



Studia
Filmoznawcze
40
Wrocław 2019

Adam Regiewicz

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

NIE ZŁAMIE TRZCINY NADŁAMANEJ... NOWY WYMIAR ŚWIĘTOŚCI W KINIE I FILMIE TELEWIZYJNYM NA WYSPACH

DOI: 10.19195/0860-116X.40.11

Podejmując refleksję nad nowym wymiarem kina hagiograficznego, trzeba by dookreślić tematykę wywołaną pojęciem świętości oraz ramy, w jakich będziemy się poruszać w dalszej części wywodu. Nie można zatem uniknąć odwołania ani do teologicznych, ani tym bardziej literackich korzeni hagiografii. Jeśli więc mamy mówić o filmowym wizerunku świętego, konieczne jest przywołanie podstawowych motywów z zakresu hagiografii (żywotów, legend i miraculi). Konieczne wydaje się także poświęcenie uwagi samemu zagadnieniu kina hagiograficznego jako wyodrębnionego subgatunku z jego mocnym uwypukleniem roli bohatera jako punktu centralnego konstruowania osi fabularnej.

1.

Ukształtowany w tradycji literackiej schemat opowieści hagiograficznej ma swoje źródło w historycznym momencie — u początku idei *christianitas*. Zmiana cywilizacyjna związana z przyjęciem chrześcijaństwa jako religii dominującej ustrukturyzowała porządek Europy na kolejne piętnaście wieków, a tym samym wyznaczyła kierunek rozwoju komunikacji kulturowej. Jednym z jej głównych elementów był właśnie wzór osobowy — model świętego, służący Kościołowi do katechizowania narodów pogańskich.

To właśnie na przełomie IV i V wieku dochodzi do znaczącego przesunięcia akcentu w budowaniu hagiografii. Do tej pory liczyły się bowiem przede wszystkim świadectwa męczeństwa — martyrium czerwone, na które składały się treści wyroków sądowych, egzekucji, ale i przekazywane z ust do ust podania o odwadze chrześcijan¹. Po edykcie mediolańskim, gdy prześladowania ustają, pojawia się konieczność innego dowiedzenia świętości — przez realizację cnót chrześcijańskich. Miejsce męczenników zajmują pustelnicy i mnisi, którzy podkreślają konieczność ukazywania męczeństwa w życiu codziennym i podejmowanie wyrzeczeń: postu, różnego rodzaju umartwień ciała, ascezy, a także jałmużny i modlitwy. Towarzysząca tej postawie pogarda dla ułudy świata wychwalała życie monastyczne jako autentyczną formę życia chrześcijańskiego, uznając ten rodzaj duchowości za niezbędny do formowania życia wewnętrznego w ogóle. Powstające wówczas opowieści martyrium białe² wyznaczają na długie lata (aż do XIII wieku) wzór życia chrześcijańskiego.

W wieku XIII dochodzi do kolejnego przesunięcia tematycznego w kształtowaniu wizerunku, gdy przez Europę chrześcijańską przechodzi fala ruchów „ubogich”, wyrzucających klerowi odstępstwo od życia ewangelicznego. Świętość „zawodowa” (mnichów, biskupów) czy „funkcyjna” (królów czy książąt) zostaje zastąpiona świętością „zwykłych” ludzi, którzy w granicach ludzkich możliwości, choć czasem radykalnie, realizują ideał życia apostołskiego i ewangelicznego, zbliżając się do życia codziennego: posługiwanie chorym, rozdawanie jałmużny, praca naukowa itp.³

Trzecia istotna zmiana następuje w czasach trydenckich, gdy Kościół stara się przeciwstawić ewangelickiemu zwątpieniu w obcowanie świętych⁴. Powstające wówczas wizerunki mocno akcentują właśnie kategorię świętości rozumianej w myśl Listu św. Jakuba: „wiarą bez uczynków jest martwa”. Święci katolicycy przypominają greckich herosów, nadludzką wręcz siłą mierząc się ze słabościami, walcząc z szatanem, światem i ciałem. Ponadto, w nawiązaniu do średniowiecznej tradycji apokryficznej, żywoty świętych pełne są elementów cudowności, nadprzyrodzonych mocy świętych i boskich interwencji.

¹ Zachowane relacje (protokoły męczeństwa, opisy sądowe) są dość nieliczne. Należą do nich na przykład *Acta proconsularia Sancti Cypriani* czy *Acta Scillitanorum*. Inne — *acta martyrum* nie mają charakteru oficjalnego, ale są relacją naocznych świadków zdarzeń, jak *Martyrium Polycarpi* czy *Acta Perpetuae et Felicitatis*. *Acta Martyrum Selecta*, red. O. von Gebhardt, Berlin 2013.

² Zob. *Historia Lausiaca* oraz *Vitae Patrum* z V wieku przedstawiające biografie i żywoty pustelników. J. Sławiński, *Hagiografia*, [hasło w:] M. Głowiński *et al.*, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 1989, s. 175.

³ A. Regiewicz, *Hagiografia*, [hasło w:] *Ilustrowany słownik terminów literackich. Historia, anegdota, etymologia*, red. Z. Kadłubek, B. Mytych-Forajter, A. Nawarecki, Gdańsk 2017, s. 202–206.

⁴ „Teologia protestancka nie jest jednolita w przedmiocie kultu świętych, ale na ogół stawia świętych jako jedynie „wzorce” do naśladowania, nie przypisując im roli wstawienniczej, którą rezerwuje wyłącznie Jezusowi Chrystusowi”, H. Misztal, *Kult świętych, obrazów i relikwii w Kościele katolickim w aspekcie prawa kanonizacyjnego*, „Roczniki Nauk Prawnych” 8, 1997, s. 105.

2.

Wszystkie wymienione tu elementy wizerunku miały wpływ na kształtowanie się potocznego wyobrażenia o świętym, które przeniknęło do filmu wraz z charakterystyczną strukturą opowieści hagiograficznych. Mimo że trudno w genologii filmowej doszukać się oddzielnego gatunku, którym można by określić filmy o świętych, ten rodzaj produkcji ma swoją charakterystyczną poetykę i strukturę. Z punktu widzenia semantyki można by zdefiniować film hagiograficzny jako obraz filmowy poświęcony tematyce życia (całego lub jakiegoś wybranego fragmentu) świętego⁵.

Za tą lakoniczną definicją kryje się mnóstwo wątpliwości. Jedną z nich jest samo kryterium doboru bohatera, które pozwala włączyć do gatunku filmu hagiograficznego obrazy wywiedzione z tradycji biblijnej i związane z takimi postaciami, jak na przykład św. Paweł, św. Piotr, św. Maria Magdalena, czy też włączyć ewangeliczne wątki poboczne, na przykład z Barabaszem, złym łotrem czy Bartymeuszem, a tym samym także wejść w zakres filmu biblijnego⁶.

Osią filmu hagiograficznego jest postać, ale trzeba wyraźnie oddzielić film hagiograficzny od kina psychologicznego, w którym bohater, siłą rzeczy, jest portretowany racjonalistycznie, empirycznie. Podobnie jak w literackiej hagiografii filmowa opowieść o świętych skupia się na kilku punktach ogniskujących: życie młodzięcze, moment decyzji/wyboru/nawrócenia, trudności i prześladowania z tym związane, wreszcie święta śmierć (często męczeńska) i kult. Nie ma w niej miejsca na analizę psychologiczną.

Ponieważ narracja tego rodzaju filmu skoncentrowana jest na samej postaci, można dostrzec jego podobieństwo do gatunku biograficznego czy szerzej — historycznego, z tym jednak zastrzeżeniem, że intencja nadawcy kina hagiograficznego jednoznacznie wiąże opowieść filmową z doświadczeniem religijnym, które jest punktem referencyjnym utworu. W związku z tym pojawia się pewna trudność odnosząca się do kategorii religijności, która wiąże propozycję kina hagiograficznego z filmem religijnym⁷. Intencją tego przekazu jest jego funkcja ewangelizacyjna czy wręcz katechetyczna, skupienie uwagi widza na „duchowym” wymiarze narracji biograficznej. Rodzi to pewne zastrzeżenia dotyczące kwalifikowania niektórych obrazów do tego subgatunku, gdy mowa o filmach poświęconych świętym, których wymowa różni się z duchem chrześcijańskim. Czy można wówczas mówić o kinie hagiograficznym? W innych przypadkach można by także mówić o „hagiografiach ukrytych”, czyli wpisanych w często fikcyjną biografię postawach świętych.

⁵ Taką definicję można by sformułować na zasadzie analogii do określenia filmu biblijnego. Zob. M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 35.

⁶ M. Lis, *Biblia w filmie biblijnym. Sacrum i profanum*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 41–55. Por. O. Katafiasz, *Biblijny film*, [hasło w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 101.

⁷ L. Sosnowski, *Religijny film*, [hasło w:] *Encyklopedia kina*, s. 798–800.

Jeśli zatem definiować kino hagiograficzne w ujęciu klasycznym, trzeba odczytać je w perspektywie religijności widzialnej czy „jawnej hagiografii”, jak nazywa ten typ filmów w odniesieniu do twórczości Krzysztofa Zanussiego Mariola Marczak⁸.

Inną kwestią pozostaje jeszcze atrakcyjność wizualna filmów hagiograficznych i wywiedziona z widowiskowości kina biblijnego funkcja rozrywkowa tego rodzaju opowieści. Podobnie jak dzieje się to w filmie religijnym, kino hagiograficzne balansuje między atrakcyjną ilustracyjnością, dramatyzmem, sentymentalizmem a poetyką symbolu, która pozwala na odniesienie widza do tego, co niewyraźalne — transcendentne. Treści takie są niezwykle trudne do uchwycenia, dlatego też niejednokrotnie sztuka filmowa w tym aspekcie odwołuje się do rozpoznanej przez tradycję katolicką ikonografii, wkraczając niejednokrotnie w przestrzeń kiczu religijnego⁹.

Wskazana relatywność gatunkowa jest poniekąd konsekwencją dziedziczenia przez hagiografię filmową po tradycji literackiej gatunkowego synkretyzmu, który przejawiał się w korzystaniu przez legendy i żywoty świętych z fantastyki, opowieści apokryficznych, mitologicznych, baśniowych czy romansów. Tak też film hagiograficzny korzysta z konwencji przygodowej, historycznej, mitologicznej czy — w sposób oczywisty — z tradycji biblijnej¹⁰. Wszystkie te konwencje łączy jednak pewna wspólna cecha stylu, która implikuje charakterystyczny motyw kina hagiograficznego — heroizm i majestatyzacja bohatera filmowego. Obraz świętego kreślony jest „grubą kreską”, bardzo skontrastowany wobec świata, który natomiast zazwyczaj prezentowany jest krytycznie, ale augmentatywnie, bez cienia subtelnosci. Święty to zazwyczaj ktoś mocno zaangażowany w dzieło zbawienia, przeżywający emocjonalnie sukcesy i porażki swego powołania do świętości. Ten typ opowieści filmowej skupia się na przedstawianiu ludzkich zmagania, moralnym i duchowym doskonaleniu się postaci, która zostaje przedstawiona na tle konkretnej rzeczywistości historycznej w sposób bardzo realistyczny¹¹. A wszystko po to, by ewokować świętość w odbiorze.

3.

Ukształtowany przez tradycję hagiograficzną, poetykę kina religijnego i filmowy gatunek biblijny wizerunek świętego nie wytrzymuje próby czasu. I nie chodzi tu tylko o ostatnie wydarzenia kompromitujące ludzi Kościoła, którzy jeszcze niedawno byli kreowani na świętych herosów, ale o wiele bardziej długotrwały proces de-

⁸ M. Marczak, *Religijne poszukiwania Krzysztofa Zanussiego*, [w:] *Ukryta religijność kina*, red. M. Lis, Opole 2002, s. 73.

⁹ Por. A. Morstin-Popławska, *Placz nad obrazem. Problematyka kiczu religijnego w filmie Jerzego Lukaszewicza 'Faustyna'*, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 65.

¹⁰ M. Lis, *100 filmów biblijnych*, Kraków 2005, s. 7.

¹¹ M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 215.

sakralizacji życia i postmodernistyczne zakwestionowanie prawdy, a wraz z nią potrzeby wzorców i autorytetów. Pomnikowa „świętość” nie wytrzymuje próby czasu, staje się podejrzana ze swoją „totalną” narracją, która nie pozostawia miejsca na wątpliwości. Wraz z ponowoczesnym rozpadem wielkich narracji rozpadł się także język, którym można by mówić o rzeczach wielkich, stąd wszelkie próby nawiązywania do takiej poetyki mogą wydawać się tyleż podejrzane, co śmieszne. Trzeba szukać nowego sposobu wyrazu, nowego sposobu mówienia o Chrystusie, który jest „Świętym Bożym” (Mk 1, 24) i który udziela się swoim świętym.

Nowy obraz świętości przynosi opublikowana w 2018 roku adhortacja apostolska *Gaudete et exsultate* papieża Franciszka. Rozwija on w niej nauczanie swoich poprzedników Pawła VI i Jana Pawła II, którzy mówili: „Człowiek współczesny woli słuchać świadków niż nauczycieli..., a jeśli słucha nauczycieli, to dlatego, że są świadkami”¹². W nowym ujęciu świętość jawi się przede wszystkim jako świadectwo życia, co koresponduje z nowym, personalistycznym rozumieniem prawdy: prawda jest osobą, Prawdą jest Chrystus, prawdą jest moje życie.

Papież Franciszek w adhortacji podkreśla, że świętość nie jest niedościgłym stanem dla doskonałych. Pisze:

Lubię dostrzegać świętość w cierpliwym ludzie Bożym: w rodzicach, którzy z wielką miłością pomagają dorastać swoim dzieciom, w mężczyznach i kobietach pracujących, by zarobić na chleb, w osobach chorych, w starszych zakonnicach, które nadal się uśmiechają. W tej wytrwałości, aby iść naprzód, dzień po dniu, widzę świętość Kościoła walczącego. Jest często „świętość z sąsiedztwa”, świętość osób, które żyją blisko nas i są odblaskiem obecności Boga, albo, by użyć inne wyrażenia, są „klasą średnią świętości”¹³.

Franciszek zrywa z utartymi schematami myślenia o świętości. Po pierwsze, nie łączy wizerunku świętego z życiem konsekrowanym („wśród nich może być nasza własna matka, babcia lub bliskie osoby”). Po drugie, wiąże świętość ze zwykłością, codziennością, nie domagając się aktów heroizmu, ale świadectwa życia. Proponowany wizerunek świętego oparty jest już nie na męczeństwie, walce, poświęceniu, pracy nad sobą, ale życiu w drodze — to znaczy w rozeznawaniu woli Bożej. „Może ich [świętych] życie nie zawsze było doskonałe, ale nawet pośród niedoskonałości i upadków szli naprzód i podobali się Panu”¹⁴. Tym samym nowy obraz świętego jest bardziej żywy — bardziej ludzki niż dotychczas.

Wydaje się, że nowy wizerunek „świętego codziennego” jest odpowiedzią na obecny kryzys Kościoła czy nawet szerzej — religii jako takiej. Zmiana wizerunku — podobnie jak już było w historii Kościoła — koresponduje ze zmianą paradygmatu kulturowego, który nie kryje się ze swym sekularyzmem i postulatem nowoczesnej areligijności.

¹² Paweł VI, *Adhortacja apostolska o ewangelizacji w świecie współczesnym*, Wrocław 2001.

¹³ Franciszek, *Gaudete et exsultate. O powołaniu do świętości w świecie współczesnym*, Kraków 2018, s. 9.

¹⁴ *Ibidem*, s. 7.

4.

Zwrot ku „zwykłym świętym” nie wydaje się jednak w kinie niczym nowym. Od wielu lat nurt *christian movies* realizuje model ewangelizacji, pokazując człowieka w jego codzienności, w którą wkracza Bóg. Za owym pojęciem kryje się mnóstwo produkcji o bardzo różnym poziomie artystycznym, których celem jest pomoc w zbliżeniu się widza do Boga, do Jezusa Chrystusa. W tym gronie znajdują się bardzo ideologiczne filmy, jak *Bóg nie umarł*, który wpisuje spór o wiarę w „wojnę kulturową”, czy *October baby*, podejmujący dyskusję ze zjawiskiem aborcji, filmy egzystencjalne, jak na przykład *Droga życia*, na temat radzenia sobie z utratą bliskiej osoby i przebaczenia, lub *Apostoł*, poświęcony możliwości przebaczenia samemu sobie i pokuty za popełnione zło, czy wreszcie obrazy katechetyczne¹⁵. Te ostatnie są o tyle ważne, że tworzą największy odsetek produkcji tworzonych według podobnego schematu fabularnego i zasadzających się na podobnej stylistyce. Chodzi tu między innymi o takie filmy, jak: *Odważni (Courageous)*, *Łaska i miłosierdzie (The Grace Card)*, *Ognioodporny (Fire Proof)*, *Boska interwencja (Facing the Giant)* czy *Dotknij nieba (I Can Only Imagine)* i inne.

Ten typ opowieści koncentruje się na perypetiach zwykłych ludzi, którzy mają problemy rodzinne: w małżeństwie, ze swoimi rodzicami lub dziećmi; zawodowe, sąsiedzkie. Węzłowe momenty filmu skupiają się kolejno na wątkach: zaistnienia problemu, próbie poradzenia sobie z nim własnymi siłami, uznaniu swojej niemocy i odwołaniu się do wiary jako doświadczenia, które może przynieść rozwiązanie. W ewolucji bohatera, który musi przejść drogę od własnej siły do szukania pomocy w Bogu, pomaga zazwyczaj postać świadka wiary, kogoś, kto jest obdarzony przez tegoż bohatera zaufaniem: starszego kolegi z pracy, ojca, dziewczyny lub pastora. Ta właśnie postać wydaje się najbardziej interesująca z perspektywy podejmowanego zagadnienia. Jest ona bowiem najbliższej postawy świadka, o której pisze papież Franciszek we wspomnianej adhortacji. Jego rola — choć incydentalna z punktu widzenia toczącej się narracji — jest podstawowa w przemianie bohatera, a jego pojawienie się na ekranie związane jest z punktami przełomowymi (ogniskowymi, środkowym) w filmie. Jeśli zatem uznać, że *christian movies* podejmują temat „zwykłej świętości”, to czynią to raczej pokątnie, na marginesie głównej opowieści o człowieku, którego Bóg przez wydarzenia, pewne fakty przywołuje do nawrócenia.

Inną kwestią jest charakteryzujący tego typu filmy nieznośny melodramatyzm, który w celebrowaną zwykłość i codzienność wprowadza patos, sentymentalizm połączone z wielką emocjonalnością i dramatyzmem, narracyjną naiwnością itp. Irytujący jest także jawny dydaktyzm i moralizm związany z postaciami świadków, często wygłaszających nauki tonem prawd objawionych. Nie zmienia to jednak faktu, że pojawiający się w każdym z tych filmów wątek świadka jest najbliższy koncepcji „świętości z sąsiedztwa”.

¹⁵ Ł. Adamski, *Bóg w Hollywood*, Warszawa 2014.

5.

Podobny kierunek interpretacji świętości w kinie polskim reprezentuje wspomniany już Krzysztof Zanussi. Co ciekawe, to nie filmy o świętych uznanych przez Kościół, najbliższe wydawałoby się kinu hagiograficznemu, można uznać za najlepsze osiągnięcia reżysera, ale filmowe historie, w których świętość ewokowana jest w historiach (nie)zwykłych. Przynoszą one rozpoznanie, że świętość nie jest nadnaturalnym wysiłkiem do osiągnięcia doskonałości, ale przekraczaniem własnej słabości w imię miłości Boga i bliźniego¹⁶. W konsekwencji ten rodzaj kina ucieka przed figurami niezłomnych herosów wiary i przedstawia ludzkie małości, upadki, kryzysy, prowadzące do spotkania z Bogiem.

Motyw załamania, doświadczenia kryzysu, upadku w opowieści o świętych wydaje się niezwykle interesujący ze względu na pojawiające się ostatnio produkcje telewizyjne i filmowe powstałe na Wyspach.

6.

Film Johna Michaela McDonagha z 2014 roku *Kalwaria (Calvary)* już samym tytułem odnosi się do misterium męki Chrystusa¹⁷, które zostaje wpisane w życie zwykłego proboszcza jakiejś nadmorskiej irlandzkiej miejsciny — ojca Jamesa. Jedna z początkowych scen zawiązuje akcję filmu, gdy podczas spowiedzi w konfesjonale kapłan usłyszy groźbę skierowaną pod swoim adresem — po siedmiu dniach zostanie zabity. Poniesie śmierć nie za swoje grzechy, ale innego księdza, który niegdyś wykorzystał seksualnie chłopca, tym samym niszcząc mu życie.

Postawa ojca Jamesa ma zdecydowanie charakter chrystusowy: bierze on grzech innego na siebie, nie broni się, nie próbuje uciec przed prześladowcą, wiedząc, że niektórzy mogą być zbawieni tylko dzięki przelaniu za nich krwi¹⁸. James nie skarży się, nie szuka winnego, nie szuka schronienia na policji, ale przez kolejne siedem dni prowadzi swoje duszpasterstwo z taką samą żarliwością jak zawsze. Jednocześnie nie ma w jego zachowaniu charakterystycznego dla filmów religijnych (w tym hagiograficznych) kiczu, epatującego sentymentalnymi rozwiązaniami i emocjonalnością.

Tę cichą i pokorną postawę Jamesa Lavelle'a zapowiada otwierające film zdanie, zaczerpnięte ze św. Augustyna: „Nie rozpaczajcie. Jeden z łotrów został zbawio-

¹⁶ M. Marczak, *Religijne poszukiwania Krzysztofa Zanussiego*, s. 73.

¹⁷ Wiszące nad księdzem widmo śmierci wiąże się z męką Chrystusa oraz późniejszym zmarłych wstaniem. Metaforycznie można także czytać liczbę zgromadzonych na ekranie postaci — dwanaście przypadków, dwanaście grzechów, dwunastu apostołów.

¹⁸ P. Coates, *To może być Jezus. O Chrystusie i figurach Chrystusa*, przeł. T. Rutkowska, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 14–35.

ny. Nie osądzajcie. Jeden z łotrów został potępiony”. James nie ocenia człowieka, który grozi mu śmiercią, podobnie jak nie epatuje heroizmem i wizją męczeństwa, które będzie musiał ponieść. W duchu cytowanej już adhortacji papieża Franciszka ojciec James w sposób szczególny realizuje trzy błogosławieństwa: ubóstwo w duchu, cichość i miłosierdzie.

Pierwsze z ewangelicznych błogosławieństw („Błogosławieni ubodzy w duchu, albowiem do nich należy królestwo niebieskie”) odnosi się do postawy pokornej¹⁹. Przywołuje doświadczenie ubóstwa jako sytuację egzystencjalną, w której człowiek nie może sam zabezpieczyć swojego życia i jest zależny od innych. Ubóstwo materialne jest szczególnym momentem, zmusza bowiem człowieka do proszenia o pomoc, a jednocześnie pozwala wyjść zobaczyć drugiego człowieka i jego cierpienie. W cytowanym błogosławieństwie nie chodzi tylko o materialne ubóstwo, ale o оголоzenie, czyli stan, w którym serce człowieka nie będzie szukać zabezpieczenia nigdzie indziej poza Bogiem²⁰. Mówiąc inaczej, to błogosławieństwo odsyła do pierwszego przykazania na temat miłości Boga — ten, kto jest „ubogi duchem”, uwalnia się od siebie i od przekonania, że może budować swoje życie niezależnie, zostawiając miejsce dla Boga i jego planu.

Historia ojca Lavelle’a jest doskonałą egzemplifikacją tego błogosławieństwa. On sam ma za sobą trudne doświadczenie odejścia żony, z której śmiercią nie potrafi sobie poradzić. Poczucie straty kieruje go ku stanowi duchownemu, ale i ten nie potrafi zagłuszyć jego bólu. Stąd dość często James zagląda do kieliszka. Doświadczenie niemocy — powracającego alkoholizmu — czyni go nie tylko bardziej prawdziwym, lecz także zbliża do parafian (tu: zabawna scena rozmowy z ministrantem o popijaniu wina mszalnego). Ksiądz James nie kryje swoich słabości, co pozwala mu nie oceniać innych. Kilkakrotnie McDonagh buduje sceny na wzór ewangelicznego dramatu z kobietą przyłapaną na cudzołóstwie, jak rozmowa z żoną, która zdradza swego męża, lub z homoseksualistą zarabiającym prostytutką. Ojciec Lavelle podobnie jak Chrystus nie potępia, ale cieszy się z nawrócenia, jak w scenie na klifie, gdy udaremnia samobójstwo.

Ubóstwo w duchu bohatera ujawnia się także w kontekście prześladowania Kościoła w Irlandii, który pod wpływem afery pedefilskiej stał się przedmiotem

¹⁹ Św. Augustyn powie, iż „każdy, kto się wywyższa, nie jest ubogi duchem. Przeto bądź pokorny, a będziesz ubogi duchem. Wysoko jest królestwo niebieskie, lecz: »Kto się uniża, wywyższony będzie«” Augustyn, Kazanie 53, [w:] *Wybór mów: kazania święteczne i okolicznościowe*, przeł. J. Jaworski, Warszawa 1973, s. 336.

²⁰ Divo Barsotti komentuje: „Dopóki człowiek nie uwolni swojego serca, Bóg nie może go wypełnić sobą. Gdy tylko całkowicie opróżniasz swoje serce, Pan je napełnia. Ubóstwo jest próżnią nie tylko w stosunku do przyszłości, ale również wobec przeszłości. Żadnego żalu lub wspomnienia, żadnego niepokoju lub pragnienia. Boga nie ma w przeszłości, Boga nie ma w przyszłości. On jest Obecnością! Zostaw Bogu swoją przeszłość, zostaw Mu swoją przyszłość. Twoje ubóstwo jest życiem w działaniu, którym żyjesz, czystą Obecnością Boga, który jest Wiecznością”, M. Orsatti, *Wystarczy tylko miłość. Rozmyślenia nad Ewangelią św. Mateusza*, przeł. A. Ryndak-Laciuga, Kraków 2003, s. 33.

ataku. Film przedstawia rzeczywistość społeczną, w której instytucja kościelna jest atakowana, a księża szykanowani i pogardzani. Bycie kapłanem już nie nobilituje, wręcz przeciwnie — jest znakiem zgorzenia i podejrzliwości. W takim kontekście obecność ojca Jamesa wśród mieszkańców, zawsze gotowego odpowiadać na ich pytania, niesienia pomocy, jest ewangelicznie znacząca.

Drugie z błogosławieństw („Błogosławieni cisi, albowiem oni na własność posiadają ziemię”) nawiązuje do Psalmu 37, w którym ziemia przypada w udziale pokornym i sprawiedliwym. W ten sposób Pismo wskazuje na triadę: pokora, cichość i sprawiedliwość. Błogosławieństwo podkreśla sytuację odstąpienia od wymierzania sprawiedliwości na własną rękę, mowa w nim o tych, którzy nie uciskają i nie wykorzystują, którzy oddali wszystko w ręce Boga²¹. Chodzi zatem o ludzi niestosujących przemocy²². Taka postawa wiąże się z umiejętnością przyjmowania cierpienia, znoszenia niesprawiedliwości, mimo utrapień odznacza się wewnętrznym pokojem.

Na tym błogosławieństwie wspiera się niemal cała fabuła omawianego filmu. Ojciec James ma zostać zabity przez człowieka, który kiedyś wycierpiał wiele od innego kapłana. Paradoks polega na tym, że zostaje on wybrany przez swego prześladowcę z powodu swej dobroci, gdyż śmierć sprawiedliwego będzie powodem nagłośnienia sprawy w o wiele większym stopniu niż zemsta na „złym” księdzu. Co ciekawe, ksiądz Lavelle nie próbuje się usprawiedliwiać, ale przyjmuje z pokorą to, co nadchodzi. Zachowuje się podobnie także względem samego Kościoła, ukazanego w filmie jako zepsuty i oderwany od rzeczywistości. Nie reaguje nawet na polityczny i skonfabulowany przekaz o kolaboracji Watykanu z nazizmem. Zawarta w błogosławieństwie „cichość” jest kwintesencją postawy ojca Jamesa, którą wyraża już podczas znamiennej spowiedzi: „Nie wiem, co miałbym powiedzieć”, zamyka oczy i spuszcza głowę, przyjmując nie swoją winę na siebie. Podobnie dzieje się w scenie śmierci, gdy patrzy w oczy swemu prześladowcy i nie ma w nim wyrzutu. Wielokrotnie przyjmuje postawę niedochodzenia swego, na przykład gdy nawiązuje rozmowę z napotkaną po drodze dziewczynką, by za chwilę zostać zwymyślanym przez jej ojca. Jest to scena, która ma wyraźną wymowę chrystologiczną, pokazuje, co znaczy nosić grzechy innych na sobie.

Trzecie z błogosławieństw, które wybrzmiewa w filmie Michaela McDonagha, odnosi się do miłosierdzia i przebaczenia („Błogosławieni miłosierni, albowiem oni miłosierdzia dostąpią”). Miłosierdzie jest jednym z głównych pojęć odnoszących się do istoty Boga. Wyraża ono macierzyńską troskę o człowieka (hebr. ‘rahamim’

²¹ Św. Augustyn powie, że „cichymi są ci, którzy ustępują przed obelgami i nie przeciwstawiają się złu, ale zło dobrem zwyciężają”. Augustyn, *O kazaniu Pana na górze. Do Symplicjana o różnych problemach. Problemy ewangeliczne*, przeł. S. Ryznar, J. Sulowski, Warszawa 1989, s. 23.

²² Niemiecki ekumeniczny przekład Pisma Świętego znajdujące się tu greckie słowo *praeis* przekłada: którzy nie stosują przemocy. Benedykt XVI, *Jezus z Nazaretu*, przeł. W. Szymona, Kraków 2007, s. 78.

oznacza macicę), dlatego czyniący miłosierdzie są najbliżej istoty samego Boga. „Miłosierdzie ma dwa aspekty: jest daniem, pomaganiem, służbą innym, a także przebaczeniem, zrozumieniem”²³. W tym wezwaniu sprzęgają się dwie postawy — spoglądanie na człowieka z miłością (zrozumienie) i konkretne działanie („Wszystko więc, co byście chcieli, żeby wam ludzie czynili, i wy im czyńcie”, Mt 7,12).

Od początku filmu działanie ojca Jamesa Lavelle’a naznaczone jest tą właśnie postawą Bożą — miłosierdziem. Gdy zwraca się do biskupa, ten zwalnia go z tajemnicy spowiedzi, by wydał swego mordercę, i mówi: „Nie okazał skruchy. To zwykły rzeźmieszek, któremu nie zależy na przebaczeniu”. A jednak Lavelle nie zgłasza groźby na policję, wierząc, że jego ofiara jest konieczna. Ze sceną w kuirii koresponduje inna — rozmowa z Fioną, własną córką, która próbowała popełnić samobójstwo. Gest podniesienia jej i przytulenia jest wymowny w kontekście pojęcia miłosierdzia — jest to dawny gest przyjęcia grzesznika na łono Kościoła, a jednocześnie w sposób oczywisty wyklada naukę o ojcostwie Boga. W tym filmie wielokrotnie ojciec James będzie wykonywał dzieła miłosierdzia i wykazywał zrozumienie wobec pewnych faktów i postaw — jak w scenie rozmowy z Jackiem na temat żony Veroniki i jej relacji z kochankiem, z lekarzem zażywającym kokainę, bogatym biznesmenem — „tytanem finansjery”, którego pęd za pieniądzem pozbawił jakichkolwiek emocji i rozumienia czegokolwiek, czy młodym chłopakiem, brak kobiety wynagradzającym sobie oglądaniem coraz to wymyślniejszych filmów pornograficznych.

Można powiedzieć zatem, że proboszcz małego irlandzkiego miasteczka jest wyjęty żywcem z Kościoła marzeń papieża Franciszka: ubogi, cichy, miłosierny i urzeczywistniający cnotę przebaczenia, zawsze w postawie służebnej, jednocześnie nie ma w nim ekliwoci ani majestatyczności. W konstrukcji bohatera filmu można by odnaleźć także pozostałe wezwania z Kazania na górze, jak wprowadzanie pokoju, czystość serca, smutek nad światem czy wreszcie prześladowanie dla sprawiedliwości, które objawia się w finałowej scenie. Ojciec James bierze krzyż Jacka, człowieka, który wycierpiał niesprawiedliwość z rąk innego księdza. Robi to, by go uratować, dlatego ostatnie słowa przed oddaniem życia brzmią: „Nie jest za późno”. Życie ojca Lavelle’a według przykazania miłości i sprawiedliwości daje Jackowi szansę — nowe życie. Świadczy o tym ostatnia scena, w której do więzienia przychodzi z odwiedzinami córka księdza — Fiona.

Film, oprócz hagiograficznej fabuły wzorowanej na nowym podejściu do świętości, zawiera pewne elementy kompozycji charakterystyczne dla żywotów świętych. Na plan pierwszy wysuwa się święta śmierć, która szczególnie w przypadku męczenników jest kluczowym momentem opowieści. Są wątki odnoszące się do życia wcześniejszego (małżeństwo Jamesa), wykonywanie dzieł miłosierdzia oraz ważne dla procesu beatyfikacyjnego świadectwa świętego życia. Do takich należą

²³ Franciszek, *op. cit.*, s. 53–54.

niewątpliwie finałowe sceny, w których kamera ślizga się po twarzach ludzi uratowanych przez ojca Lavelle'a — ostatnim z nich jest jego kat Jack. W ten sposób realizuje się idea nowego wymiaru świętości papieża Franciszka, polegająca na byciu świadkiem, dzięki któremu inni mogą zobaczyć Boga. To właśnie dzieje się w filmie.

Jednocześnie, co warto podkreślić, budowanie wizerunku ojca Jamesa odbyło się bez sztuczności i sztampowości. Wielokrotnie kamera skupia się na twarzy księdza Lavelle'a, na której rysuje się zarazem ból, jak i uśmiech. James niejednokrotnie jest złośliwy, ironiczny, zwłaszcza w odniesieniu do osób stawiających się wyżej niż pozostali (dotyczy to między innymi wikarego, który jest służbistą), tryska humorem, potrafi też wyrazić swoją złość (wdaje się w bójkę z kochankiem Veroniki, reagując na jego skłonności do przemocy wobec kobiet). Jednak słabości czynią go tylko bardziej wiarygodnym w świetle postawy *in persona Christi*, jaką przyjmuje wraz z godnością kapłańską. Im bardziej wydaje się złamany swoimi słabościami i obarczony ludzkimi oskarżeniami, tym bardziej wyrazista staje się jego świętość.

7.

Podobnie został sportretowany bohater miniserialu *Broken* (2017), sześciocyfrowej produkcji brytyjskiej w reż. Ashleya Pearce'a i Noreen Kershaw. Michael Kerrigan to katolicki ksiądz pracujący w parafii rzymskokatolickiej w północnej Anglii, który podobnie jak ojciec James Lavelle zmagają się z własną historią, antyreligijnym paradygmatem kultury i cierpieniami swoich parafian. Można by mu przypisać wymienione już wcześniej cechy, jak cichość, pokorę i miłosierdzie ofiarowane tym, których spotyka.

Na plan pierwszy wysuwa się jednak tytułowe złamanie czy też — jeśli szukać synonimu — rozbicie, które jest udziałem księdza Kerrigana. Wiąże się ono z jego relacją z surową matką, która wychowywała go twardą ręką, nie tylko stosując wobec niego przemoc fizyczną, lecz także gnębiąc psychicznie. Drugim ościeniem jego historii jest doświadczenie molestowania przez jednego z księży w szkole katolickiej, do której uczęszczał — perwersyjna gra emocjonalna prowadzona przez ojca Matthew: od ośmieszania po okazywanie czułości, dezorientująca młodego Michaela. Gdy próbował się chronić u matki, ta nie tylko nie dawała wiary jego opowieściom, lecz jeszcze zmuszała do ślepego posłuszeństwa kapłanowi.

Podstawowe w kreacji protagonisty molestowanie, którego doświadcza w młodości, jako temat filmu wpisuje się w trwającą od kilku lat atmosferę skandalu pedofilskiego w Kościele w Irlandii. Podobnie jak amerykański *Spotlight* (2015, reż. Tom McCarthy) twórcy serialu wskazują na winę nie tylko w samym Kościele, lecz także w towarzyszącym mu środowisku, które milcząco przyzwalało na takie

zachowania, ignorując wszelkie sygnały płynące od prześladowanych dzieci. Brak reakcji matki oraz całego środowiska katolickiego, związanego mocno z polityką wynikającą z katolickiej obyczajowości, połączonej z poczuciem narodowej odrębności, ów brak przygnębia czy po prostu druzgoce.

A jednak o wiele ważniejszy wydaje się wątek chrystologiczny postaci księdza Kerrigana. Widz poznaje jego traumatyczne doświadczenia młodości poprzez wspomnienia, które za pomocą montażu zostały wplecione w terażniejszy czas narracji. Te przeblyski pamięci pojawiają się nagle w momencie odprawiania Eucharystii, w chwili przeistoczenia, gdy Kerrigan konsekruje Ciało i Krew Chrystusa. Wymowa sceny jest oczywista: Eucharystia, będąca uobecnieniem ofiary Chrystusa oddającego swoje ciało za grzechy świata, staje się udziałem także księdza Michaela. Podnosząc w górę chleb, będący w tradycji żydowskiej znakiem niewoli, Kerrigan trzyma w ręce swoją historię, która zdeterminowała całe jego życie. Wspomnienia przeszłości zostały także podkreślone estetyką przestrzeni sakralnej: kościoła, salki katechetycznej czy domu, naznaczonej rozpadem (łuszcząca się farba ze ściany, brud, ciemne światło, krzywizny). Dla księdza Michaela przeszłość naznaczona jest śmiercią, rodzajem niewoli, z której nie może się uwolnić. Dlatego też w jego głowie rodzą się fantazje kłótni z matką, z którą w jej obecnym stanie nie może rozmawiać.

Podczas filmu widz towarzyszy zmaganiu się ojca Kerrigana, próbującego się uwolnić. Spotyka się z emerytowanym już księdzem Matthew, aby wyrzucić swój żal, usłyszeć słowo skruchy. Towarzyszy matce staruszce aż do ostatnich chwil życia, czuwa przy jej łóżku, dodaje otuchy, śpiewa przed zaśnięciem, trzyma za rękę. Ani z ust matki, ani księdza Matthew nie słyszy tego, czego się spodziewa. Matthew nie tylko nie odczuwa skruchy, ale wręcz czyni go współwinnym zaistniałej sytuacji, matka zaś zdaje się niczego nie pamiętać, wspominając jedynie troskę o syna.

To doświadczenie naznaczone krzyżem bynajmniej nie znika, ale zostaje oświetlone światłem zmartwychwstania — widoczne w języku filmu przez zastosowanie rozświetlenia obrazu. Przejście od śmierci do zmartwychwstania zostaje także zasugerowane w scenach eucharystycznych, które początkowo koncentrują się na momencie konsekracji i wypowiedzianych przez kapłana słowach o męce Chrystusa, pod koniec zaś filmu na komunii i udziale w uczcie eucharystycznej. To właśnie doświadczenie komunii w rozumieniu zjednoczenia z Chrystusem, ale i wspólnoty wiernych stanie się dla Kerrigana zbawienne, to znaczy wyzwalające.

Tytułowe złamanie naznacza także członków małej społeczności katolickiej miasteczka. I nie chodzi tu tylko o materialne ubóstwo, z którym zmagają się ci bohaterowie w dobie kryzysu, ale o wiele poważniejsze duchowe zawirowanie. Film ma kompozycję mozaikową — pojedyncze historie, początkowo odrębne, wzajemnie się splatają. Jest to historia Roz, chcącej popełnić samobójstwo z powodu wstydu wynikającego z wyjścia na jaw kradzieży, której dopuszczała się od wielu lat w firmie, gdzie pracowała. Jest historia Helen Oyenusi, zmuszonej do

zabrania z zakładu syna, chorego psychicznie, co dla chłopca kończy się tragicznie. Serial opowiada jeszcze o Christinie, ukrywającej śmierć swojej matki, by pobierać przez jakiś czas jej emeryturę, homoseksualście Carlu, przez całe życie cierpiącym z powodu odrzucenia przez drobnomieszczańską społeczność, i o posterunkowym Andrew Powellu, który musi zdecydować, czy powiedzieć prawdę o wydarzeniach w domu Vernona, czy chronić kolegów z policji.

Każdy z bohaterów naznaczony jest cierpieniem: samotnością, odrzuceniem, wstydem. Co ciekawe, dla każdego z nich ojciec Kerrigan znajduje dobre słowo i pocieszenie. Staje się jedyną osobą, do której mogą się zwrócić. Jednocześnie nie epatuje nadmierną emocjonalnością, z jego ust nie wychodzi żadne pouczenie czy moralizowanie. Bardzo często jego obecność sprowadza się do milczącego towarzyszenia. Dlatego niemal zawsze podczas spotkania ojciec Michael zapala świecę, tłumacząc, że spotkanie odbywa się w obecności Boga. Wielokrotnie łagodzi zaognione konflikty, biorąc na siebie „grzechy” swoich podopiecznych, jak choćby w sporze między homoseksualistą Carlem a bratem Helen, katolickim fundamentalistą, chętnie stosującym prawo Mojżeszowe do oceny innych.

Chciałoby się ponownie odwołać do adhortacji papieża Franciszka, który pisze, że znamionami świętości są postawy znoszenia, cierpliwości i łagodności²⁴. Te przymioty zdecydowanie charakteryzują księdza Kerrigana, który mimo własnych zwątpień stara się podtrzymywać na duchu parafian, trwa przy nich nawet wtedy, gdy ich decyzje są sprzeczne z nauczaniem Kościoła — jak w przypadku Roz, starając się odwieść od decyzji samobójstwa.

Ojciec Michael ma wiele empatii dla swoich wiernych, ale jest to wynik pokory, której nauczył się przez upokorzenia — bez nich nie ma ani pokory, ani też świętości. I nie chodzi tu tylko o wydarzenia z przeszłości, lecz także o popełniane błędy, do których potrafi się przyznać. Kerrigan nie chodzi ze spuszczoną głową, nie ucieka od społeczeństwa ani nie milczy, wręcz przeciwnie — ma odwagę bronić słabszych, domagać się sprawiedliwości czy usprawiedliwiać tych, którzy po ludzku zawinili. To często prowadzi do upokorzenia i w oczach innych, i samego siebie. Tak dzieje się w momencie przyznania Helen, że nie odpowiedział na jej telefon, gdy była w trudnej sytuacji z Vernonem, nie dlatego, że go nie usłyszał, ale z powodu zmęczenia. W konsekwencji czuje się winnym interwencji policji i poniekąd śmierci chłopca. Wyznanie prawdy pociąga za sobą odrzucenie i upokorzenie.

Wykorzystanie w tej scenie wątku sądowego ma swoje głębokie konotacje biblijne, znamienne dla figury Chrystusa. Kerrigan wyznaje prawdę, choć nie ma ona wpływu na przebieg procesu toczącego się w sprawie złamania procedur policjantów interweniujących w domu Oyenusi. Zadając pytania ojcu Michaelowi, prowadzący przesłuchania stawia go przed pytaniem Piłata: czymże jest prawda? Kerri-

²⁴ *Ibidem*, s. 74–80.

gan przyjmuje tu postawę Chrystusa — prawda jest osobą, dlatego musi wyznać to, co może go zniszczyć i zdyskredytować w oczach parafian.

Gdyby czytać fabułę serialu w wymiarze społecznym, to trzeba by uznać, że ojciec Michael Kerrigan zawodzi. Nie potrafi odwieść Roz od samobójstwa, nie powstrzymuje jej córki przed wymierzaniem sprawiedliwości na własną rękę, nie jest w stanie uchronić Christiny przed więzieniem za oszustwo państwa. Helen Oyenusi jest zgorzonna jego zachowaniem, jej brat uważa go za zdrajcę wiary, a Carl za hipokrytę. Zresztą Michael Kerrigan tak właśnie się czuje, dając temu wyraz w rozmowach ze swoim przyjacielem księdzem Peterem Flahertym. Poczucie przegranej prowadzi ojca Michaela do finału — pogrzebu matki, któremu przewodniczy.

W kościele oddalonym od jego parafii o kilkadziesiąt kilometrów, w mieście rodzinnym, zjawiają się jego parafianie, którzy przystępując do komunii, wypowiadają znamienne zdanie: „Jesteś wspaniałym księdzem”. Ostatnia w procesji stoi Helen Oyenusi, której wypowiedź nosi znamiona przebaczenia. Finał serialu pozwala zobaczyć zamysł twórców, którzy nadają opowieści rys kerygmaticzny: od śmierci do zmartwychwstania, od kenozy do wniebowstąpienia, wreszcie od krzyża załamania, rozbicia do krzyża chwalebego. Dotychczasowe zwątpienie w posługę znika, a w jej miejsce pojawia się znowu stabilność kapłańskiego powołania.

Ten, wydawałoby się, mało spektakularny gest wiernych staje się ogromnym znakiem dla Michaela Kerrigana, który przywołuje go do wiary. Jednocześnie on sam dla swoich parafian jest właśnie takim znakiem. Mógł się nim stać nie z powodu swej wielkości, ale słabości, grzechu i zmagania. Świętość tego „złamanego” kapłana odpowiada słowom cytowanej tu wielokrotnie adhortacji, w której papież Franciszek pisze:

Kiedy odczuwasz pokusę, by zapłatać się w swoją słabość, podnieś oczy ku Ukrzyżowanemu i powiedz: „Panie, jestem biedakiem, ale Ty możesz dokonać cudu uczynienia mnie trochę lepszym”²⁵.

Tak właśnie czyni ojciec Michael Kerrigan.

8.

Przedstawione produkcje wpisują się w charakterystyczny dla filmografii brytyjskiej ostatnich dekad nurt kina społecznego²⁶. Gdyby szukać odpowiedniej definicji gatunkowej w tradycyjnej genologii, trzeba by sięgnąć zarówno do konwencji dramatu, jak i filmu obyczajowego czy kina społecznie zaangażowanego. Jednak kino

²⁵ *Ibidem*, s. 14.

²⁶ B. Skowronek, *Anglicy górą! Czyli rzecz o nowoczesnym kinie społecznym*, [w:] *Kino końca wieku*, red. A. Pitrus, Kraków 2000, s. 52–56.

na Wyspach konsekwentnie od kilkudziesięciu lat proponuje nowy sposób przedstawiania ludzkich dramatów przez zastosowanie poetyki codzienności.

Podobnie dzieje się w omawianych tu opowieściach filmowych, które skupiają się nie tyle na „świętych” bohaterach dramatu, ile na członkach społeczności katolickiej, w której ci posługują. Przedstawiona codzienność naznaczona jest trudnościami i przykrościami: niedostatkiem, chorobą, niedostosowaniem społecznym itp.²⁷ Jednocześnie ich życie już dawno nie przypomina tego, co Kościół mianuje życiem chrześcijańskim. Kreśleni są oni w większości przez zachowania negatywne, nie tylko z perspektywy moralności chrześcijańskiej, lecz także z punktu widzenia szkodliwości społecznej i odpowiedzialności prawnej: kobieta okradająca swojego szefa, mężczyzna stosujący przemoc, akty wandalizmu, świadczenie nieprawdy, zmowa milczenia, homofobia, nienawiść rasowa itp. Widz ogląda świat areligijny, zanurzony w konsumpcji, oddający hołd trzem bożkom: władzy, pieniądzu i seksualności.

W ten świat zanurzeni są pasterze tych społeczności, którzy „prześląkli smrodem swych owiec”²⁸. Z jednej strony naznaczeni są oni cierpieniem, bo przychodzą ze świata i nie omijają nic, co ten świat niesie. Mają swoje zmagania (zwątpienie Michaela Kerrigana, często heterodoksyjne poglądy na teologię, alkoholizm Jamesa Lavelle’a), traumy (śmierć żony Jamesa i molestowanie Michaela), pokusy, wewnętrzne rozterki (chęć odejścia od kapłaństwa Michaela, wyjawienie tożsamości mordercy przez Jamesa). Z drugiej strony jednak przedkładają troskę o swoich parafian nad własne problemy, zawsze gotowi są, by wysłuchać i przyjść z pomocą, sami reagują na dziejące się zło, przyjmując na siebie jego konsekwencje.

Obaj zdają się potwierdzać przekonanie, że ludzie bardziej kochają kogoś za jego słabości niż za jego osiągnięcia, dlatego też nie skrywają tego, co ludzkie, jednocześnie starając się nie gorszyć wiernych. Żyją skromnie, znosząc cierpienia i prześladowania, dlatego dla swoich parafian są ludźmi wiarygodnymi. Realizuje się w ten sposób nowy wymiar życia ascetycznego, które skupione jest nie tyle na samym sobie i swoim dążeniu na doskonałości duchowej, ile na świadectwie i apostołstwie²⁹. Ani James, ani Michael nie izolują się od świata, od swoich parafian, nie uciekają przed problemami, nie odrzucają nikogo, nawet tych, którzy po ludzku mogą im zaszkodzić. Z całych sił angażują się w społeczność, w której dane jest im pracować, cierpliwie znosząc trudności, ludzką niewdzięczność, fałszywe oskarżenia.

²⁷ Mariola Marczak podobnie pisze o tendencji w kinie metafizycznym, które buduje portrety codzienności. M. Marczak, *Obraz, który odnosi do tego, co widzialne*, „Ethos” 2010, nr 89, s. 91.

²⁸ Homilia papieża Franciszka podczas mszy Krzyżma w Wielki Czwartek 2015, cyt. za: <https://wiadomosci.wp.pl/papiez-franciszek-pasterz-musi-pachniec-owcami-a-nie-drogimi-perfumami-6027714438648961a> (dostęp: 28 września 2018).

²⁹ S. Urbański, *Asceza dawniej i dziś*, [w:] *Asceza — odczłowieczenia czy uczyłowieczenie*, red. W. Słomka, Lublin 1985, s. 148.

W rzeczywistości realizuje się tu Pawłowy imperatyw, by być „wszystkim dla wszystkich”³⁰. Staje się to jednak możliwe dzięki doświadczeniu własnej niemocy, kryzysu, nawet upadku czy zwątpienia, które pomagają zrozumieć słabości innych. Dlatego żaden z portretowanych tu kapłanów nie ocenia, nie osądza, występując przeciwko grzechowi, a nie osobie. Nie oznacza to, że mamy w tych filmach do czynienia z ludźmi słabymi, niezdolnymi do działania, którzy ukrywają za sutanną swoje słabości. Już sam dobór aktorów do ról protagonistów — Seana Beana i Brendana Gleesona — daje wyobrażenie o sile psychicznej i fizycznej granych przez nich kapłanów. Naznaczone cierpieniem twarze, poorane bruzdami, podkreślane odpowiednim kadrowaniem i światłem, budzą w widzu przekonanie o męskości. Tym samym przeżywane rozterki nie mają młodzieńczego charakteru, ale nabierają powagi przyczyn takiej surowej *physis* filmowych postaci.

Niejednokrotnie obaj dają się ponieść emocjom: Michael po śmierci Roz, gdy namawia do zniszczenia salonów hazardu, James — gdy uderza czarnoskórego kochanka Teresy Simona. Jednocześnie te ludzkie odruchy nie dyskredytują tych postaci jako „świętych”, ale uwiarygodniają ich człowieczeństwo, a zarazem ich troskę o wiernych. Owa gwałtowność reakcji jest dowodem na to, że jako kapłani nie są oni letni, ale gorący, nie aprobują grzechu, ale mają wyrozumiałość dla człowieka. Przedstawiana w omawianych filmach słabość księży (zwątpienie, nadużywanie alkoholu) czy nawet ich nieporadność jest pozorna, naznacza je bowiem ewangeliczna moc Chrystusa. Pokora w relacji z ludźmi i przekonanie o byciu nieużytecznym sługą stają się znakami świętości kapłanów.

Nie można pominąć także sposobu ich obrazowania, który zostaje zderzony z powszechnym wyobrażeniem Kościoła instytucjonalnego, klerykalnego. Taki też pojawia się w obu produkcjach i jest zestawiony na zasadzie kontrastu z postawami obu księży. Negatywny obraz hierarchii kościelnej został zderzony z pokorą i całkowitą skromnością obu kapłanów i trudno się dziwić temu przeciwstawieniu w kontekście wciąż wybrzmiewającego w Kościele irlandzkim skandalu pedofilskiego, którego skutki były wiele lat tuszowane przez krytykowany dziś klerykalizm. W obu opowieściach temat ten powraca jako głębokie zranienie, którego nie załatwią finansowe roszczenia ofiar. W *Calvary* potrzebna będzie ofiara ojca Jamesa, oddanie życia, by skrzywdzony niegdyś człowiek mógł żyć. W *Broken* wygrywa inna droga — przebaczenia, które nie przychodzi jako akt woli księdza Michaela, ale jako łaska. Doświadcza tego podczas spotkania ze swoim prześladowcą, ojcem Matthew, podobnie dzieje się w relacji z umierającą matką — na nic zdają się wysiłki skrzywdzonego prezbitera, który doświadcza niemocy kochania, bezsilności wobec braku miłości do nieprzyjaciela. Pokój serca przychodzi z zewnątrz, podczas sprawowanej w kościele liturgii pogrzebowej.

³⁰ Św. Paweł pisze: „Tak więc nie zależąc od nikogo, stałem się niewolnikiem wszystkich” (1 Kor 9, 19), cyt. za: Biblia Tysiąclecia, online, Poznań 2003.

Jednocześnie oba dzieła podkreślają znaczenie Kościoła jako wspólnoty, w której objawia się miłość Chrystusa i jedność chrześcijan. Doskonałym wyrazem tej myśli jest wspomniana już finałowa scena *Broken*, w której parafrania ojca Michaela przyjeżdżają na pogrzeb jego matki, by wyrazić jedność z nim: miłość, przebaczenie, zrozumienie zgodnie z duchem, o którym pisze św. Paweł: „Jedni drugim brzemiona noście”. Kościół Michaela jest miejscem powrotu, gdzie realizuje się przypowieść o synu marnotrawnym, dlatego tak wyraźnie w obu utworach został wyeksponowany sakrament spowiedzi. Charakterystyczny rys katolickiej nauki o nawróceniu został wyeksponowany ze względu na społeczny wydźwięk grzechu. Każde działanie, nawet to ukryte (w myśli, w sercu, w duchu), ma swoje negatywne konsekwencje dla całej społeczności Kościoła. O tym przypomina historia Roz okradającej szefa czy samego Michaela tającego prawdę o feralnym wieczorze, gdy zginął Vernon Oyenu. Dopiero publiczny udział w pogrzebie Roz oraz matki ojca Kerrigana staje się widocznym znakiem przebaczenia społeczności — Kościoła.

Natomiast droga nawrócenia przedstawiona przez *Calvary* ma wymiar bardziej pasyjny. Opowiadane tam historie bliższe są przypowieści o Dobrym Pasterzu, który wychodzi szukać zaginionej owcy. Ksiądz James na wzór ewangelicznej postaci wychodzi szukać zagubionych, nawet jeśli ci daleko odeszli od Kościoła i wiary. Kolejne rozmowy z Jackiem Brendanem i córką Fioną odślaniają drogę metanoi, w której konieczna jest ofiara — wzięcie na siebie grzechów innego. To właśnie — na wzór Sługi JHWH — czyni ojciec Lavelle.

Warto także wskazać na włączenie w obraz życia codziennego społeczności katolickiej na Wyspach elementów liturgii. Wspomniane posługiwanie w konfesjonale obu księży jest czynnością tyleż zwykłą, co wyjątkową. Podobnie sprawowanie Eucharystii czy modlitwa. Działania o charakterze liturgicznym włączone są w codzienny przebieg, a jednocześnie zawierają w sobie pewien pierwiastek nadznaczeniowy. W *Broken* momenty eucharystyczne, jak już wspomniano, zyskują wymiar symboliczny. W bohaterze uruchamia się proces przypominania, który dosadnymi obrazami i intensywnym zmysłowym oddziaływaniem daje widzowi wiedzę o przeżytej w przeszłości traumie. Znakiem zmiany czasu z teraźniejszego na przeszły jest inna poetyka: wprowadzenie karykaturalnego w swej wymowie kadrowania (spojrzenie kamery w krzywiźnie, z dołu lub góry, silnie emocjonalne), zmianę typu światła — bielszego i zimnego. Przeszłość jawi się bolesna i wynaturzona.

Zastosowana kompozycja flashbackowa wpisuje się w mozaikową narrację obu produkcji. Opowiadana historia rozpisana została na głosy — każda kolejna scena niesie określone napięcie. Trudno zatem mówić tu o statycznym obrazie, więcej tu niepokoju, dynamiki, odpowiadających wewnętrznej walce obu filmowych bohaterów. Poszczególne wątki fabularne są niczym elementy witraża, który dopiero po umieszczeniu wszystkich elementów daje wrażenie całości. Kolejne motywy przenikają się wzajemnie, krzyżują, uzupełniają, tworząc wizerunek społeczności katolickiej, ale przede wszystkim kreśląc wizerunek księdza. A ten jest naznaczony real-

nością, zbudowany na psychologicznym i emocjonalnym podłożu, daje wyobrażenia człowieka „z krwi i kości”.

Zastosowaną poetykę można by zdefiniować w kategorii stylu inkarnacji zaproponowanej przez Amédée Ayfre³¹, stylu, który ucieka od pokazywania abstrakcji na rzecz realistycznego konkretności. Przedstawione filmy skupiają się na ukazywaniu ludzkich historii, wykorzystują psychologiczne, emocjonalne sposoby obrazowania. W pojawiających się zbliżeniach twarzy nie ma wiele z charakterystycznego dla kina religijnego skupiania uwagi, które miałyby oddać grę psychologiczną czy walkę duchową bohatera. Naturalistyczny wręcz sposób obrazowania ma podkreślać naturalność przedstawienia graniczącą z bezradnością sytuacji, w jakiej znalazł się bohater. Styl inkarnacji pozwala docierać do radykalnej prawdy o człowieku, która często może gorszyć swoją bezpośredniością z powodu ludzkiej ułomności czy pęknięć, niedoskonałości, jakie są na ekranie pokazywane. Jednocześnie to właśnie odzwierciedlanie świata takim, jaki on jest, przygotowuje grunt pod katechezę o sensie życia i odpowiedzi, jaką daje Kościół na sytuację zmagania się z poczuciem bezsensu śmierci.

Zgodnie z tą estetyką wykorzystują one środki ekspresji, napięcie dramaturgiczne, kompozycję, wreszcie strukturę narracyjną ciężącą ku finałowi, w którym uobecnia się zmartwychwstanie Chrystusa. Ten element wydaje się najważniejszy w rozumieniu analizowanych tu filmów, jak też samych „świętych”. Wpisany w historię Jamesa i Michaela krzyż (cierpienie) wiedzie ku śmierci: tej fizycznej w przypadku ojca Lavelle’a i duchowej księdza Kerigana. Jednak to nie śmierć wyznacza koniec fabuły, ale sceny, w których dostrzegalne jest zmartwychwstanie. W *Calvary* to moment wizyty córki Jamesa w więzieniu u jego zabójcy, w *Broken* to msza pogrzebowa matki Michaela. W obu przypadkach uobecnia się Chrystusowe wezwanie do przebaczenia i miłości do nieprzyjaciół.

9.

Nowa propozycja świętości, przedstawiona przez kino na Wyspach, nie tylko wpisuje się w nauczanie papieża Franciszka, lecz jest także powrotem do ewangelicznego wizerunku świętych apostołów: prostych, pełnych pasji, gotowych oddać życie, a zarazem słabych, popełniających błędy, wpadających w kryzysy. Przyjęty styl inkarnacji, skupiający się na rzeczywistości społecznej i sytuacji współczesnego człowieka, proponuje model świętego, którego wiara manifestuje się w towarzystwie innym, byciu „solą”, „światłem” i „zaczynem”. Te trzy ewangeliczne metafory odnoszące się do posłannictwa Kościoła sprowadzają rolę chrześcijanina w świecie

³¹ A. Ayfre, *Cinéma et transcendance*, [w:] H. Agel, A. Ayfre, *Le cinéma et le sacré*, Paris 1954.

do posługiwania, które jest umieraniem, oddawaniem życia — w sensie symbolicznym, ale i dosłownym.

Wszystkie omówione postaci filmowe są tego doskonałą realizacją. Wyrzekają się siebie, własnego egoizmu (życia), przyzwyczajają, nie sądząc innych. Mają w sobie też ogromny szacunek do życia, cieszą się z tymi, którzy są zadowoleni, i płaczą ze smutnymi. Jednocześnie będąc zanurzone w świat, wyznaczają swojej egzystencji znacznie dalsze granice. Śmierć, która jest ich udziałem, nie jest kresem, ale momentem koniecznym w drodze nawrócenia — siebie i innych. W konsekwencji za ich przyczyną smutek śmierci przemienia się w wybuch światłości zmartwychwstania³². To zaś dzieje za przyczyną łaski Chrystusa, która jest na obliczu Jego świętych³³.

HE WILL NOT BREAK THE FRACTIONED REED ... THE NEW DIMENSION OF HOLINESS IN THE CINEMA IN THE UK

Summary

The image of holiness shaped in the tradition of European culture in the last half-century has clearly changed. The place of spiritual saints was taken over by the full blooded characters, full of inner struggle, immersed in the flow of everyday life. The new saint's image is taken over by the cinema, distrustful — just like the entire postmodern culture — towards total narratives, including religious ones. Such an image emerges from the *Calvary* and *Broken* series analysed in the article. They propose a picture of "ordinary sanctity," which not only fits in the teaching of Pope Francis, but is a return to the evangelical image of the holy apostles: simple, passionate, ready to sacrifice their life, and weak, making mistakes, falling into crises.

³² Olivier Clément nazywa ten typ wyobraźni chrześcijańskiej „drogą dostojewską”, *idem, Kilka uwag na temat kina i chrześcijaństwa*, przeł. H. Paprocki, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 45, s. 39.

³³ „Przechowujemy zaś ten skarb w naczyniach glinianych, aby z Boga była owa przeogromna moc, a nie z nas. Zewsząd znosimy cierpienia, lecz nie poddajemy się zwątpieniu; żyjemy w niedostatku, lecz nie rozpaczamy; znosimy prześladowania, lecz nie czujemy się osamotnieni, obalają nas na ziemię, lecz nie ginimy. Nosimy nieustannie w ciele naszym konanie Jezusa, aby życie Jezusa objawiło się w naszym ciele. Ciągłe bowiem jesteśmy wydawani na śmierć z powodu Jezusa, aby życie Jezusa objawiło się w naszym śmiertelnym ciele. Tak więc działa w nas śmierć, podczas gdy w was — życie”, 2 Kor 4, 7–12.