Studia
Filmoznawcze
40
Wrocław 2019

Iwona Grodź
Poznań

RELIGIA I FILM

STYLIZACJE NA JĘZYK RELIGIJNY W FILMACH WOJCIECHA JERZEGO HASA

DOI: 10.19195/0860-116X.40.15

Stylizacja na język religijny w twórczości Wojciecha Hasa ma dwa źródła. Po pierwsze, są to teksty literackie, które stały się podstawą lub ważną inspiracją filmowych adaptacji, na przykład proza Brunona Schulza (wyd. 1937) lub poemat Juliusza Słowackiego *Anhelli* (wyd. 1838). Drugie źródło tworzą literackie i filozoficzne zainteresowania samego reżysera, na przykład poezją romantyczną i młodopolską, *Wyznaniami* św. Augustyna czy *Traktatem o tolerancji* Woltera[1]. Dodatkowo twórca *Pętli* wprowadza do zasadniczej przestrzeni narracji wiele cytatów pochodzących z utworów literackich lub tekstów własnego autorstwa, które możemy uznać za pastisze dzieł romantycznych czy młodopolskich.

Ważne jest też uświadomienie sobie, po pierwsze, że wprowadzenie stylizacji na język religijny w ścieżce dialogowej filmów Hasa może w ogóle nie dotyczyć sygnalizowanej tematyki, to znaczy religii, albo może do tego dochodzić tylko incydentalnie. Po drugie, analizowane stylizacje mogą mieć wiele odmian, na przykład wersję potoczną (*Niezwykła podróż Baltazara Kobera*), artystyczną (*Szyfry*, *Sanatorium pod Klepsydrą*), naukową czy paranaukową (*Pismak*, *Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany*) oraz publicystyczną (*Pismak*).

[1] Informacja o lekturze tych tekstów pochodzi od żony Hasa Wandy Ziembickiej-Has.

© for this edition by CNS

Twórczość autora *Pożegnań* fascynuje przede wszystkim z powodu posługiwania się odmianą artystyczną języka religijnego. To właśnie jej analiza zdominuje zasadniczą część niniejszych rozważań.

Namysł nad stylizacją na język poetycki i religijny w twórczości Hasa wymaga przypomnienia cech charakterystycznych tych dwóch stylów literackich. O dominującej w dyskursie literackim funkcji poetyckiej czytamy: „Jej hieratyczne pierwszeństwo wprowadza do wypowiedzi poetyckiej dośrodkowe nastawienie na układ znaków i znaczeń językowych, maksymalnie uwyraźnia samą metodę posługiwania się językiem, skierowując uwagę odbiorcy na wewnętrzną organizację przekazu słownego”[2]. Istotne jest więc nie odniesienie opisywanych treści do rzeczywistości, ale skupienie uwagi na ich formalnym ukształtowaniu, a następnie ich sfunkcjonalizowaniu. W obrębie myślenia o „słowach” w filmach Hasa jako o znakach tworzących wypowiedzi poetyckie można dopiero wskazać te filmy i odpowiednie ich fragmenty, w których pojawia się stylizacja na język religijny.

Wszelkie definicje pociągają za sobą konieczność przejrzenia stanu badań na dany temat. Dawne próby wyjaśnienia pojęcia „język religijny” zwykle wskazywały na dwie możliwe interpretacje tego sformułowania — język religijny utożsamić należy z językiem i regułami pisania tekstów związanych z liturgią, na przykład Pismo Święte; język religijny funkcjonuje także jako metajęzyk, czyli język służący do opisu, interpretacji tekstów religijnych.

Myślenie o przekazie kinematograficznym i obecnym w nim języku religijnym wymaga podobnego rozróżnienia. Dodatkowo warto pamiętać, że wielokodowość filmu umożliwia rozpatrzenie tych dwóch przejawów użycia języka religijnego w warstwie zarówno wewnątrz-, jak i zewnątrzfilmowej. Język religijny w filmach funkcjonuje więc na dwóch poziomach:

a) w warstwie fabularnej, na przykład w formie cytatów z Pisma Świętego lub innych przekazów wyraźne stylizowanych na język biblijny, a także jako język służący do opisu, interpretacji dogmatów wiary (język religijny jako metajęzyk);

b) w warstwie narracji, na przykład w formie wypowiedzi wygłaszanych z offu, które pochodzą z tekstów liturgicznych albo są wyraźnie stylizowane na ich język; w końcu mają charakter języka służącego do ich opisu czy interpretacji dogmatów wiary.

Ponadto uznanie filmu za „język drugiego stopnia”, a więc system ustrukturyzowany podobnie jak system językowy, umożliwia zajęcie się związkiem języka ruchomych obrazów i języka religijnego na poziomie czysto filmowym (narracyjno-wizualnym), z perspektywy filmoznawcy czy historyka sztuki. Istotna, w tym

[2] „Dominacja funkcji estetycznej nie eliminuje w wypowiedzi poetyckiej innych funkcji — ekspresywnej, impresywnej czy poznawczej, lecz ogranicza ich samodzielność”, zob. J. Sławiński *et al.*, *Słownik terminów literackich*, Wrocław 2000, s. 228–229.

© for this edition by CNS

ujęciu, staje się sfera wizualna filmu, a więc analiza plastyczna kadrów (punkty widzenia kamery), wyborów planów, konstrukcji czasoprzestrzeni filmu, narracji wizualnej, w końcu montażu[3].

* * *

Język religijny w filmie wykorzystywany jest w tych przekazach, których tematem — głównym lub pobocznym — jest religia, problem wiary i walka dobra ze złem. Szerzej tą tematyką w historii kina polskiego zajmował się Krzysztof Kornacki w książce *Kino polskie wobec katolicyzmu* (Gdańsk 2005), następnie Agnieszka Morstin-Popławska, *Jak daleko stąd do raju? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym* (Kraków 2010).

Religia jako temat filmu wiąże się z całym przekazem audiowizualnym albo tylko jego fragmentem, ważnym dla zrozumienia całości. Może chodzić o sceny z ważnymi rozmowami o wierze (stylizacja na język religijny utożsamiony z metajęzykiem) albo o sceny, w których cytowane jest Pismo Święte lub utwory pisane językiem stylizowanym na religijny (cytaty lub quasi-cytaty). W końcu o bohaterów filmowych, którzy posługują się językiem religijnym w jego dwóch odmianach. Ten przypadek jest szczególnie ważny, ponieważ sugeruje stylizację na gatunek biblijny (na przykład przypowieść, modlitwę czy apokaliptyczną przepowiednię) lub na sam język (na przykład konkretne wypowiedzi postaci filmowych czy słowa odautorskie, wygłaszane z offu). Ten ostatni trop wiedzie do postaci reżysera Wojciecha Hasa. Ważne jest bowiem uzmysłowienie sobie, że nie tyle istotny jest stosunek samego autora *Szyfrów* do kwestii religijnych[4], ile rola, jaką język religijny w nich odgrywa.

Język religijny w filmach tego twórcy związany jest przede wszystkim z pseudocytatami z Pisma Świętego (chodzi o fragmenty modlitw, których słowa wymyślił Has) lub cytatami z tekstów autorów romantycznych, na przykład *Anhellego* Juliusza Słowackiego. Mowa jest tu o języku religijnym „wtórnie wykorzystanym", ujętym w cudzysłów. Pełniącym, w tym ujęciu, funkcję wewnętrznego autorskiego autocytatu. Co ciekawe, a jednocześnie niezwykle ważne, tego rodzaju zabiegi są pomysłem reżysera. Zarówno cytaty z romantyków w *Szyfrach*, jak i quasi-cytaty

[3] W kontekście myślenia o języku ruchomych obrazów jako o przekazie bliskim językowi religijnemu należałoby przede wszystkim wskazać „nadkodowość" analizowanego przekazu filmowego. Następnie odnaleźć w omawianych filmach wizualne i formalne ekwiwalenty cech języka religijnego, na przykład symbolika, archaizacja, biblizacja, protetyzacja, świadoma rytmizacja przekazu używanie czy paralelizmów (por. przyp. 7). Na poziomie świata przedstawionego w filmie warto wskazać postaci i miejsca związane z Pismem Świętym lub ze sferą duchowieństwa.

[4] Na marginesie można dodać, że chodzi o szacunek Hasa do religii i jego zainteresowanie Pismem Świętym jako tekstem kultury.

© for this edition by CNS

z Pisma Świętego czy poetów romantycznych (i/lub młodopolskich) w *Pismaku*, *Osobistym pamiętniku grzesznika przez niego samego spisanym* i *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera* nie pojawiają się bowiem w pierwowzorach literackich, a więc odpowiednio: opowiadaniu Kijowskiego, powieści Terleckiego, Hogga czy Tristana.

Stylizacja wypowiedzi na język religijny i w tekstach literackich, i przekazach filmowych jest rozpoznawalna dzięki charakterystycznym tropom. Przed przystąpieniem do szczegółowej analizy warto wskazać najważniejsze z nich:

a) w fonetyce: wyraźna rytmizacja wypowiedzi dzięki podziałowi na wersety, a więc oparcie jej na paralelizmach intonacyjno-brzmieniowych;

b) w leksyce: lapidarność, dosadność, konkretność, archaizacja, synergia potoczności i wzniosłości;

c) we frazeologii: biblizmy;

d) w składni: posługiwanie się zdaniami rozbudowanymi, współrzędnie złożonymi o powtarzalnej strukturze, a więc mającymi cechy prozy rytmicznej, rozpoczynającymi się na przykład tymi samymi spójnikami;

e) posługiwanie się sentencjami, maksymami, czego efektem jest uwznioślenie wypowiedzi, nadanie jej uroczystego, odświętnego tonu, a ostatecznie kształtowanie „ja" wypowiadającego się na osobę godną zaufania;

f) w warstwie przedmiotowej języka (odwołanie się do kategorii *mimesis*): wyraziste obrazowanie związane z religią, dogmatami wiary, na przykład symbolika biblijna, elementy wizjonerskie — profetyzmy.

Istotną kwestią jest też wskazanie, w jaki sposób funkcjonuje religia jako temat filmu/filmów w twórczości Hasa. Można zauważyć dwie tendencje[5]:

a) religia i język religijny (czy swobodna nań stylizacja) w filmach autora *Pożegnań* są tylko ekskursem wobec zasadniczego toku akcji, często ważnym, ale reżyser jest już tak doń zdystansowany, że można mówić o groteskowym jego ujęciu[6]; chodzi o filmy: *Rękopis znaleziony w Saragossie* (1964), *Sanatorium pod Klepsydrą* (1973), *Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany* (1986), *Niezwykła podróż Baltazara Kobera* (1988);

b) religia, a więc i wykorzystanie w filmie języka religijnego (czy swobodnej nań stylizacji) w filmach Hasa jest tematem głównym albo równoległym, dlatego należą mu się odpowiednia atencja i powaga[7]; chodzi szczególnie o filmy: *Szyfry*

[5] Analiza „języka religijnego" w filmach Hasa to uznanie pierwszeństwa perspektywy wewnątrzfilmowej, wskazanie na fabułę filmu. Natomiast myślenie o filmach Hasa w kontekście religii, wiary — to danie prymu to danie prymu zewnętrznemu, a więc odautorskiemu punktowi widzenia. Ta perspektywa pozwala myśleć o języku religijnym jako metajęzyku, dzięki któremu reżyser opisuje ludzką wizję świata nadprzyrodzonego, umożliwia nawiązanie z nim symbolicznego kontaktu, a przede wszystkim pozwala na sformułowanie zasad etycznego postępowania.

[6] Por. *Groteska*, red. M. Głowiński, Gdańsk 2003.

[7] Por. „Teksty Drugie" 1996, nr 2/3 (w całości poświęcone wzniosłości jako kategorii estetycznej).

© for this edition by CNS

(1966), *Pismak* (1984), *Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany*, częściowo *Sanatorium pod Klepsydrą*.

Pierwszy sposób myślenia o tematyce religijnej i stylizacji na język religijny w filmach twórcy *Rozstań* sugeruje konieczność spojrzenia nań niejako z nowej perspektywy, uwzględniającej stosowanie przez reżysera chwytu malarskiej anamorfozy. Aluzje do religii jako jednego z wątków i stylizacje na język biblijny współtworzą groteskowy i surrealistyczny wymiar filmów: *Rękopis znaleziony w Saragossie*, *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Osobisty pamiętnik grzesznika przez niego samego spisany* czy *Niezwykła podróż Baltazara Kobera*.

Drugie podejście do tego tematu i języka religijnego w twórczości Hasa to spojrzenie na jego filmy jak na opowieści o dojrzewaniu do miłości: ojca do syna, męża do żony, a także dorastaniu do samoświadomości i tożsamości narodowej. Historia o odkrywaniu swojego drugiego ja, własnej podwójności. To przypowieść o wyborze drogi między byciem a niebyciem: Żydem, Polakiem (*Pismak*). Każdorazowo chodzi o zmianę i wybór, między obecnością a nieobecnością, między prawdą a iluzją. Ale czasami temu wyborowi towarzyszy miłość (*Niezwykła podróż Baltazara Kobera*), która oświetla drogę, a czasami jest tylko nicość (*Osobisty pamiętnik grzesznika*).

* * *

W twórczości Hasa możemy mówić więc o dwóch podejściach do religii, a co za tym idzie o dwóch alternatywnych sposobach funkcjonowania języka religijnego w filmie. Każdorazowo chodzi o układy dychotomiczne, które są przez reżysera nieustannie unieważniane. W *Rękopisie* są to smutek i radość, w *Szyfrach* i *Osobistym pamiętniku grzesznika* zło i dobro, w *Sanatorium pod Klepsydrą* niedojrzałość i dojrzewanie, w *Pismaku* bierność i aktywność, w końcu w *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera* — nauka i sztuka. Z jednej strony chodzi więc o groteskowe, surrealistyczne podejście do tematu. Z drugiej — o nadmierną hieratyzację wypowiedzi, a przez to wskazanie jej śmieszności.

STYLIZACJA BIBLIJNA „W SŁUŻBIE" GROTESKI

Pierwszy wariant nawiązań do religii i stylizacji na język religijny w twórczości Hasa realizowany jest najpełniej w *Rękopisie znalezionym w Saragossie*. Wątek religijny ujęty został w nim formę groteskową, ponieważ reżyser pokazał sposób widzenia rzeczywistości przez niedojrzałego, niezbyt mądrego Alfonsa van Wordena, który nie zna miłości innej niż zmysłowa. Najpełniej wątek ten rozwinięty został w dwóch sekwencjach zdarzeń:

© for this edition by CNS

a) w pierwszej części filmu (tak zwanej madryckiej) chodzi o sekwencje eksponujące: spotkanie Alfonsa z tajemniczym mnichem (przebranie szejka rodu Gomelezów), następnie z przedstawicielami świętej inkwizycji, a ostatecznie scenę z torturami, jakim zostaje poddany bohater przy okazji egzorcyzmowania zeń diabła; religia, a właściwie fideistyczna dogmatyka, staje się zasadniczym tematem toczonych w tych fragmentach filmu rozmów; nie odnajdziemy w nich jednak bezpośrednich cytatów z Pisma Świętego, „słyszalne są" tylko dalekie echa stylizacji na teksty związane z liturgią czy dyskursem kaznodziejskim;

b) w drugiej części filmu (tak zwanej cygańskiej) istotna okaże się opowieść o przygodach hrabiego Toledo, którzy pokutuje za grzechy i oczekuje na sygnał z zaświatów od zmarłego towarzysza na temat piekielnych kar lub czyśćcowych oczekiwań.

W ścieżce dialogowej obu wskazanych fragmentów reżyser wprowadził następujące tropy, które świadczą o stylizacji na język religijny:

a) profetyzmy: patetyczne wypowiedzi mnicha-szejka dotyczące przyszłych losów Alfonsa czy zapytanie-zawołanie hrabiego Toledo, kierowane do duszy czyśćcowej zabitego kawalera maltańskiego: „Czy przeżyłeś?";

b) aluzja do symboliki religijnej w języku: krzyż, dzwon, kielich, sutanna, diabeł, pokuta itp.;

c) biblizmy: „kara za grzechy", „piekielne katusze", „dusze czyśćcowe", „kielich goryczy" itp.;

d) wyraźna rytmizacja, poetyzacja, śpiewność dialogów wypowiadanych przez bohaterów (na przykład tajemniczego księdza-szejka — rolę tę gra Kazimierz Opaliński czy kawalera Toledo — w tę postać wcielił się Bogumił Kobiela);

e) sentencjonalność i autorytatywność wypowiedzi, na przykład Velasquesa, który powie w zamku Kabalisty: „Jesteśmy jak ślepcy, którzy błądząc ciągle trafiają do tych samych miast…".

Rękopis jest jednak dopiero preludium do filmów, w których Has najpełniej wypowiedział się na temat religii, wiary, walki dobra ze złem, a więc także w pełni wykorzystał stylizację biblijną w języku postaci czy w odautorskich wtrętach. Do najciekawszych wypowiedzi o wyraźnym rysie odautorskim należą niewątpliwie słowa Velasqueza o wędrowcu, który błądząc, ciągle trafia na te same ulice.

Wypowiedzi o znamionach profetyzmów, zdradzające cechy typowe dla prozy rytmicznej, epizodycznie wprowadzane są też w *Lalce* — do najciekawszych należy dysputa na temat miłości i metalu lżejszego od powietrza, które bohaterowie toczą w willi w Zasławku[8], czy *Nieciekawej historii* — najważniejsze wypowiedzi doty-

[8] Akcja jednej sceny w filmowej wersji *Lalki* rozgrywa się w kościele. Rozmowy tam toczone niewiele mają wspólnego z religią, trudno w ich kontekście mówić też o stylizacji na język religijny. O wiele ważniejsze są te, które bohaterowie prowadzą w willi hrabiny Zasławskiej czy przed grobem romantycznych kochanków. Warto jednak wspomnieć, że tuż po tej scenie Has wprowadza jedną z najdłuższych jazd w swoim filmie: przejście panny lekkich obyczajów przez Powiśle. Można ten chwyt techniczny

© for this edition by CNS

czą istoty życia, odpowiedzi na pytanie: jak i po co żyć? Has umieszcza je w filmie w formie monologu wewnętrznego starego profesora.

Dopiero *Sanatorium pod Klepsydrą* pozwala na głębszą analizę językową fragmentów wypowiedzi stylizowanych na gatunek — modlitwę czy język religijny. Wątek religijny ujęty został w formę groteskową, ponieważ chodzi w filmie o ukazanie sposobu widzenia religijności i kultury żydowskiej z perspektywy dziecka. Jest to uzasadnione wyborem takiego, a nie innego pierwowzoru literackiego: prozy Brunona Schulza, o której napisano wiele w kontekście występującej w niej mityzacji i stylizacji na język religijny. Już postać ojca Józefa, Jakuba, przypomina nie tylko Maga, lecz także biblijnego proroka. Warto przypomnieć też pojawienie się w jednym z epizodów postaci Trzech Króli. Do tej sfery stylizacji najbardziej pasują dwa fragmenty ze ścieżki dialogowej filmu, oba stylizowane są na modlitwę Żydów — poranną i wieczorną. Pierwszą z nich wyśpiewują subiekci, budzący się ze snu w dawnym sklepie Jakuba. Oto fragment:

> Sza! Sza! Klaskajcie rękami i wykrzykujcie Imię Jego głosem wesela! Wykrzykujcie Imię Jego wśród wesołego śpiewu i przy głosie trąb! […] Chwalcie go na harfie, chwalcie Go na cytrze! Chwalcie Go na bębnie i w korowodach! Chwalcie Go na cymbałach dźwięcznych, chwalcie Go na cymbałach gromkich!!! Wszelki duch niech Go chwali: Alleluja!!! Klaskajcie w dłonie i śpiewajcie. Śpiewajcie, śpiewajcie, śpiewajcie mądrze!

Dość łatwo w tej wypowiedzi wskazać najważniejsze elementy stylizacji biblijnej. W warstwie brzmieniowej: onomatopeja „sza", „sza" — aluzja do kultury żydowskiej; mocna rytmizacja sprzyjająca formie modlitwy-pieśni pochwalnej. W leksyce: konkretność, łączenie potoczności i wzniosłości. Słowa związane z typowymi sformułowaniami o charakterze religijnym: „Alleluja". W składni: paralelizmy, zdania współrzędnie złożone, o podobnej budowie, rozpoczynające się od tożsamych sformułowań inicjalnych: „Chwalcie Go…", liczne powtórzenia, na przykład „śpiewajcie". W warstwie przedmiotowej języka — wyraziste obrazowanie, które sugeruje obecność Boga: „Chwalcie G o …".

Stylizacja biblijna tego fragmentu filmowej wypowiedzi wyraźnie podszyta jest groteską przez zderzenie analizowanej ścieżki dźwiękowej z warstwą obrazową — pobudką subiektów, motywem wspinania się po drabinie do nieba, którym okazuje się okno sypialni Adeli, w którym widać jej roznegliżowaną postać.

Do filmów realizujących groteskowy wariant podejścia do religii czy religijności w twórczości Hasa należy też *Niezwykła podróż Baltazara Kobera*. Wątek religijny ujęty został w nim w formę groteskową, ponieważ chodzi o pokazanie sposobu widzenia niedojrzałego Baltazara, który musi dokonać wyboru między teologią a teatrem. W istocie chodzi o wybór miłości nie tylko zmysłowej, lecz także

---

analizować, wskazując na złamanie zasady *decorum*, w kontekście filmowych środków wyrazu bliskich monotonii czytań liturgicznych.

© for this edition by CNS

duchowej, oznaczającej dojrzałość i zastępującej pustą religijność którą reprezentuje duchowny spotkany przez Baltazara w Wenecji.

Językowe ukształtowanie dialogu w tej części filmu nawiązuje do religii przede wszystkim w sferze obrazowania, a więc symboliki. Ujawnia się też we frazeologii czy posługiwaniu się sentencjami. Groteskowość tych językowych sformułowań ujawnia się w chwili zderzenia warstwy werbalnej filmu z wizualną, ukazującą roznegliżowane damy haremowe towarzyszące rzymskim duchownym.

Parodystyczne, śmieszne i tragiczne, ujęcie religijności w dwóch ostatnich projektach Hasa — w *Osobistym pamiętniku grzesznika* i *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera* — w dużej mierze umotywowane jest też pojawieniem się groteskowych postaci związanych z tym tematem, na przykład wampirycznego klechy czy księdza Prudencjusza, którego już samo imię budzi wiele znaczących skojarzeń. Ważny jest też sposób przedstawienia ich w filmie, a także okoliczności, w jakich zostają ukazani. Niemal każdorazowo chodzi o ukazanie przywar duchownych: złośliwości, pasożytnictwa, zastraszania innych (kary piekielne), rozwiązłości, hipokryzji, rozpasania i głupoty. Najdobitniej świadczy o tym pobyt Baltazara w Wenecji, w czasie którego dochodzi do spotkania tyłowego bohatera z duchownymi. Włochy to jednocześnie stolica apostolska — Rzym i miejsce zepsucia — domy publiczne, do których uczęszczają duchowni. Jeden z takich domów pokazuje Has w filmie. Baltazar spotyka się tam z duchownym nazwanym Ekscelencją (aluzja do wyobrażeń duchownych w sztuce portretowej, na przykład malarstwie Diega Velázqueza). Duchowny zadaje głównemu bohaterowi filmu pytanie o wiarę w dziedziczność jedynego kościoła apostolskiego. Chłopak, jąkając się, odpowiada, że wierzy w Stwórcę dwóch światów, ziemskiego i pozaziemskiego, a więc po prostu w Boga. Nie wierzy natomiast w kościół-instytucję czy kościół jako zbiorowisko ludzi. W trakcie swojego pobytu w Wenecji spotyka też stroiciela organów, z którym rozmawia. Mimo tak wielu wątków związanych z tematem wiary i religii, nie możemy mówić w kontekście tego filmu o wyraźnych aluzjach do języka religijnego.

STYLIZACJA BIBLIJNA „W SŁUŻBIE" WZNIOSŁOŚCI

Drugi wariant stylizacji na język religijny w filmach Hasa realizowany jest przede wszystkim w filmach *Szyfry*, *Pismak*, częściowo też w *Sanatorium pod Klepsydrą*, *Osobistym pamiętniku grzesznika* i *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera*. W pierwszym wymienionym filmie wątek religijny ujęty został w formę patetyczną, ponieważ jest aluzją do romantycznego uniwersalizmu, a więc myślenia o dziejach narodów i życiu konkretnego człowieka jako jego swoistej synekdochy. Religia jest przykładem istnienia ponadczasowych mechanizmów kształtowania historii czy polskiego mesjanizmu. *Szyfry* to historia o dojrzewaniu do wyboru między byciem a „nieobecnością". I bynajmniej nie chodzi tylko o wybór głównego bohatera Ta-

© for this edition by CNS

deusza, któremu towarzyszy skomplikowana relacja emocjonalna: miłość do zaginionego syna czy sentyment do dawno opuszczonej żony. Ale przede wszystkim o wybór między Polską i jej mitologią, w tym mitologią religijną, a obczyzną, z której wraca po latach Tadeusz. Ważna, w kontekście omawianego tematu, jest przede wszystkim część „wizyjna" filmu, w której reżyser przywołuje następujące obrazy: zaginionego Jędrka nad jeziorem; umundurowanych żołnierzy na koniach i Zofii (Irena Eichlerówna[9]) samotnie oczekującej w domu na męża i synów; ludzi i dzieci w kościele; pochodu z księdzem na czele; jeńców tuż przed egzekucją i kopania dla nich grobów. Na taki sposób rozłożenia akcentów wskazują cytaty z romantycznego poematu Juliusza Słowackiego *Anhelli*, który — obok *Kazań sejmowych* Piotra Skargi czy *Ksiąg narodu i pielgrzymstwa polskiego* Adama Mickiewicza — umieszczany jest jako jeden z ważniejszych tekstów wyraźnie stylizowanych na język Biblii (w szczególności Apokalipsy św. Jana). Oto odpowiednie fragmenty, które słyszymy w ścieżce dialogowej *Szyfrów*, wygłaszane z offu przez Tadeusza (warto wskazać, że są to *de facto* quasi-cytaty ze Słowackiego, reżyser bowiem dokonał w nich wielu zmian):

> a) Wstanie słońce i dzień przyniesie straszniejszy niż ciemność, a ciszę okropniejszą niż są burze na morzu, bo będziecie się lękać sami o siebie… A śnieg ten stanie się morzem, a fala jego zieloną będzie, a dom wasz ginącym będzie okrętem…
>
> b) Ciemność będzie towarzyszem moim i krajem moim. A oczy moje jak służebnice, które przestają pracować dla braku oliwy w lampie wieczornej. A wzrok mój jak gołębie latające po nocy, które się tłuką o skały piersią zlęknioną. Płomieniste koła urodzą się w mózgu moim… i staną przed oczyma jak wierne sługi idące z latarniami przed Panem… i wyciągnę ręce w ciemności, aby ułowić którą z plam płomienistych, jak człowiek obłąkany[10].
>
> c) Postawiono więc trzy krzyże z najwyższego, jakie były w tym kraju, drzewa i wystąpili trzej męczennicy, po jednemu z każdej gromady… […] wszak nie wybrani losem, lecz z własnej woli. Nie byli to gromad wodzowie, lecz jedni z najmniejszych. I zawieszono ich na krzyżach, i przybito im ręce ćwiekami: a ten, co był na prawo, krzyczał: R ó w n o ś ć ! A ten, co był z lewa, krzyczał: K r e w ! Wiszący zaś pośrodku mówił: W i a r a !

W przytoczonych fragmentach można wskazać wiele elementów potwierdzających stylizację na język religijny: bezpośrednie zwroty do odbiorcy zbiorowego:

---

[9] W kontekście omawianego tematu ważna jest też gra aktorów, na przykład Irena Eichlerówna reprezentuje specyficzną, teatralną manierę gry.

[10] W scenopisie czytamy, że tym słowom towarzyszyć miały następujące obrazy: nieruchomych rąk kobiety — Zofii — matki zaginionego, trzymających kartkę z rysunkiem przedstawiającym wnętrze kościoła z ołtarzem, przed którym klęczy ksiądz w otoczeniu asysty. Potem reżyser zamierzał pokazać kilka rozrzuconych na podłodze tygodników niemieckich i zmieszanych w nich rysunków Grottgera: *W bój*, *Kuźnia*, *Pojednanie*, *Puszcza*. Ostatecznie w filmie rysunki, dzienniki, kawałki drutu kolczastego, zeschnięte liście i ziemia zostały wydobyte ze zbutwiałej, pokrytej pleśnią i pajęczynami skrzyni (obrazy te widoczne są tylko częściowo w drugim planie). Chwilę później wyłonić się miała, ostatecznie niewidoczna, leżąca na krześle litografia przedstawiająca kamienny posąg Chrystusa obwieszony karabinami.

© for this edition by CNS

„wy" (pierwszy fragment), mówienie o sobie jako o wybranym: „ja", „mój wzrok" (drugi fragment), w końcu wypowiedź bezosobowa (trzeci fragment); patetyczność wypowiedzi (szyk przestawny), przywołanie symboli religijnych (wizje apokaliptyczne, krzyże) czy narodowych („dom wasz ginącym będzie okrętem"); biblizmy: „wierne służebnice" „wierne sługi"; profetyzmy: „Wstanie słońce i dzień przyniesie straszniejszy niż ciemność…"; powtórzenia: „A cisza…", „A śnieg…", „A oczy moje…" itp.

Ważna jest też kolejność wprowadzenia zacytowanych fragmentów do filmu. Jest ona bowiem odmienna od chronologii zaproponowanej przez romantycznego poetę. Has odwrócił kolejność quasi-cytatów z *Anhellego*, sugerując tym samym retrospektywny charakter snutej opowieści. Pierwsze wspomnienie o Jędrku uzupełnione zostaje fragmentem, który w literackim pierwowzorze pojawia się na samym końcu. Apokaliptyczna wizja otwiera cykl filmowych reminiscencji. Kolejne odsłony „wyjaśniają", w aluzyjny sposób, okoliczności zaginięcia chłopca. Historia filmowa ujawnia odstępstwa od tekstu literackiego, który był inspiracją dla Hasa.

W *Sanatorium pod Klepsydrą*, oprócz stylizacji biblijnych wyraźnie odsyłających do groteskowego podejścia do wiary, pojawia się też fragment o zgoła innym charakterze. Matka o ojcu powie:

> Był jednym z tych, nad których twarzą przesunął Bóg swą dłoń we śnie, tak że widzą, czego nie widzą… stają się pełni domysłów i podejrzeń, a przez zamknięte powieki przesuwają im się refleksy dalekich światów. […] I pójdzie człowiek do domu wieczności swej, i będą chodzić po ulicach płaczący, póki się nie przerwie sznur srebrny i nie skurczy się wstęga złota i rozbije się wiadro nad zdrojem i złamie się koło nad studnią, i wróci się proch do ziemi swej, z której był, a duch wróci do Boga, który go dał.

Kolejny filmem, w którym religia, walka dobra ze złem, staje się jednym z dominujących tematów, jest *Pismak*. Wątek religijny ujęty został w nim w formę patetyczną, ponieważ jest aluzją do romantycznego mitu walki narodowowyzwoleńczej. Tym razem wiąże się z doświadczeniem konkretnego człowieka: uwięzionego za głoszenie heretyckich poglądów Rafała. Stylizacja biblijna wskazuje na jego dojrzewanie do wewnętrznego rozdwojenia, do ujawnienia się drugiego „ja" bohatera, które w przeciwieństwie do „ja" pasywnego jest jego aktywnym odbiciem. Chodzi o postać sobowtóra głównego bohatera, żołnierza polskiej armii[11], którego spotka na swojej drodze tuż po uwolnieniu. To historia o dojrzewaniu do wyboru drogi między obecnością a nieobecnością, drogi, której „nie oświetla" już miłość ucieleśniana przez Marię, graną przez Gabrielę Kownacką. Przed Rafałem samotna wędrówka. Nie jest to ścieżka zbrodni, którą podążył inny więzień z jego celi, były zakonnik Macoch (Jan Peszek), ale szlak w niewiadomym kierunku.

[11] W filmowym prologu widzimy tego samego bohatera, który w okopach walczy na froncie. W tej odsłonie jest żołnierzem armii niemieckiej. Reżyser sugeruje więc powtarzalność i uniwersalności losów ludzkich, które są niezależne od przynależności narodowej, czasu czy przestrzeni.

© for this edition by CNS

Język, jakim posługuje się mnich, nie jest stylizowany na język biblijny, ale ma wiele cech stylu naukowego i poetyckiego. Aluzje do religii pojawiają się natomiast w wypowiedziach Rafała, który widząc swojego sobowtóra, powie doń:

> Dobre sukno. Tylko kolor jakby nie taki. To takich Aniołów Pan Bóg zsyła na zbawienie. Panie, jeśli wam się uda, to będzie cud. Cud. A taki cud może się zdarzyć raz na sto lat. Czy Pan mnie rozumie?

Przywołanie słów „zbawienie, cud, Pan Bóg" generuje efekt stylizacji biblijnej. Po chwili spoza kadru słyszymy fragment modlitwy Rafała (w tym fragmencie *alter ego* reżysera) do Boga:

> Bądź wola Twoja Boże nasz i Boże praojców naszych. Uczyń abyśmy szli bezpiecznie i abyśmy posuwali się w pokoju i aby droga nasz pomyślnie przebiegała i abyśmy dotarli do celu w zdrowiu, radości i pokoju.
>
> I chroń nas od wszystkich wrogów czyhających na naszej drodze.
> I chroń nas od wszelkich rodzajów nieszczęść.
> I ześlij błogosławieństwo na to, co czynimy.

W tym krótkim fragmencie można wskazać wszystkie typowe cechy stylizacji biblijnej, jak: rytmizację, aliterację, paralelizmy składniowe, biblizmy, rozpoznawalną symbolikę i metaforykę itp.

Przedostatnim filmem Hasa, w którego kontekście można mówić o języku doświadczenia religijnego, jest *Osobisty pamiętnik grzesznika*. Wątek religijny ujęty zostaje w formę niezwykle patetyczną, oznacza wybór między wiarą a miłością, między samotnością a radością. Nie towarzyszy temu wyborowi miłość, której główny bohater Robert jeszcze nie poznał. Dlatego fabuła obejmuje motyw doznania przez niego rozpadu osobowości, w którym religia staje się siłą ratującą i niszczącą zarazem. Owa dezintegracja „obwieszcza" pojawienie się trzech postaci *alter ego* młodzieńca, którymi są: on sam jako inny „ja", jego przyrodni brat i przybysz — Nieznajomy. Robert w symboliczny sposób zabija w sobie „inność" brata, tym samym budzi swoje złe „ja" i spotyka przybysza, który ma wiele diabelskich, ale i anielskich cech — jest najbardziej niejednoznaczną postacią, a przez to najbliższą Robertowi. Ostatecznie bohater unicestwia Nieznajomego, po to by po chwili pożegnać się z życiem osobiście. Nieznajomy okazuje się nim samym i *vice versa*.

Stylizacja biblijna w *Osobistym pamiętniku grzesznika* wyraźnie nawiązuje do Apokalipsy św. Jana. W warstwie werbalnej świadczą o tym słowa narratora wygłaszane z offu, na początku i końcu filmu. Towarzyszące im obrazy: akcja dzieje się w nocy, w lesie-cmentarzu (można wskazać w tym kontekście na wyraźne inspiracje gotycyzmem), niwelują podniosłość tonu, w jakim są wygłaszane. Oto odpowiednie fragmenty:

a) początek filmu:

> Biada ziemi i biada morzu, bo zstąpił na was diabeł pałając gniewem, świadom, że mało ma czasu, wyborów planów, konstrukcji czasoprzestrzeni filmu, narracji wizualnej, w końcu montażu.

© for this edition by CNS

b) koniec filmu:

> I osądzono zmarłych z tego, co w księdze zapisano wedle ich czynów. I morze wydało zmarłych, co w nim byli. I morze wydało zmarłych, co w nim byli. I każdy został osądzony wedle czynów. A śmierć i otchłań wrzucona do jeziora ognia. To jest śmierć wtóra. Jezioro ognia. Jeśli się ktoś w księdze życia nie znalazł. Został wrzucony do jeziora ognia.

Nieco inaczej umotywowane są fragmenty stylizowane na język religijny, które wygłasza sam Robert. Chodzi o jego monologi wewnętrzne i dialogi, które prowadzi z ojcem, Nieznajomym czy swoim sobowtórem. Interesujące jest przede wszystkim ich wewnętrzne zdialogizowanie, które w warstwie werbalnej informuje o pojawieniu się drugiego ja bohatera, jego drugiej natury. To jej wypowiedzi zaczynają dominować, stare ja objawia się tylko sporadycznie, zostaje uwewnętrznione (w przytoczonym tekście zaznaczone jest spacjami). Oto odpowiednie przykłady:

> Sądzisz, żem twoim bratem albo twoim drugim wcieleniem. Istotnie. Jestem, ale nie wedle ciała i krwi, ale wedle wiary w te same prawdy. Jesteś więc odpowiednim dla mnie towarzyszem w moim obecnym stanie ducha. Nie wiesz nawet z jaką przyjemnością będę ci towarzyszył. Naprawdę znajdujesz się w stanie godnym zazdrości. Otrzymałem wieści. Przyszedłem, alby zostać twoim uczniem. Chcę poznać prawdziwe drogi zbawienia, poprzez rozmowy z tobą, albo otrzymać wsparcie twoich modlitw. Jeśli jesteś jednym z tych, co to oczekują przychylności niebios… nie mam z tobą nic wspólnego. Nie obawiaj się. Ja też uważam wszelką ludzką prawość za… za brudne szmaty. Wiem też, że im ciężej człowiek jest obarczony występkiem, tym chętniej jest witany przed tronem łaski. Ta wiara, ufność zapewni ci wreszcie przyjęcie przy tym tronie. Grzech, za który nie została wzbudzona skrucha rodzi nowy, i nowy. Przygniata mnie myśl o mnogości moich występków. Co mam uczynić? Co się ze mną stanie? Czy uważasz, że pozyskawszy ciebie nie mógłby pozazdrościć? Posiadanie takiego człowieka warte jest tyle, co królestwo. Wybrany od stworzenia świata. Usprawiedliwiony. Uświęcony. Już odchodzi. Będę twoim niedostępnym towarzyszem.

Innym ważnym dla tych rozważań fragmentem z filmu jest rozmowa Roberta z ojcem o Nieznajomym, który może nie być aniołem jasności, ale najperfidniejszym wcieleniem diabła. Ostatecznie jednak pastor Prudencjusz mówi: „Ten obcy trzyma się tych samych zasad, które ci wpoiłem. A więc nie jest wysłannikiem diabła. Módlmy się". Dalsza rozmowa przekształca się w modlitwę:

> Módlmy się! Oddaje się Tobie Panie. Niechaj się okaże mieczem w twojej dłoni i wychodzącą z ust twoich włócznią. I niechże nieprzyjaciele upadną i niech staną się jako nawóz, co użyźnia ziemię. I niechże nieprzyjaciele upadną i niech staną się jako nawóz, co użyźnia ziemię.

Ostatnie słowa powtórzone są dwukrotnie. A co ważniejsze, stylizacja na język religijny nie pociąga za sobą przekazywania treści zgodnych z Pismem Świętym. W słowach Roberta czy tekście modlitwy wiele jest złości niezgodnej z duchem tego tekstu kultury. Choć treść jest wyraźnie daleka od przekazu dogmatów wiary (wyraźna aluzja do jednoznaczności wielu treści Starego Testamentu), to w warstwie językowej odnajdziemy wiele elementów typowych dla stylizacji biblijnej Warto wskazać biblizmy, na przykład „przez wzgląd na zbawienie swojej duszy",

© for this edition by CNS

„chleb powszedni"; leksykalną dosadność; bezpośredni zwrot do Boga, a ostatecznie paralelizm, na przykład anaforę „I niechże…".

W *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera* miłość zastępuje religię. Już wcześniej w twórczości Hasa mówienie o miłości czy rozmowy z kochanką miały wiele wspólnego z typowymi cechami stylizacji biblijnej, na przykład w *Lalce* czy *Nieciekawej historii*. Tym razem jednak, po raz pierwszy, szczęśliwa miłość okazała się silniejsza od religijnej dogmatyki. Świadczą o tym słowa wygłaszane z offu, które słyszymy na początku i końcu filmu. Oto odpowiednie fragmenty ścieżki dialogowej:

a) początek filmu: „Zabierz mnie do kraju szczęśliwego, z którego nikt nie wraca… do kraju żywych";

b) koniec filmu: „Miłość nie przeminie. To dla mnie radość. Duch jest miłością od naszych narodzin aż po śmierć".

Prośba ukochanej skierowana do kochanka przywodzi na myśl biblijną Oblubienicę z Pieśni nad Pieśniami. Bezpośredniość zwrotu wskazuje, że chodzi o intymistę w najczystszym wydaniu, a ów szczęśliwy kraj to raj na ziemi. A to oznacza koniec starego świata i początek nowego. Warto bowiem zauważyć, że słowa otwierające i zamykające ostatni film tego twórcy są jak śluby nowożeńców składane sobie przed Bogiem.

Przywodzące biblijne skojarzenie słowo „Duch" uzupełnione zostaje nowymi konotacjami, chodzi o przeżycia wewnętrzne, o których nie sposób zapomnieć. Wszechogarniająca miłość jest tą emocją, która sprawia, że pragnienie jej przekazania zostaje przeniesione na dzieci, po raz pierwszy pojawiające się w filmie Wojciecha Hasa. Wcześniej dziecko było bohaterem tylko jednego obrazu twórcy *Pętli* — średniometrażowej *Harmonii* z 1947 roku. W *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera* są dwie sceny z tańczącymi dziećmi-aniołami. Reżyser wprowadził je do zasadniczej tkanki filmu na początku i na końcu. To filmowa wersja raju. Scenie tej towarzyszy gra na lutni. Z offu słyszymy słowa modlitwy skierowanej nie do Boga, lecz do nowego pokolenia, do dzieci:

> Śpiewajcie Panu, grajcie, śpiewajcie piosnkę nową.
> Weselcie się w Panu sprawiedliwie
> Wysławiajcie Pana na harfie, na lutni, na instrumencie o dziesięciu strunach
> Śpiewajcie mu piosnkę nową
> Dobrze mu i głośno grajcie.

W tym krótkim fragmencie odnajdziemy sporo elementów typowych dla biblijnej stylizacji: formę apostrofy, paralelizm, biblizmy, rozpoznawalną metaforykę i symbolikę, w końcu podział na wersy, co przydaje wypowiedzi poetyckości.

Stylizacja biblijna języka w twórczości Hasa wskazuje na pewien paradoks. Polega on na tym, że bohaterowie należący do sfery duchowieństwa nie posługują się językiem religijnym. Ich wypowiedzi tylko w nielicznych przypadkach dotyczą religii, trudno też mówić o stylizacji języka tych postaci. Natomiast znamion języka

© for this edition by CNS

religijnego nabiera język monologów wygłaszanych z offu (na poziom zewnątrzfilmowym, odautorskim) i wyznań miłosnych. Tym samym Has zbliża się do rozumienia religii i religijności w nowej, bardziej „ziemskiej" wersji, zgodnej z zapisem Nowego Testamentu: „Miłuj bliźniego swego jako siebie samego".

Doświadczenie języka religijnego w filmach Hasa ma wiele znamion doświadczenia granicznego, a więc związanego z doznaniem wielkiej miłości lub śmierci. W *Pismaku* reżyser pokazał bohatera na rozdrożu. Wskazał niejako dwie drogi — dobra i zła. W *Osobistym pamiętniku grzesznika* zwizualizował jej negatywny wariant. Ujawnił samotność, która prowadzi do rozpadu osobowości. W *Niezwykłej podróży Baltazara Kobera* zobrazował jej pozytywną wersję, u której podstaw leży miłość.

RELIGION AND FILM. STYLIZATIONS ON RELIGIOUS LANGUAGE IN FILMS MADE BY WOJCIECH JERZY HAS

Summary

The main aim of the article is to answer the question about, how religious language functions in cinematography. It is both about specifying an aim of introducing it to a plot or narration of a film and about when it is introduced. It will be crucial to specify what goal the director attains by using religious language in his films. How important it is for the plot development. Is it connected with the will to remind the viewers about the world which does not exist currently or is it rather parodying the defined view. The next stage is an analysis of the particular examples of the use of religious language in Wojciech Has's films, for example *The Codes*, *The Sandglass*, *The Manuscript Found in Saragossa*, *The Personal Diary of the Wicked… Written by Himself*, *The Amazing Journey of Balthazar Kober*. Next, the ways of showing its functioning in cinematography: stylization, allusion, form of quotations, collage, parody, pastiche, travesty.

Concluding, the director uses the religious language stylisations and quotations (for example the Holy Scripture or other cultural texts, like Juliusz Słowacki's *Anhelli*) in the considerate way. Using the religious language, he characterizes setting and time of action, the film characters and, above all, his attitude towards religion. Love language gets the markers of religious language in his films. In this way, Has approaches to understanding the new version of religion and religiousness, not consistent with the Old Testament, but rather with New Testament's message which means: "Love your neighbor as yourself".

© for this edition by CNS