dzieją. Bez względu na jakość artystyczną oba filmy pełnią te podstawowe funkcje i zawierają elementarne składniki struktury tradycyjnej opowieści hagiograficznej.

Na koniec warto poddać refleksji temat białych plam w polskiej kinematografii, związanych z filmowymi obrazami świętych. Życiorysy świętych, w tym polskich

[24] Dariusz Regucki jest reżyserem kolejnego filmu wyprodukowanego przez Stowarzyszenie Rafael pt. *Bóg w Krakowie* (2016). Stowarzyszenie to prowadzi także chrześcijańskie kino internetowe pn. Kino pod Aniołem: wwwkinopodaniolem.pl.

© for this edition by CNS

świętych są wyjątkowo dobrym materiałem na scenariusze filmowe, podobnie jak dzieje innego typu polskich bohaterów historycznych. Święty Stanisław Kostka ma może najmniej dramatyczną biografię, ale za to „zrobił międzynarodową karierę", gdyż jest rozpoznawany poza granicami Polski, a kościoły pod jego wezwaniem znajdziemy nie tylko w innych krajach europejskich, lecz także w USA i Kanadzie. Życie św. Wojciecha dostarcza materiału na film przygodowy lub historyczny, św. Stanisław mógłby być wielowymiarowym bohaterem filmowego studium z dziedziny socjopolityki albo dramatu historiograficznego o relacjach między władzą religijną a świecką w dziejach świata[25], między rzeczywistością polityczną a religijną. Jednakże dla tego tematu głównym toposem w światowej kulturze, w tym w kinie, były i są dzieje Joanny d'Arc. Dla zobrazowania źródeł religijnego męczeństwa a zarazem historycznej refleksji nad stosunkami polsko-ukraińskimi osnowy dostarczyłyby dramatyczne dzieje św. Andrzeja Boboli, o którym też nie zrealizowano ani jednego filmu, choć mogłoby ich powstać wiele, tak bogate było jego życie. Być może tu elementem powstrzymującym jest nadmierne okrucieństwo rzeczywistości historycznej. Mamy wreszcie przykłady świętych kobiet — wykształconych i jakbyśmy dzisiaj powiedzieli asertywnych. Ascetycznej Kingi, która potrafiła w czasach patriarchatu wpłynąć na postawę swojego męża, św. Jadwigi Śląskiej — mecenaski sztuki i kobiecej duchowości sakralnej, inicjatorki edukacji dziewcząt, fundatorki klasztorów. Wreszcie nieprzedstawiona na ekranie pozostaje postać św. Jadwigi — królowej, dzięki której działalność rozwinęła Akademia Krakowska, prekursorka Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Wydawałoby się zatem, że nasza kultura, mająca — rzecz dowiedziona, a nawet oczywista[26] — mocne i dawne korzenie chrześcijańskie, w jednej ze swoich sfer, jaką jest kino (znacząca część kultury audiowizualnej), niemal zupełnie wyparła topos hagiograficzny. Jest to zastanawiające nie tylko ze względu na liczny zastęp polskich świętych formalnie kanonizowanych lub beatyfikowanych, lecz także na to, że wiele postaci nieuznanych dotąd formalnie za święte, jednak postrzegano jako te, które realizowały chrześcijańskie cnoty w życiu w całej pełni i odeszły „w aurze świętości" (to przypadek prymasa Stefana Wyszyńskiego). A. Morstin-Popławska w swoim studium antropologiczno-kulturowym[27] udowodniła, że elementy religii chrześcijańskiej tak głęboko przeniknęły do polskiej kultury, że przejawiają się w niej też mimochodem, często poza kontekstem religijnym nawet wbrew intencjom i celom twórców. Zjawisko to, polegające na zinternalizowaniu wartości, symboli,

[25] Niestety był tylko drugoplanowym bohaterem filmu historycznego z 1971 roku, z wyraźną skazą ideologiczną — *Bolesław Śmiały*, w reż. Witolda Lesiewicza.

[26] Zob. *Sztuka polska a Kościół dzisiaj. Analiza sztuki sakralnej w perspektywie jubileuszu 1050. rocznicy Chrztu Polski*, red. W. Kawecki, Warszawa 2016.

[27] A. Morstin-Popławska, *Jak daleko stąd do raju? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*, Kraków 2010.

© for this edition by CNS

toposów itp. chrześcijańskich przez polską kulturę, które nazwałabym rodzajem „kulturowej absorpcji", Morstin-Popławska opisała na przykładzie filmu.

Moim zdaniem przejawem tego jest towarzyszące nikłej reprezentacji fabularnego filmu hagiograficznego w polskiej kinematografii po drugiej wojnie światowej, w tym także w okresie po transformacji ustrojowej 1989 roku, zjawisko wykorzystywania narracyjnych struktur hagiograficznych oraz struktur genologicznych, przeszczepionych z literatury hagiograficznej do filmu, w utworach ekranowych o innym charakterze. Z powodu sposobu wykorzystywania tych struktur w celach komunikacyjnych lub perswazyjnych można je nazwać czasem (zależnie od tego, jak zostały zastosowane) quasi-hagiograficznymi, gdy na przykład twórcy chcą specjalnie dowartościować swoje ekranowe postaci, wskazać na ich wyjątkowy charakter lub analogię między ich losami a martyrologią świętych, podkreślić transcendentne wsparcie albo też duchowe zakorzenienie bohatera[28]. Czasem perswazyjność tego rodzaju zabiegów stosowanych w poetyce filmu nie jest przez twórców uświadamiana, a i widzowie nie muszą sobie zdawać z nich sprawy, ważny jest natomiast pozytywny odbiór tak ukształtowanych postaci.

Na wykorzystanie struktur hagiograficznych poza kontekstem religijnym w polskim kinie po raz pierwszy zwrócił uwagę Krzysztof Kornacki[29], który w swoich analizach odsłonił ich obecność w filmach socrealistycznych, przede wszystkim w sposobie obrazowania Lenina i Stalina, lecz także w prezentowaniu reakcji bohaterów na ich wizerunki, słowa lub nawet napomknienia na ich temat. Wodzowie komunizmu byli jednak bogami, status świętych mieli pomniejsi dowódcy. Jako najbardziej reprezentatywny przykład komunistycznej hagiografii podaje Kornacki film Wandy Jakubowskiej, „wierzącej komunistki", pt. *Żołnierz zwycięstwa* o Karolu Świerczewskim, generale Armii Berlinga, podporządkowanej Armii Czerwonej. „Wzór cnót wszelakich, oddany Partii, ginie śmiercią męczeńską. A na dodatek — z jego twarzy bije światło, którego źródło jest gdzieś w jego wnętrzu […]. Światło jest w tym filmie zresztą, jak w każdym innym, narzędziem hierofanii, elementem ujawniającym świętość"[30]. Środki wyrazowe charakterystyczne dla filmu religijnego, w tym dla filmu hagiograficznego, zostały tu wykorzystane w celu budowania przekazu skrajnie zideologizowanego, a więc nieprawdziwego, służącego wprost nie tylko ideologicznej perswazji, przekonywaniu do racji światopoglądowych, ale po prostu zakłamywaniu rzeczywistości, kreowaniu obrazu człowieka, który w rzeczywistości odznaczał się zupełnie innymi cechami, często zupełnie przeciwstawnymi.

---

[28] Sposoby wykorzystywania struktur hagiograficznych w filmowych opowieściach o „żołnierzach niezłomnych" analizuję w artykule: *Persuasive and Communicative Potential of Hagiographic Narrative Structures in Screen Representations of the Polish Underground Soldiers Struggling for Independence after World War II*, „Studia-Religiologica" 51, 2018, nr 2, s. 115–128.

[29] K. Kornacki, *Religijne aspekty polskiego kina socrealistycznego*, [w:] *Ukryta religijność kina*, red. M. Lis, Opole 2002, s. 15–35.

[30] *Ibidem*, s. 29.

© for this edition by CNS

Pewne światło na kwestię nieobecności w najnowszej historii polskiego kina filmu hagiograficznego może rzucić jego „historia niebyła”[31], czyli perturbacje związane z projektami, które nie powstały.

Najbardziej reprezentatywny jest przykład planowanego przez Krzysztofa Zanussiego filmu o królowej Jadwidze, świętej, żonie Władysława Jagiełły. Reżyser zabiegał o jego realizację przez wiele lat, jeszcze na długo przed rozpoczęciem zdjęć do *Serca na dłoni* (marzec 2007). Wspominał bowiem o tym w jednej z pierwszych moich rozmów z nim — jesienią 2006 roku. W mediach film zapowiadano w roku następnym, a zdjęcia miały być realizowane pierwotnie od roku 2008[32]. Planowano go jako koprodukcję polsko-wegiersko-austriacką, w międzynarodowej obsadzie. Operatorem miał być Sławomir Idziak, jak podawał wówczas portal Filmweb:

> Głównym wątkiem filmu będą nieszczęśliwe losy związku Jadwigi z Wilhelmem Habsburgiem i jej późniejsze małżeństwo z Jagiełłą. 7-letni Wilhelm i 4-letnia Jadwiga zostają połączeni warunkowym ślubem, który kilka lat później ma być odnowiony i prawnie usankcjonowany. Jednak gdy po latach młodzi chcą uprawomocnić małżeństwo, przeszkodzi im w tym spisek polskich wielmożów. Będą oni dążyli do tego, aby Jadwiga została żoną litewskiego księcia Jagiełły[33].

Z rozmów z Krzysztofem Zanussim wiem, że fascynowała go postać młodej królowej, która musiała odnaleźć się w obcym świecie i dla której chrześcijaństwo stało się narzędziem prowadzenia misji cywilizacyjnej. Reżyser widział w niej nie tylko tę, która tworzyła wspólne chrześcijańskie korzenie Europy jako jej kulturowe podglebie, co uznał za szczególnie ważne w chwili mocniejszego integrowania się Polski z zachodnią kulturą europejską po akcesie do Unii Europejskiej, lecz także nowoczesną kobietę, wykształconą i zabiegającą o kulturową emancypację kraju przez edukację elit (promowanie Akademii Krakowskiej). Jej uwieńczone sukcesem starania o utworzenie wydziału teologicznego wespół z aktywnością charytatywną stałyby się w filmie obrazem człowieka wiary, działającego zarówno z pobudek intelektualnych, jak i emocjonalnych, kierującego się sercem i rozumem. Zanussi chciał zatem pokazać Jadwigę Andegaweńską jako świętą, która wyprzedzała swój czas, nowoczesną, wyemancypowaną kobietę. Jej działalność miała na ekranie pokazać realne chrześcijańskie korzenie europejskiej kultury z naciskiem na kulturotwórczy i emancypacyjny charakter chrześcijaństwa w Europie. Jadwiga należała do tych, którzy „umarli w au-

[31] Nawiązuję tu do książki T. Lubelskiego, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012, przedstawiającej dzieje polskiej kinematografii przez pryzmat projektów niezrealizowanych — ukazanie przez autora powodów niepowstania pewnych filmów. Książka ta rzuca światło na specyfikę funkcjonowania kinematografii w PRL, analogicznego skutku można oczekiwać odnośnie do filmów hagiograficznych.

[32] https://www.filmweb.pl/news/Zanussi+nakr%C4%99ci+film+o+kr%C3%B3lowej+Jadwidze-35451, 5.06.2007, (dostęp: 31 grudnia 2018); https://film.dziennik.pl/artykuly/213446,zanussi-o-malej-jadzi-ktora-zostala-krolowa.html, 13.10.2007, (dostęp: 1 stycznia 2019).

[33] https://www.filmweb.pl/news/Zanussi+nakr%C4%99ci+film+o+kr%C3%B3lowej+Jadwidze-35451, 5.06.2007, (dostęp: 1 stycznia 2019).

© for this edition by CNS

rze świętości", mimo że w chwili śmierci miała zaledwie dwadzieścia pięć lat. Szybko rozprzestrzeniał się jej kult, chociaż jej beatyfikacja została sfinalizowana dopiero za pontyfikatu Jana Pawła II w 1987 roku. Młoda królowa zdołała jednak zapisać się w pamięci jako osoba działająca na rzecz słabych i jednocześnie realizująca wizje rozwoju kraju, który w pewien sposób został jej narzucony jako nowa ojczyzna, a chrześcijaństwo stało się elementem inkulturacji. Film mógł zawierać — ze względu na wątek rozstania z ukochanym w imię racji politycznych — także mocny pierwiastek melodramatyczny, charakterystyczny nie tylko dla tematu nieszczęśliwej miłości, lecz także dla filmu hagiograficznego[34].

Ostatnia szansa pojawiła się w roku 2009. Zanussi zapewnienie finansowania zdobył za granicą, tym razem brakowało jedynie około pół miliona złotych, o które wnioskował do PISF-u, odmówiono mu jednak decydującego ułamka budżetu. Film hagiograficzny o świętej, która przyczyniła się do wzrostu polskiej kultury i edukacji na najwyższym wówczas poziomie oraz do cywilizacyjnego skoku, uznano za niewart realizacji. PISF przyznał prawie dziesięć razy więcej, niż potrzeba było do zamknięcia budżetu *Królowej Jadwigi — Sponsoringowi* Małgorzaty Szumowskiej. Zdjęcia do *Sponsoringu* rozpoczęły się 31 maja 2010 roku.

Jeszcze 7 marca 2010 roku na stronie TOK FM pisano o planach Zanussiego związanych z filmem o królowej Jadwidze. Z notki jasno wynika, że scenariusz został przygotowany do realizacji, wybrano lokacje, w których miały być kręcone zdjęcia. Głównymi producentami miały być TVP oraz telewizja węgierska. Problemem pozostawała ostateczna decyzja władz Telewizji Polskiej odnośnie do finansowania.

> Węgrzy są gotowi, jednak Telewizja Polska nie ma pieniędzy. W efekcie ciągle nie można wejść na plan. Krzysztof Zanussi jest rozczarowany, zwłaszcza że — jego zdaniem — Polacy zbyt mało wiedzą o swojej historii. Film obejmuje zaledwie dwa tygodnie z życia Jadwigi i pokazuje głęboki przełom, jaki się dokonał w polskiej polityce z wygaśnięciem dynastii piastowskiej. Zdaniem reżysera Polska stała się wtedy krajem niebywale bardziej cywilizowanym. Zanussi podkreślił, że imperium Jagiellonów było wielonarodową, wielokulturową i wieloreligijną wspólnotą. — Ówczesna unia Korony i Litwy była prefiguracją zjednoczonej Europy — dodał reżyser. Krzysztof Zanussi zaznaczył, że film o królowej Jadwidze chcą współfinansować Francuzi, ale — w jego przekonaniu — produkcja nie ruszy bez wsparcia Telewizji Polskiej[35].

I rzeczywiście nie ruszyła. Po wielu latach starań jeden z najbardziej rozpoznawalnych i najczęściej nagradzanych polskich reżyserów, autor wielu wybitnych utworów, musiał się poddać i z projektu zrezygnować. Perturbacje z tym projektem mogą być przynajmniej częścią odpowiedzi na pytanie, dlaczego prawie nie ma polskiego fabularnego filmu hagiograficznego. W tym kontekście możemy mówić o większej złożoności przyczyn nieobecności tematu hagiograficznego. Trudno po-

[34] Ten element struktury genologicznej filmu hagiograficznego zob. M. Marczak, *Konwencje melodramatyczne w filmie hagiograficznym na przykładzie „Pieśni o Bernadetcie" Henry'ego Kinga*.

[35] http://www.tokfm.pl/Tokfm/1,103085,7634116,Zanussi_chce_zrobic_film_o_krolowej_Jadwidze___Polska.html (dostęp: 1 stycznia 2019).

© for this edition by CNS

wiedzieć, czy brak zainteresowania widzów i reżyserów owocuje niechęcią producentów do tego tematu, czy też niechęć producentów do wydawania pieniędzy na pokazywanie świętych na ekranach (kinowych i/lub telewizyjnych, jak to się robi na świecie, zarabiając przy tym spore pieniądze) owocuje niepojawianiem się tego rodzaju produkcji w polskim obiegu kinematograficznym.

Inną przyczyną jest nieutworzenie przez środowiska chrześcijańskie w Polsce bazy produkcyjnej filmów wyraźnie religijnych. Jednak, paradoksalnie, film hagiograficzny, choć jawnie, za sprawą tematu, wiąże się z konkretnym wyznaniem chrześcijańskim, to wcale nie musi być filmem konfesyjnym, może lub lepiej „mógłby" pełnić także inne funkcje, na przykład rozrywkowe, podobnie jak w przeszłości literackie hagiografie. Studia nad tym zagadnieniem pokazują, że same narracyjne struktury hagiograficzne są komunikacyjnie nośne i mają potencjał, aby być dobrze przyjmowane przez odbiorców, a życiorysy świętych są w wielkiej części historiami o „świętych grzesznikach" i „synach marnotrawnych" raczej niż o nabożnych mnichach i mniszkach, ludziach wyłącznie cnotliwych, choć i takich historii jest wiele (analizowane tu biografie świętej Faustyny i błogosławionej Karoliny Kózkówny). Są też dobrym materiałem na film przygodowy, dramat, gdyż obfitują w zdarzenia z wieloma zwrotami akcji.

Poczyniono w tej kwestii pierwsze kroki; filmy, głównie dokumentalne, realizują już Fundacja Lux Veritatis, związana z telewizją Trwam, oraz Fundacja Filmowa im. św. Maksymiliana Kolbe Michała Kondrata, która zajmuje się pozyskiwaniem na produkcję filmów funduszy ze składek społecznych, głównie za pośrednictwem swojej strony internetowej. Strona kontynuuje tradycję św. Maksymiliana Kolbe, który jako pierwszy wyraźnie dostrzegał pastoralną oraz ewangelizacyjną siłę mediów, nie tylko prasy, której wydawaniem się zajmował, lecz także filmu jako medium audiowizualnego, które — jak mówił — „trzeba nawrócić". Najnowszą produkcją, której premiera odbyła się 27 marca 2019 roku, jest *Miłość i miłosierdzie* w reżyserii Michała Kondrata. Dokument filmowy o siostrze Faustynie, poszukujący racjonalnego potwierdzenia prawdziwości jej wizji, którego premiera pierwotnie zaplanowana była na 22 lutego 2019 roku w wielu miejscach na świecie jednocześnie[36], w rocznicę zlecenia siostrze Faustynie misji głoszenia Bożego Miłosierdzia. Zgodnie z relacją reżysera film miał być dokumentem fabularyzowanym, skupiającym się na nie tyle na biografii świętej, ile na jej niezwykłości polegającej na specjalnej misji przekazanej jej w widzeniach przez samego Jezusa, aby przygotować świat na jego ostateczne przyjście[37].

[36] Reżyser przekazał informację, że jego film został jeszcze przed ukończeniem zdjęć sprzedany do 28 krajów oraz że jednocześnie z realizacją filmu dokumentalnego przygotowuje materiały do scenariusza dla producenta hollywoodzkiego filmu fabularnego na ten sam temat, zob. http://www.kolbe.org.pl/wywiad-telewizja-republika/ (dostęp: 1 stycznia 2019); http://www.kolbe.org.pl/zapowiedz-filmu/ (dostęp: 1 stycznia 2019).

[37] http://www.kolbe.org.pl/wywiad-telewizja-republika; http://www.kolbe.org.pl/zapowiedz-filmu.

© for this edition by CNS

Filmowe hagiografie pod względem liczebności wyraźnie dzielą się na dokumentalne i fabularne. Liczba dokumentalnych filmów hagiograficznych znacznie wzrosła po transformacji ustrojowej, ale wciąż nie jest to skala masowa. W produkcjach Michała Kondrata zauważamy tendencję do łączenia rodzaju dokumentalnego z fabularnym, ale trudno powiedzieć, czy są to indywidualne preferencje tego filmowca i producenta, czy też początek jakiegoś trendu. Fabularnych filmów hagiograficznych jest wciąż bardzo mało, przyczyny tego faktu są złożone. Te filmy, które powstają lub które były planowane, nawiązują na różne sposoby, mniej lub bardziej ściśle do tradycji literackich hagiografii, zwłaszcza w zakresie struktury gatunkowej oraz ich funkcji komunikacyjnych. Chodzi o komunikowanie wiary i szeroko rozumianych wartości religijnych, kulturotwórczej roli religii chrześcijańskiej oraz propagowania postaw realizujących wartości religijne i etyczne chrześcijaństwa. Wyraźnie akcentowany jest zwłaszcza element niezwykłości postaci, siła ich oddziaływania na innych ludzi oraz na otaczającą rzeczywistość, w tym ich funkcja wzorcotwórcza. Na ogół dość wyraźnie, a nawet mocno akcentuje się transcendentne źródło wyjątkowej siły tych postaci. W polskim kinie ostatnich lat nie natknęłam się natomiast na prezentację postaci wyjątkowo uduchowionych, które byłyby przykładem wizualizacji religijnego mistycyzmu. Wyjątkiem jest, oczywiście, siostra Faustyna Kowalska, w tej kwestii jednak film Łukaszewicza jest co najmniej niepełny.

THE POLISH FILM HAGIOGRAPHY AS A FORM OF COMMUNICATING FAITH. COMMUNICATIVE FUNCTION OF GENRE STRUCTURES OF CONTEMPORARY POLISH FILM HAGIOGRAPHY

Summary

This article is divided in three sections. In the first one the author tries to investigate definitions of film hagiography functioning in the Polish film study writings. The basic research leads her to believe that this is the phenomenon hardly recognized theoretically, although in *The World Encyclopedia of Religious Film* (eds. M. Lis, A. Garbicz) there are many specific examples of film hagiographies, mentioned and characterized. The second part of the text is filled out with analyses of concrete film works. The Author concentrates in her procedure on communicative functions of the characteristic structures and genre conventions of these films. She points out that the majority of film hagiographies, especially those produced by independent producers, overtly continues the model of literary hagiographies known as the *Gesta Sanctorum*. They developed in the Middle Ages and still were popular at the turn of the 19th and 20th centuries. In the last section of the paper the reasons for which there are so few feature film hagiographies in the contemporary Polish cinema are discussed.

© for this edition by CNS