

Mariola Marczak

Wydział Humanistyczny

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Postać filmowa jako nośnik religijnego znaczenia. Ekranowe obrazy osób konsekrowanych w polskim kinie i telewizji od 2000* roku w funkcji socjokulturowego przekazu na temat współczesnej religijności

Słowa kluczowe: postać filmowa, ksiądz, zakonnica, zakonnik, chrześcijaństwo, polski Kościół, polskie społeczeństwo, audiowizualny portret, społeczny obraz

Key words: film figure, priest, nun, monk, Christianity, Polish Church, Polish society, audiovisual portrait, social image

Obecność na ekranie osób związanych z Kościołem instytucjonalnym, księży, zakonników i zakonnice, jest jednym z najbardziej wyrazistych wyznaczników religijnego aspektu przekazu audiowizualnego, stanowi również ważny element definiowania filmu religijnego¹. Dla widza jest to sygnał powiązania utworu audiowizualnego ze sferą religijną, co często niemal automatycznie implikuje w świadomości odbiorcy oczekiwania związane z jakąś formą eksploracji sfery transcendencji lub szerzej – duchowości. Jednocześnie jednak osoby konsekrowane, z ich zewnętrznymi oznakami przynależności do zupełnie innej rzeczywistości, jako element dzieła audiowizualnego (w tym filmowego, gdzie dyskurs związany ze sferą transcendencji ma największe szanse na pogłębienie) bywają nierzadko desakralizowane². Równie częsta jest ich swoista neutralizacja, kiedy nie są narzędziem jakiegoś (nierządkiem ideologicznie motywowanego)

* Cezura została przyjęta w sposób dość arbitralny i umowny i nie jest związana z żadnymi wyznacznikami estetycznymi czy też z wyraźnymi procesami historycznofilmowymi. Chodziło jedynie o to, by na podstawie przebadanego materiału można było sformułować wnioski odnoszące się do bieżących wyobrażeń społecznych, zatem materiał egzemplifikacyjny musiał pochodzić ze stosunkowo nieodległej przeszłości.

¹ Zob. M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 250; C. Marsh, *Audience Reception*, w: *Routledge Companion to Religion and Film*, red. J. Lyden, London–New York 2009, s. 267.

² Na temat desakralizacji postaci tego typu oraz innych motywów obrazowych lub fabularnych pisali między innymi: M. Lis, *Epifania czy instrumentalizacja Boga? Spojrzenie na filmy religijne*, w: *Sacrum w kinie. Dekadę później*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk 2013, s. 58; K. Kornacki, *Wizerunek Boga i zaświatów w kinie współczesnym*, „Ethos” 2010, nr 1 (89), s. 67–84; M. Kempna, *Religijność jako paratekst. Na obrzeżach teorii filmu religijnego*, w: *Pogranicza audiowizualności*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010, s. 258–259;

„antysacrum”, lecz stają się postaciami jak inne, które nie ewokują żadnych związków ze sferą transcendencji, poza czysto zewnętrzną przynależnością do religii instytucjonalnej. W takim wypadku nie współkreują symbolicznych znaczeń o charakterze religijnym lub metafizycznym, a jedynie kulturowym (religia, do której przynależą, jest w tym ujęciu traktowana jako instytucja kultury).

Niezależnie jednak od stopnia sakralizacji bohater filmowy czy serialowy powiązany przez swoją funkcję z Kościołem jest traktowany przez twórców i odbiorców jako naturalny znacznik chrześcijańskiej duchowości, nawet jeśli jest ona w strukturze danego dzieła audiowizualnego zredukowana do postaci znaku³ (relacja oznaczania: ksiądz, zakonnik, zakonnica = religia jako element kultury), tracąc prawdziwościowy charakter symbolu jako elementu przekazu chrześcijańskich hermeneutyk (relacja symbolizowania, oparta na zastępowaniu elementu z niedostępnej władzom poznawczym człowieka sfery transcendencji elementami znanymi – eikon⁴ jako obraz, który poświadcza istnienie oraz istotę tego, do czego odnosi: ksiądz, zakonnik, zakonnica = świadek Boga Jahwe, Tego, Który Jest). W pierwszym przypadku obraz osoby konsekrowanej jest definiowany w strukturze dzieła filmowego racjonalistycznie, jako element rzeczywistości trójwymiarowej, choć będący znakiem bliżej nieokreślonych, pozaracjonalnych duchowych potrzeb człowieka, element konstytutywny jednej z kulturowych instytucji funkcjonującej w obrębie kultury symbolicznej⁵. W drugim – osoba konsekrowana jest elementem rzeczywistości definiowanej irracjonalistycznie, ale zarazem takiej, której prawdziwość jest potwierdzana przez sposób ukształtowania oraz funkcjonowania tych bohaterów w obrębie struktury dzieła audiowizualnego jako jego element. Bohaterowie ci działają **ze względu** na rzeczywistość transcendentną, której znakiem zewnętrznym jest habit lub sutanna. Innymi słowy, w przestrzeni ekranowej zachowują się **tak, jakby** rzeczywistość transcendentna, której centrum jest Bóg, istniała. Jest ona kluczowym elementem motywującym ich myślenie i postępowanie. Ekranowe życie osób konsekrowanych jako symboli-ikon rzeczywistości transcendentnej jest dowodem na istnienie tejże, ponieważ jest ona dla nich najważniejsza, a życie traktują jako drogę, która ma ich do niej doprowadzić. Mówiąc językiem religii, są świadkami Chrystusa-Zbawiciela, tym samym poświadczają istnienie Królestwa Niebieskiego już tu, na ziemi.

T. Żaglewski, *Obudzić diabła. Komiksowa herezja religijna na przykładzie serii „Hellboy” oraz „Kaznodzieja”*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2 (6), s. 107–124.

³ D. Fredericksen, *Jung – Znak – Symbol – Film*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 109–134.

⁴ Zob. na przykład: W. Michera, *Antropologia obrazu. Uwagi*, w: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 58.

⁵ Kulturowe rozumienie symboliczności jest zasadniczo odmienne od tego, które jest obecne w hermeneutykach chrześcijańskich i w samej religii chrześcijańskiej. Rozwinięcie kwestii terminologicznych wymagałoby osobnego studium, kwestie te są jednak już dobrze opracowane, zob. na przykład: syntetyczne studium Z. Dymarskiego *Między sacrum a sanctum, czyli o pewnej próbie uchwycenia rzeczywistości religijnej w erze ponowoczesnej*, w: *Sacrum w kinie...*, s. 11–24; D. Czaja, *Symbol i film. Uwagi metodologiczne*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1992, nr 3–4 (218–219), s. 39–42.

Filmowe lub serialowe przedstawienia księży, zakonników lub zakonnice są zarazem rodzajem współczesnych dynamicznych portretów, łączących cechy „sylwetki” jako gatunku dziennikarskiego, charakterystyki oraz portretu malarskiego (lub serii ikonicznych form obrazowych). O tym ostatnim Hans Belting pisał, że odwzorowuje się w nim całe społeczeństwo, gdyż „każdy portret wskazywał przedstawionej na nim osobie jej rzeczywiste bądź upragnione miejsce w hierarchii społecznej”⁶. Przy czym „twarz nie jest na portrecie czymś już danym, jak czymś danym jest fizjonomia wytworzona przez naturę, lecz maską dostosowywaną przez społeczeństwo do wciąż nowych form”⁷. W przeciwieństwie do fotografii, która dokumentowała chwilę, „przechowywała zapisaną światłem twarz w takiej postaci, w jakiej się ona zaprezentowała przed kamerą”⁸, audiowizualne utwory narracyjne, takie jak film i serial, dzielą z portretem funkcję społecznej reprezentacji⁹, która jest niezależna od techniki i konwencji estetycznej, w jakiej została wytworzona. Co więcej, ponieważ współczesne utwory audiowizualne funkcjonujące w szerokim obiegu (zwłaszcza te w komercyjnej dystrybucji) nie są – jak dawne portrety – wytworzone na zamówienie osób w ten sposób „portretowanych”, nie ma mowy o wizerunku pożądanym. Pozostaje natomiast społeczny „ślad”, odbicie, rodzaj odwzorowania sposobu funkcjonowania „modela” w ikonicznej (a współcześnie także temporalnej – narracyjnej) reprezentacji.

Uwzględniając powyższe uwagi, można już zadać pytanie, w jaki sposób w polskiej kinematografii ostatniego piętnastolecia były kształtowane postaci osób konsekrowanych. Czy funkcjonują one bardziej na sposób kulturowy, czy religijny, czy są elementem ikonicznym i fabularnym definiowanym antropologicznie, czy religijnie? Jak są postrzegane te osoby przez współczesne polskie społeczeństwo, a poprzez nie jak jest postrzegany Kościół oraz jakie miejsce zajmuje religia w życiu współczesnego polskiego społeczeństwa? A ponadto: co przekazy audiowizualne, w których występują osoby konsekrowane, mówią o duchowości współczesnych Polaków? W jakiej mierze sposób ukształtowania osób duchownych w audiowizualnych reprezentacjach stanowi socjokulturową „dokumentację”, zapis świadczący o kształcie duchowości współczesnej Polski w roku 1050. rocznicy chrztu kraju, który narodził się i zyskał narodową tożsamość dzięki chrześcijaństwu? Kraju, w którego dziejach zapisało się w sposób znaczący wiele postaci księży, zakonników i zakonnice, znanych z nazwiska lub imienia, a czasem nieznanymi?

⁶ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 156.

⁷ Tamże.

⁸ Tamże, s. 196.

⁹ Cyfrowe formy kreowania obrazowych narracji wykluczyły funkcję reprodukcji realnej rzeczywistości, z zapisem rzeczywistości profilmowej, czyli tego, co znajdowało się przed kamerą w chwili rejestracji obrazu, ale funkcja reprezentacji społecznej, odbijania społecznych funkcji, struktur czy wartości, jest niezależna od bezpośredniego, indeksalnego związku obrazu z rzeczywistością realnie istniejącą. Dlatego też tradycyjnie realizowane filmy posiadają obie te funkcje, te realizowane cyfrowo, mimo że są symulacjami, jako wytworzone w ramach społecznych struktur przez społeczeństwo, zachowują funkcję społecznej reprezentacji.

Księża i zakonnicy są postaciami wiodącymi zarówno w filmach inspirowanych autentycznymi losami, jak i w tych, w których wykreowano bohaterów fikcyjnych. Do tej pierwszej grupy należą obrazy: *Prymas – trzy lata z tysiąca*¹⁰, *Braciszek*¹¹ oraz *Popiełuszko, wolność jest w nas*¹². Przeważają jednak utwory w pełni fikcyjne albo takie, w których inspiracja postaciami realnie istniejącymi oraz/lub faktami została zupełnie zatarta za sprawą daleko idących przekształceń i modyfikacji, takie jak *Kto nigdy nie żył*¹³, *Teraz i zawsze*¹⁴, *Południe – północ*¹⁵ czy *W imię...*¹⁶. Prócz tego powstały filmy, w których ksiądz staje się ważną, wyrazistą postacią drugoplanową, istotną dla rozwoju fabuły, charakterystyki głównego bohatera lub jego dynamicznego rozwoju. Tego rodzaju postaci księży w znaczącym drugim planie pojawiają się na przykład w filmie *Wino truskawkowe*¹⁷, w telewizyjnym cyklu *Święta polskie*¹⁸ – przykładowo w należącym do tego cyklu utworze *Wszyscy święci*¹⁹, czy w *Kołysance*²⁰ (tu komediowa postać księdza Marka grana przez Michała Zielińskiego).

W filmach powstałych w omawianym okresie przewinęło się wielu bohaterów związanych instytucjonalnie z Kościołem. Czasami w pierwszym planie była postać duchownego, częściej jednak temat filmu nie był związany z Kościołem instytucjonalnym ani z życiem ludzi w sutannach lub habitach. Do pierwszej grupy postaci należą: ksiądz Stanisław Skorodecki (Zbigniew Zamachowski) i siostra Maria Leonia (Maja Ostaszewska) w obrazie *Prymas. Trzy lata z tysiąca*, kardynał Józef Glemp (grany przez kardynała Józefa Glempla) w filmie *Popiełuszko. Wolność jest w nas*, zakonnicy, a zwłaszcza przeor klasztoru, ojciec Kleofas (Adam Ferency) w *Jasminum*²¹, a także spowiednik księdza Jana (Stefan Burczyk) w *Kto nigdy nie żył*. Do drugiej grupy należą między innymi: zakonnicy oraz – na początku filmu – brat Józef (Jerzy Stuhr) z *Pogody na jutro*²², ksiądz Marek (Tadeusz Bradecki) z *Suplementu*²³, kapelan (Olgiert Łukaszewicz) i wikary (Jakub Przebindowski) z filmu *Katyń*²⁴, ksiądz (Mariusz Jakus) z *Domu złego*²⁵, ksiądz (Andrzej Grabowski) z obrazu *Kop głębiej*²⁶, biskup (Olgiert Łukaszewicz) z filmu *W imię...*, siostra przełożona (Stanisława

¹⁰ *Prymas – trzy lata z tysiąca*, reż. Teresa Kotlarczyk (2000).

¹¹ *Braciszek*, reż. Andrzej Barański (TV, 2007). Pierwowzorem tytułowego bohatera był franciszkanin Alojzy Kosiba (1855–1939).

¹² *Popiełuszko, wolność jest w nas*, reż. Rafał Wierczyński (2009).

¹³ *Kto nigdy nie żył*, reż. Andrzej Seweryn (2006).

¹⁴ *Teraz i zawsze*, reż. Artur Pilarczyk (2009).

¹⁵ *Południe – północ*, reż. Łukasz Karwowski (2006).

¹⁶ *W imię...*, reż. Małgorzata Szumowska (2013).

¹⁷ *Wino truskawkowe*, reż. Dariusz Jabłoński (2007).

¹⁸ Cykl TV realizowany w latach 2000–2006 z inicjatywy Janusza Morgensterna. Zob. *Święta polskie*, [online] <www.film Polski.pl/fp/index.php?film=128562>, dostęp: 3.02.2016.

¹⁹ *Wszyscy święci*, reż. Andrzej Barański (2002).

²⁰ *Kołysanka*, reż. Juliusz Machulski (2010).

²¹ *Jasminum*, reż. Jan Jakub Kolski (2005).

²² *Pogoda na jutro*, reż. Jerzy Stuhr (2003).

²³ *Suplement*, reż. Krzysztof Zanussi (2002).

²⁴ *Katyń*, reż. Andrzej Wajda (2007).

²⁵ *Dom zły*, reż. Wojciech Smarzowski (2009).

²⁶ *Kop głębiej*, reż. Konrad Szotański (2011).

Celińska) z obrazu *Obce ciało*²⁷ oraz zakonnice z filmu *11 minut*²⁸. Jednakże, ze względu na szczupłość miejsca, nie mogą rozwinąć analizy tych postaci.

W filmie *Kto nigdy nie żył*, wyreżyserowanym przez Andrzeja Seweryna, ofiarny, niekonwencjonalny ksiądz Jan (Michał Żebrowski), duszpasterz narkomanów, dowiaduje się, że jest nosicielem wirusa HIV. W konsekwencji usuwa się do klasztoru, ale po okresie zwątpienia wyrażającego się w aktach wycofania wewnętrznego i odmowy uczestnictwa w jakimkolwiek życiu wspólnotowym czy społecznym wraca do swojej pracy. Wcześniej jednak, na trasie powrotu, spotyka kobietę, która jest nim wyraźnie zainteresowana, dzięki czemu bohater ma możliwość skonfrontowania miłości jako wartości w dwóch wariantach: caritas i eros. Ksiądz wybiera świadomie Boga w drugim człowieku, tym, który w tamtym czasie był uważany za najniżej upadłego, i upadłego niemal nieodwracalnie – narkomana chorego na AIDS. Film przynosi pozytywny obraz powołania jako służby drugiemu człowiekowi z miłości zakorzenionej w Bogu. Wiara i życie wiarą są więc bliskie potocznym i dość powszechnym wyobrażeniom o społecznej roli duchownych jako ludzi praktykujących chrześcijańskie miłosierdzie, co w języku socjologii nazwać należy filantropią, pracą społeczną na rzecz osób środowiskowo zaniedbanych i społecznie wykluczonych.

*Teraz i zawsze*²⁹ oraz *W imię...* to dwa różne głosy na temat powołania do służby duszpasterskiej w Kościele. Artur Pilarczyk, reżyser pierwszego obrazu, pokazuje kręte drogi, po których głos Bożego powołania prowadzi młodych mężczyzn. Twórca stara się wniknąć w osobiste motywacje osoby wybierającej między miłością do kobiety a miłością do Boga. W jego filmie wyraźnie zaznaczony jest trud związany z przepracowaniem tej życiowej decyzji w sobie, przynoszący – jak się okazuje – nieraz zaskakujące rezultaty: ci, którzy wydawali się być stworzeni do sutanny, odchodzą, ci „niepasujący” do wizerunku księdza – zostają. Zaletą tego utworu jest jednak pozostawienie elementu tajemnicy, która wiąże się z powołaniem do życia konsekrowanego. Małgorzata Szumowska, reżyserka drugiego z wymienionych filmów, *W imię...*, formuje obraz młodego jeszcze, ale już doświadczonego księdza Adama (Andrzej Chyra), pracującego z trudną młodzieżą i mającego kłopoty z samym sobą, w zgodzie z liberalną wizją świata, zakładającą płynność tożsamościową oraz opresyjny dla człowieka charakter religii i Kościoła. Sympatyczny, inteligentny, samoświadomy ksiądz homoseksualista walczy z własną seksualną skłonnością. Aspekt religijny pojawia się, ale jest mglisty, jako motywacja życiowego wyboru wydaje się wątki, gdyż sam siebie podważa. Staje się bowiem dla księdza Adama źródłem frustracji, cierpienia, poczucia „nieprzystawalności” do kościelnego środowiska, co jest wzmacniane i potwierdzone przez ciągłe przeniesienia duchownego do coraz to nowych placówek. Symbole religijne sugerujące transcendentny punkt odniesienia w większym stopniu uwypuklają stan pogłębiającego się

²⁷ *Obce ciało*, reż. Krzysztof Zanussi (2014).

²⁸ *11 minut*, reż. Jerzy Skolimowski (2015).

²⁹ Film ten analizuje w tym samym aspekcie Andrzej Luter. Zob. A. Luter, *Poszukiwanie transcendencji w kinie polskim dwudziestego pierwszego wieku*, „Ethos” 2010, nr 1 (89), s. 144–147.

wyalienowania księdza, który z powołania wybrał służbę Bogu poprzez służbę ludziom. Życie w sutannie zdaje się przynosić korzyści innym, ale jemu samemu – jedynie frustrację. *W imię...* jest filmem obyczajowym, pozostającym w nurcie modnego w kręgach lewicowych tropienia księży homoseksualistów pod pretekstem zrozumienia dla słabości, pochylenia się nad ludzkim dramatem, którego Kościół instytucjonalny z racji swojego konserwatyzmu jest źródłem, a jednocześnie pozostawia zagubionych samym sobie, skazuje na samotność i niekończącą się walkę z poczuciem winy. W istocie utwór zawiera presupozycję opresyjnego charakteru religii, właściwą klasycznemu marksizmowi, choć przekaz ten jest stosunkowo dobrze ukryty i nienachalny, a portret psychologiczny bohatera – złożony. Nie wzbogaca natomiast zbytnio refleksji na temat duchowości współczesnego polskiego kapłana.

Bohater telewizyjnego filmu *Piekło – niebo*³⁰, ksiądz wikary Piotr (Bartosz Głogowski), podejmujący pracę w swojej pierwszej parafii, jest na pozór podobny do księdza Adama, ponieważ również pracuje na rzeczy innych. To, że zajmuje się dziećmi, a nie starszą młodzieżą, wydaje się drugorzędne. Istotniejsza różnica dotyczy faktu, że Piotr otrzymuje zadanie najbardziej stereotypowo związane z codziennością młodego księdza – lekcje religii w szkole, nauka katechizmu i przygotowanie do Pierwszej Komunii. W porównaniu z księdzem Adamem, który ma przywrócić społeczeństwu młodych ludzi zagrożonych trwałą demoralizacją, wydaje się osobą bladą, nieciekawą, którą czeka nudne, choć wygodne życie na prowincji. Jednak analiza funkcji obu postaci w strukturze narracyjnej omawianych utworów pokazuje, że Szumowska wykreowała postać pracującą co prawda dla innych, ale w istocie skupioną na sobie. Natomiast Natalia Koryncka-Gruz, reżyserka filmu *Piekło – niebo*, ujawnia w tym obrazie, że ksiądz Piotr został tak blado naszkicowany dlatego, że jest osobą skupioną na dobru dzieci; narracja filmowa stanowi odzwierciedlenie owego nastawienia na tych najmłodszych, którzy zostali oddani jego pieczy. W poszczególnych ujęciach kamera obserwująca wioskową rzeczywistość krok po kroku podąża za czujną uwagą zatroskanego wikarego. Dzięki przyjęciu takiej koncepcji narracyjnej nie ujdzie uwagi widza, że tylko młody katecheta zauważa nienaturalny smutek oraz izolację jednej z uczennic, co stopniowo prowadzi do ujawnienia faktu molestowania dziewczynki przez jej ojca. Prosta historia „naszkicowana kamerą”, kilkoma trafnymi obrazami-obszernymi, odsłania dramat zagubionej dziewczynki, ale i młodego księdza, który na samym początku swojej drogi staje wobec wyzwania niemal nie do zniesienia – krzywdy dziecka, na którą nie może zaradzić. Nie ma tu niuansów narracyjnych, postać księdza jest jednoznacznie pozytywna, za to rola ojca została wzbogacona znaczeniowo dzięki mistrzostwu aktorskiemu Jana Frycza. Ciekawy jest jednak społeczny aspekt posługi księdza, dyskretne wskazanie na ciężar pracy w parafii w przeciętnym, biednym, polskim prowincjonalnym miasteczku, gdzie prostodusznemu, ale nie naiwnemu księdzu przychodzi stykać się z konsekwencjami grzechów wynikających z przekroczenia Dekalogu, którego naucza pierwszokomunijne dzieci. W ogólnym

³⁰ *Piekło – niebo*, reż. Natalia Koryncka-Gruz (TV, 2004).

rozrachunku wartość poznawcza tego skromnego utworu jest, moim zdaniem, większa niż filmu Szumowskiej. Koryncka-Gruz przybliży złożony charakter pracy duszpasterskiej, mimo pozorów wygodnej rutyny przypomina o ciągle mogącym się aktualizować dramacie sumienia związanym z wyzwaniem życia konsekrowanego, a przy tym podejmuje bardzo poważny problem społeczny o dużym zasięgu. Dramat sumienia duchownego, skrępowanego tajemnicą spowiedzi, pozostaje w tle, choć również znajduje swój obrazowy wyraz. Religijny aspekt tego utworu najsilniej jednak przejawia się za sprawą dylematu sumienia dziewczynki, która przeżywa cierpienie ponad jej siły nie tylko z powodu niechcianej inicjacji seksualnej i „utrąty niewinności”, ale przede wszystkim dlatego, że spowiedź jest uświadomieniem i przyjęciem odpowiedzialności za własne czyny, co reżyserka przedstawia precyzyjnie i z dużym taktem.

Bardziej złożony portret współczesnego duchownego został zawarty w filmie *Południe – północ*, wyreżyserowanym przez Łukasza Karwowskiego. Bohaterem tego utworu jest umierający na raka Jakub, 29-letni zakonnik (Borys Szyca). Jakub postanawia spełnić swoje marzenie – zobaczyć przed śmiercią morze. Zdejmuje habit, wychodzi z klasztoru i rusza w drogę. Okazuje się, że ta decyzja w konsekwencji nadaje postaci młodego zakonnika apokryficznych cech postaci „chrystusopodobnej”. Jego przedśmiertną podróż reżyser przedstawił jako sposób na złożenie siebie samego na krzyżową ofiarę. Poprzez wysłuchaną przez Jakuba spowiedź i udzielone rozgrzeszenie następuje oczyszczenie z grzechu prostytucji, jak z trądu, spotkanej po drodze dziewczyny, Julii (Agnieszka Grochowska). Dzięki poświęceniu przez Jakuba własnej czystości, a także wytrwaniu przez niego w cierpieniu nieszczęśliwa prostytutka o dobrym sercu odradza się, bo została obdarzona miłością oraz nowym życiem. Zarówno miłość, jak i nowe życie rozumiane są w przypadku omawianego filmu nie tylko w duchu teologicznym, ale najzupełniej dosłownie: wraz z odzyskanym szacunkiem do samej siebie dziewczynie powraca chęć do życia, a synek, którego ojcem jest zmarły zakonnik, sprawia, że odtąd ma ona dla kogo żyć. Tego rodzaju rozwiązanie fabularne świadczy o antropomorfizacji Bożej miłości i „uczłowieczeniu”³¹ osoby konsekrowanej, której podobieństwo do Chrystusa pod względem funkcji jest w filmie Karwowskiego podkreślane.

Postać zakonnika Jakuba, którą można określić jako figurę Zbawiciela, przypomina swój transcendentny pierwowzór pewnymi istotnymi cechami, ale można w niej również wskazać elementy charakterystyczne dla apokryfów – i są to te same cechy, które odzwierciedlają specyficzne tendencje kina ponowoczesnego do sakralizacji miłości i antropomorfizacji Boga³². W przypadku obrazu *Południe – północ* dla społecznego odbioru osoby duchownej istotne jest to, że na niewątpliwie pozytywny obraz zakonnika złożyły się czynniki związane ze służbą ludziom, z „chrześcijaństwem otwartym”, utożsamianym z szeroko rozumianą miłością, wyjściem z kościelnych murów oraz porzuceniem specjalnego statusu

³¹ Por. M. Marczak, *Apokryficzne figury Chrystusa we współczesnym polskim kinie*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2 (6), s. 162–167; K. Kornacki, dz. cyt.; tenże, *Bóg i zaświaty w kinie postmodernistycznym*, w: *Sacrum w kinie...*, s. 358–363.

³² Tamże.

duchownego jako kogoś służącego przede wszystkim przy ołtarzu. Otwarcie się Jakuba na życie „w świecie” symbolicznie wyraża się w wyjściu z klasztoru aleją dojazdową w szerokie pola, a także w pozostawieniu za murami habitu, ale nadal trwaniu przy ewangelicznych zasadach i pełnieniu posługi. Spowiedź odbywa się w polu, w momencie, kiedy grzesznica do tego dojrzeje. Zakonnik jest więc tym, który czuwa i jest zawsze gotowy z duchowym wsparciem – bo droga na północ jest teraz ich wspólną drogą życia. Gotowość do posługi duszpasterskiej jest równoległa w przypadku Jakuba z gotowością do skrajnego poświęcenia, które w przypadku tej opowieści nie oznacza męczeństwa, co byłoby typowe dla chrześcijaństwa, lecz – paradoksalnie – gotowość do utraty niewinności, poświęcenia duszy, przyjęcia na siebie grzechu ciężkiego. Przy czym w tej opowieści grzeszność seksualnego aktu zostaje zniwelowana przez motywację zakonnika, który przed decyzją wydaje się modlić, co czyni z owej decyzji akt miłosierdzia wobec dziewczyny. Jest to więc „antropomorficzna”, czyli w istocie laicka interpretacja, gdyż oznacza ona, że seks jest równoznaczny z miłością, eros jest tym samym, co caritas – lub caritas może posługiwać się erosem. Dosłowność interpretacji chrześcijańskiego miłosierdzia na gruncie psychospołecznym jest tu bliska teologii wyzwolenia na gruncie polityczno-społecznym. Miłosierdzie i miłość, elementy chrześcijańskiego przesłania społecznie najbardziej akceptowane, zostały w filmie przedstawione w duchu „Kościoła otwartego”, choć jednocześnie nie podważa się w tym obrazie podstawowych prawd wiary i symbolicznie rekapitułuje się zbawczą misję Chrystusa za sprawą ukształtowania Jakuba jako figury Chrystusa-Zbawiciela³³.

Najbardziej pogłębiony portret współczesnego księdza pojawił się w filmie *Biała sukienka. Przypowieść na Boże Ciało*³⁴, odcinku telewizyjnego cyklu *Święta polskie*. Rysunek psychologiczno-społeczny osoby duchownej jest w tym utworze równie udany, co wizerunek duchowo-religijny. Akcja filmu rozpoczyna się na wąskiej, wiejskiej asfaltowej drodze. Zabranym przez konsumpcyjnie nastawionego do życia Maćka (Sambor Czarnota) młody, przystojny autostopowicz Damian (Paweł Małaszyński), w dzinsach, młodzieżowej bluzie i z plecakiem przerzuconym przez ramię, okazuje się być księdzem, niespodziewanie potrzebnym, właściwą osobą na właściwym miejscu. Nie tylko udziela rozgrzeszenia zawiedzionemu w wierze „młodemu, pięknemu i bogatemu” przedstawicielowi pokolenia X, stającemu w obliczu śmierci w następstwie wypadku samochodowego, ale dzięki swojej głębokiej wierze wyprasza dla niego drugą szansę. Cud uzdrowienia został w pełni estetycznie umotywowany przez reżysera, Michała Kwiecińskiego, za sprawą udanie zrealizowanej konwencji przypowieści, łączącej realizm opisu z religijnym przesłaniem. Na pozór „zmodernizowany” ksiądz okazuje się ortodoksyjny, gdy chodzi o kwestie rudymentalne, a pozornie powierzchowna w wierze i daleka od praktykowania miłości bliźniego rodzina, która spowodowała wypadek, w chwilach próby jednoznacznie daje świadectwo zarówno własnej wiary, jak i miłości do najbliższych i do przypadkowo

³³ M. Marczak, dz. cyt., s. 149–170.

³⁴ *Biała sukienka. Przypowieść na Boże Ciało*, reż. Michał Kwieciński (2003).

napotkanych bliźnich. Wygląd duchownego dostosowuje go do otaczających realiów, dzięki czemu może upodobnić się do ludzi swojego czasu, a w konsekwencji zbliżyć do nich (co prowokuje na przykład bardzo osobiste wyznanie właściciela auta). Pozostaje jednak konserwatywny w kwestii chrześcijańskiej ortodoksji, zachowuje wierność przesłaniu wiary, dzięki czemu ma do zaufania coś, co pochodząc nie z tego świata, przywraca mu ład, uzdrawia w sensie najzupełniej dosłownym, ale przede wszystkim duchowym.

W przywołanym już obrazie *Wszyscy święci* Andrzeja Barańskiego ksiądz Roman (Wieńczysław Gliński) jest byłym żołnierzem AK. W czasie powstania warszawskiego był dowódcą głównej bohaterki filmu, teraz prawie 80-letniej Marii (Teresa Śmigielówna), a także Stefana (Maciej Stuhr), powstańca, który wówczas był jej największą miłością. Ona, powstańca łączniczka, poślubiła oprawcę swoich towarzyszy i jednocześnie nie dopuściła do siebie wiedzy na temat zbrodni swojego męża. Nawiązania obsadowe³⁵ poszerzają portret psychologiczny księdza, włączając w pole interpretacji intertekstualne odniesienia sugerujące to, co nie zostało wprost wypowiedziane – niezłomność postaw żołnierzy wyklętych. Fakty, o których w filmie Barańskiego mówi się zwięźle, ale wprost, są mocniejsze niż symbolizm dzieła *Wajdy*. Niezłomny dowódca, po doświadczeniach wojennych i powojennych prześladowaniach, został księdzem. Jest to przykład drogi powołania po traumie, kiedy to głęboka wiara wydaje się jedyną alternatywą wobec całkowitego zwątpienia. Kiedy się przeszło przez piekło, to albo się traci wiarę, albo tylko w Bogu odnajduje ukojenie i spokój wewnętrzny. Ład moralny musi mieć oparcie w transcendentnym źródle, inaczej chaos oznacza cierpienie jednostek i degrengoladę państw oraz systemów społeczno-politycznych. Wyraźnie nawiązano w tym utworze do charakterystycznego dla polskiej kultury i polskiej duchowości chrześcijańskiej łączenia tradycji chrześcijańskiej z narodową oraz budowania ładu społecznego (zwłaszcza ładu moralnego) na wartościach chrześcijańskich.

Film zatytułowany *Wino truskawkowe*, wyreżyserowany przez Dariusza Jabłońskiego, również przynosi ciekawy obraz księdza (Jerzy Radziwiłłowicz) – proboszcza w jednej z małych miejscowości w Beskidzie Niskim, na specyficznej, dawnej galicyjskiej prowincji, która wydaje się być zrośnięta z Bogiem. Dla jej mieszkańców wiara jest kwestią naturalnych odruchów, wrodzonej duchowej dyspozycji oraz przekazywanego z pokolenia na pokolenie obyczaju. Jednak i tam ksiądz musi zderzać się z buntownikami, którzy po traumie (tym razem z powodu utraty najbliższych) manifestują swoją niezgodę poprzez odmowę uczestnictwa w życiu religijnym małej zbiorowości. Ksiądz pojawia się tylko kilka razy na ekranie, na krótko, ale proporcja udziału tej postaci w narracji odpowiada roli duchownego w społeczności prowincjonalnego miasteczka. Jest on osobą pozostającą w tle, chociaż nie na marginesie. Jego rola i obecność są

³⁵ Wieńczysław Gliński, porucznik Zadra z *Kanału* Andrzeja Wajdy, niezłomny dowódca, który wraca po swój oddział do kanału, tu gra księdza, który po latach łagodzi spór między osobami dopominającymi się o prawdę o komunistycznych zbrodniach na jego podkomendnych a tymi, których milczenie i bierna akceptacja uprawomocniały działania funkcjonariuszy aparatu przemocy.

mocne i znaczące. Ksiądz i komendant policji (funkcjonariusz byłej i obecnej władzy, wierny niegdyś jedynie słusznej opcji światopoglądowej) wyznaczają dwa przeciwstawne bieguny, utrzymujące mikrokosmos miasteczka w harmonii. Obaj tak samo wierni własnej tradycji, na swój sposób konserwatywni, wyznaczają niezbędne granice indywidualnej wolności, żeby nie prowadziła do anarchii. Ksiądz strzeże wymiaru duchowego, policjant – społecznego, bo, jak mówi w niespodziewanym przyпыlywie przeczucia głębi eschatologii, jeśli „Wypuścisz duszę na wolność, to się błąka”. Ksiądz właśnie uparcie czeka na takie błąkające się dusze, stanowczym głosem nawołując, żeby odnalazły drogę do Kościoła i do nieba. W ten sam sposób zabiega o nowo przybyłego outsidera, dotkniętego osobistym dramatem, jak o wielu innych zasiedziałych mieszkańców. Proboszcz ma swoje słabości, lubi zapalić i wypić kieliszek, ale zna też słabości swoich parafian. Jest jak zarządca wielkiej tamy – strażnik tajemniczej mocy, która go przerasta, ale z której może udzielać parafianom, kiedy pojawia się taka potrzeba. Jest pełen skupienia i powagi, gdyż zna wagę swojego zadania. Traktuje Kościół jako element tradycyjnego systemu społecznego, rozumie i akceptuje brak wiary niektórych ludzi, ale domaga się uczestnictwa w zbiorowym życiu religijnym: „Poglądy poglądami, a do kościoła można przyjść”, zwłaszcza żeby ponieść feretron lub sztandar w procesji. Takie zachowanie pozornie wydaje się znamionować powierzchowne podejście do religii, ale podobnie jak w przypadku komendanta policji motywacja księdza jest głębsza: wspólnota nakierowana na Boga chroni jednostki przed całkowitym zagubieniem i zaturatą. Boże sprawy są najwyższej wagi, tajemnicza moc Boża objawia się we Mszy św., która daje możliwość czerpania z niej. Boże *tremendum* w tej ciepłej tragikomedii zostało zlokalizowane we wspólnotowo-społecznym przeżywaniu religii, jego kwintesencją jest zbiorowe uczestnictwo we Mszy św. wszystkich miasteczkowych grzeszników, siłą zagonionych przez policjanta do kościoła. Staje się ono aktem solidarności oraz uczestnictwa w rzeczywistości transcendentnej, a także przynosi spokój duchowi tragicznie zmarłego kompana, pozwala mu odejść na wieczny spoczynek. Obie drugoplanowe postaci księży przekraczają stereotypowe wyobrażenia, zarówno pozytywne, jak i negatywne, nawet jeśli do nich się odwołują.

O wiele mniej ciekawie są przedstawiane na polskich ekranach zakonnice³⁶. Najbardziej rozbudowany pod tym względem jest film *W imieniu diabła*³⁷, wyreżyserowany przez Barbarę Sass-Zdort obraz opętania inspirowany niedoścignoną *Matką Joanną od Aniołów*³⁸ – filmem Jerzego Kawalerowicza

³⁶ Szczegółowo temat ten przeanalizowałam w artykule *Obraz zakonnic w współczesnym polskim kinie*, w: *Blask religii. Media w poszukiwaniu sacrum i autorytetów*, red. M. Sokołowski, Toruń 2016, s. 39–56.

³⁷ *W imieniu diabła*, reż. Barbara Sass-Zdort (2010). Więcej na ten temat zob.: G. Wójcik, *Milcząca obecność...? Kobiety i Kościół w „Pokuszeniu” i „W imieniu diabła” Barbary Sass*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2015, nr 3 (11), s. 55–66. *Niewinne*, reż. Anne Fontaine (2015) – film złożony i artystycznie wartościowy, oparty na faktach dziejących się w Polsce i z udziałem wielu polskich aktorów – został zrealizowany przez francuską reżyserkę i wyprodukowany we Francji, nie mieści się więc w przyjętej metodologii.

³⁸ *Matka Joanna od Aniołów*, reż. Jerzy Kawalerowicz (1961).

podejmującym kwestię „represjonowanej” kobiecej erotyki, pozbawionym jednak wielu innych odniesień. Fabuła obrazu *W imieniu diabła* została oparta na głośnych wydarzeniach w klasztorze sióstr betanek w Kazimierzu Dolnym w latach 2005–2007. W filmie pokazano nadużycie wiary – manipulowanie uczuciami zakonnic przez księdza Franciszka (Mariusz Bonaszewski), który prowadzi demoniczne praktyki pod pozorami mistycyzmu. Zakon jest tu przestrzenią duchowej patologii, budzenia zmysłowego pożądania do Jezusa, w którego miejscu stawia się demoniczny zakonnik.

Z kolei tytułowa postulanka (Agata Trzebuchowska) z filmu *Ida*³⁹ w reżyserii Pawła Pawlikowskiego, „drugoplanowa bohaterka pierwszoplanowa”, w przełomowym okresie swojego życia szuka swojej tożsamości. Odkrywanie wiedzy o własnej przeszłości jest jej życiową inicjacją, prowadzącą w finale do przekroczenia klasztornej furty już na zawsze. Jednak przed podjęciem tej decyzji niczego nie wiadomo o dylematach przyszłej zakonnicy. Habit funkcjonuje jako znak wyboru negatywnego, w tym sensie, że wybór Idy wygląda na nieświadomy, ponieważ widz nie otrzymuje żadnych sygnałów o pracy świadomości bohaterki, nie wie, czy w toku narracji cokolwiek w niej się dokonało. Na początku i na końcu filmu tak samo niewiele wie o bohaterce; wydaje się, że idzie ona do klasztoru, bo nie ma co ze sobą zrobić.

Wbrew temu, co oznacza habit – oddanie Bogu, zaślubienie Chrystusowi – zakonnice w polskich filmach zdradzają Jezusa, zakochując się w mężczyznach księżach, lub uciekają do zakonu przed mężczyznami (*Pokuszenie*⁴⁰, *W imieniu diabła*)⁴¹; z perspektywy celów życia zakonnego (reguła jako droga do Boga) ekranowe życie zakonne jest niejednokrotnie jakimś rodzajem patologii. Pozytywny obraz kobiecego powołania jako innej wersji życia dla miłości pojawia się dopiero w spektaklu Teatru Telewizji w reżyserii Krzysztofa Zanussiiego *Głosy wewnętrzne*⁴² oraz w filmie *Obce ciało*, w którym rozwinięto wątek z przedstawienia telewizyjnego.

Świat żeńskich klasztorów oraz kobiecej duchowości na polskich ekranach wciąż jest nieprzedstawiony, obraz kobiet powołanych do służby Bożej został mocno zredukowany, przeważają konwencjonalne ujęcia – emocjonalność kobieca wyraża się w subwersywnej erotyce, zyskującej obrazową formę opętania – pomija się lub nie dostrzega możliwości, jakie daje temat zakonnicy zarówno do prezentacji kobiecej duchowości⁴³, jak i do prezentacji portretów silnych kobiet w typie Matki Teresy z Kalkuty lub też anonimowych postaci, na przykład misjonarek. Nie powstały filmy, które pokazywałyby heroiczny codzienny trud pracy na misjach w Afryce czy Azji, pracy z fizycznie lub umysłowo

³⁹ *Ida*, reż. Paweł Pawlikowski (2013).

⁴⁰ *Pokuszenie*, reż. Barbara Sass (1995).

⁴¹ Siostra Anna z obrazu *W imieniu diabła* została zgwałcona, więc habit jest dla niej zbroją, natomiast siostra Anna z *Pokuszenia* zrezygnowała z pracy w parafii, aby „ukryć” się w zgromadzeniu zakonnym przed miłością do księdza.

⁴² *Głosy wewnętrzne*, reż. Krzysztof Zanussi (Teatr Telewizji, 2008).

⁴³ Jedyną, dawną już próbą była *Faustyna* (reż. Jerzy Łukaszewicz, 1994), jest to jednak film hagiograficzny, w którym ten temat nie został rozwinięty.

upośledzonymi czy też w noclegowniach dla ubogich albo wśród środowiskowo zaniedbanej młodzieży. Nikt z filmowców nie próbował pokazać pracy konsekwentnych kobiet w konwencji sensacyjnej, choćby na kanwie wydarzeń związanych z licznymi konfliktami zbrojnymi w Afryce czy na Bliskim Wschodzie, gdzie przecież zakonnice były i wciąż są obecne, a ich doświadczenia stworzyły niejedną wstrząsający scenariusz.

Znacznie rzadziej w kontekście erotycznym lub w negatywnym świetle są pokazywani księża i zakonnicy (omawiane już filmy *W imię... czy Południe – północ*). Mężczyźni w sutannach i habitach pojawiają się na polskich ekranach częściej w kontekście poważnego podejścia do swojego powołania, przeżywają dylematy lub przechodzą kryzys wiary albo powołania. W przypadku kluczowego dla bohaterów w sutannach lub habitach tematu powołania, zarówno mężczyzn, jak i kobiet, filmowa narracja jest skupiona na zaprezentowaniu drogi wiodącej do służby Bogu, a także ukazaniu trudności i problemów, które pojawiają się, gdy już decyzja zostaje podjęta. Najczęstszym ośrodkiem perypetii w polskich produkcjach ostatnich lat była rywalizacja między miłością do kobiety lub mężczyzny a miłością do Boga (*Teraz i zawsze, Głosy wewnętrzne, Obce ciało, W imię..., W imieniu diabła, Jasminum, Magdalena*⁴⁴). Pozytywny obraz powołania jako innej wersji życia dla miłości przeważał (*Głosy wewnętrzne, Obce ciało, Teraz i zawsze, Metanoia*⁴⁵, *Ida*) nad negatywnym wydźwiękiem, który był ukrywany za odcieniami znaczeniowymi i nie narzucał się wprost (*W imię..., W imieniu diabła*).

Inną dominantą tematyczną jest obraz życia duchownych przedstawiony jako służba ludziom w Chrystusie, w której wyraźnie zaznacza się postawa oddania (*Kto nigdy nie żył, Teraz i zawsze*⁴⁶, *Południe – północ, Braciszek*). Księża i zakonnicy są pokazani jako ludzie, którzy zrezygnowali bądź rezygnują z osobistego życia, ponieważ chcą pomagać tym najbardziej potrzebującym, słabym, społecznie zaniedbanym, co w największym stopniu zgadza się z oczekiwaniami większości społeczeństwa, zwłaszcza tej, która jest indyferentna religijnie. Kościół i jego ludzie są bowiem dość powszechnie postrzegani jako paralelna służba społeczna, przeznaczona do pracy charytatywnej.

Motyw poświęcenia i świętości księży wybrzmiewa najmocniej w kontekście biograficzno-historycznym (*Popieluszko, wolność jest w nas, 1920. Bitwa Warszawska*⁴⁷, *Prymas – trzy lata z tysiąca*). W filmach inspirowanych biografiami postaci historycznych z najnowszej lub nieco dawniejszej historii Polski nośnikiem religijnego przekazu jest nie tylko sama konstrukcja postaci, rozpatrywana w wewnątrzfilmowym kontekście, ale i bohater filmowy postrzegany przez reżysera w kontekście pozatekstowym, historycznym, a także (niejednokrotnie) kulturowym. Uwzględnić bowiem należy również element mitotwórczy i hagiograficzny, który się wiąże z konkretną realną osobą i który zdążył się już wytworzyć w przestrzeni życia zbiorowego dzięki mniejszemu

⁴⁴ *Magdalena*, reż. Mateusz Znaniecki (2013).

⁴⁵ *Metanoia*, reż. Ryszard Markiewicz (2005).

⁴⁶ Zob. A. Luter, dz. cyt., s. 140–143.

⁴⁷ *1920. Bitwa Warszawska*, reż. Jerzy Hoffman (2011).

lub większemu dystansowi czasowemu oraz specyficznej roli pełnionej przez osobę wyjątkowego duchownego w procesie budowania tożsamości narodowej lub religijnej. W polskiej sytuacji – zwykle tożsamości jednocześnie narodowej i religijnej. Kościół katolicki w Polsce przecież działaniami i postawami swoich pasterzy i wyznawców, kultywując wiarę, zarazem umacniał poczucie narodowe oraz miał swój udział w walce o zachowanie lub odzyskiwanie wolności i suwerenności kraju oraz narodu.

Konwencja gatunkowa filmu historycznego przesuwając akcenty interpretacyjne – ujęcie historyczne sprawia, że inna staje się wymowa postaci filmowych, odwołujących się do tych samych pierwowzorów. Zamiast skupienia na fabularyzowanych wątkach biograficznych, służących przybliżeniu postaci do widza, zwykle poprzez kameralność, intymizm, eksponuje się wpływ postaci na historię i współczesne dzieje Polski. To sprawia, że uruchomiona za sprawą sposobu prezentowania bohatera na ekranie perspektywa historyczna, historiozoficzna, socjologiczna czy politologiczna uwzniośla, przydaje patosu, eksponuje niezłomność lub heroizm. Jest to przypadek ważnej epizodycznej postaci w filmie Jerzego Hoffmana *1920. Bitwa Warszawska* – księdza Ignacego Skorupki (Łukasz Garlicki). Wymiar religijny pokazanej na ekranie historii – moment krytycznego zagrożenia dla Polski i Europy – wprowadza zwłaszcza scena w kościółku tuż przed rozstrzygającą bitwą. Jest to chwila temporalnego zawieszenia, wkroczenia na moment w rzeczywistość transcendentną, co zostało zasugerowane głównie dzięki wyjątkowemu oświetleniu wnętrza kościoła i ołtarzowego obrazu. Scena ta zapowiada religijne znaczenie następującego wkrótce po niej epizodu z księdzem Skorupką, który z krzyżem w ręku podrywa do kontrataku obrońców Warszawy, dziesiątkowanych sowieckim ostrzałem. Zainicjowany przez księdza zryw wpływa decydująco na losy bitwy, która – w logice narracji – dzięki krzyżowi i księdzu okazuje się zwycięska w podwójnym sensie: militarnym oraz religijno-duchowym. Dla obu tych ujęć znaczenie ma ofiara z życia kapłana, symbolicznie prowadzącego – za sprawą owego gestu poderwania do boju⁴⁸ – narodową wspólnotę obrońców Ojczyzny. Wymowa religijna jest wzmocniana zarazem poprzez patos wykreowany za sprawą religijnych symboli. Racjonalistyczne unieważnienie religijnej interpretacji wydarzeń przez finałowy dialog wojskowych nie neguje możliwości interpretacji religijnej oraz zbudowania na podstawie tak przedstawionych wydarzeń religijnej historiozofii.

Zdarza się nierzadko, że film z powodzeniem łączy oba podejścia, historyczne i religijno-teologiczne (przykładowo *Popiełuszko, wolność jest w nas*), niemniej jednak jedno z tych podejść, łączących się z dominującymi pod względem funkcjonalnym kategoriami estetycznymi (takimi jak na przykład patos, groteska, realizm, naturalizm czy konkretna konwencja gatunkowa), zazwyczaj przeważa, kreując dominującą wymowę interpretacyjną postaci, a w przypadku filmów biograficznych – także całego utworu.

⁴⁸ Jest to również nawiązanie do wielu sytuacji biblijnych, w których gest uniesienia w górę znaku Bożego pomazaństwa (przykładowo uniesienie w górę laski przez Mojżesza w czasie przeprawy przez Morze Czerwone lub gest uniesionych w modlitwie błagalnej rąk podczas bitwy Izraelitów) zapewniały ludowi Bożemu powodzenie i zwyciężoną.

Braciszek, oparty na faktach utwór biograficzny, jest udanym przykładem filmowej hagiografii. Nie tylko dlatego, że opowiada o życiu franciszkanina Alojzego Kosiby, zakonnika, którego proces kanonizacyjny się toczy, ale przede wszystkim z tego względu, że w filmowej prezentacji tej postaci przyjęto perspektywę religijną. Reżyser filmu, Andrzej Barański, pokazuje te sceny i epizody, które potwierdzają świętość skromnego i gorliwego w czynieniu dobra franciszkańskiego kwestarza z okresu międzywojennego. Zwyczajna świętość, przejawiająca się w podejmowaniu codziennych, uciążliwych obowiązków wiążących się z zakonną służbą Bogu i ludziom z cierpliwością i wytrwale, pozostaje w zgodzie z koncepcją rozpropagowaną przez Jana Pawła II. Jeszcze jako kardynał, Karol Wojtyła rozpoczął proces beatyfikacyjny brata Alojzego. Papież z Polski beatyfikował i kanonizował setki osób konsekrowanych i świeckich, dzięki czemu niejako wcielał w życie religijną prawdę o świętych obcowaniu. Przy czym to, co w Składzie Apostolskim funkcjonuje jako przedmiot wiary i postulat na przyszłość, Jan Paweł II pokazywał jako uobecnianie się Królestwa Bożego już w życiu doczesnym za sprawą zwyczajnych świętych, których setki i tysiące żyły i nadal żyją pośród nas, potwierdzając swoją postawą ewangeliczne wezwanie do naśladowania Chrystusa jako swojego Mistrza. Filmowy *Braciszek* jest więc postacią reprezentatywną dla ważnego nurtu we współczesnym Kościele katolickim.

W większości filmów biograficznych – lub w jakiś inny sposób opartych na faktach albo też inspirowanych faktami z życia konkretnych postaci instytucjonalnie związanych z religią – wymiar religijny zostaje jednak zdominowany przez historyczny zapis wydarzeń. Jakkolwiek przekaz audiowizualny bywa w takich razach nasycony emocjami w sposobie portretowania osób oraz budowania dramaturgii wokół ich dziejów, filmy te są ukształtowane bardziej jako historyczne freski niż opowieści o ludziach, z którymi widz chce się identyfikować, do których zbliża się emocjonalnie, angażuje się w odkrywanie ich tajemnicy. W filmowej opowieści o błogosławionym księdzu Jerzym Popiełuszce (*Popiełuszko, wolność jest w nas*) świętość bohatera została ukazana jako konieczność przenikania się indywidualnego losu człowieka wiary (wątek prezentujący postawę osobistą księdza) oraz jego roli religijnej i społecznej (wątek służby Bogu i ludziom). Ten, który przyszedł, żeby służyć podobnie jak Chrystus, musi do końca wytrwać w służbie uciśnionym oraz w służbie Prawdzie bez względu na wszystko, nawet jeśli wierność oznacza wejście na Drogę Krzyżową. W filmie Rafała Wieczyńskiego wymowa religijna została wyraźnie, choć w tle, zapisana: sługa dzieli z Mistrzem smutek i strach przed przeczuwanym męczeństwem i śmiercią. Naśladowanie Chrystusa oznacza, że nic nie zostało bohaterowi oszczędzone, widz dostrzega jednak wyraźnie, że duszpasterz „Solidarności” otrzymuje jakieś wsparcie „do wewnątrz” – Bóg wspiera go, by wytrwał w cierpieniu, podobnie jak wszystkich swoich synów i córki wspiera na drogach życia, jeżeli są one drogami prawdy, wolności i służby. Głoszenie wolnego słowa w schyłkowej fazie PRL-u było zarazem ewangeliczną posługą duszpasterską, jak i polityczną walką o wolność w każdym możliwym wymiarze. Dla władzy głoszone Słowo Boże okazywało się groźniejsze niż otwarta walka polityczna, czego odzwierciedleniem był

fakt, że w tamtym czasie tylko zaangażowani księża byli traktowani z takim okrucieństwem. Reżyser pokazuje historię księdza Popiełuszki jako duchowy zaczn radykalnych ustrojowych przemian, zadanie także tym razem (jak w przypadku obrazu wojny polsko-bolszewickiej w filmie Hoffmana) przyjęte z pełną gotowością ze względu na służbę Bogu za sprawą ofiary z życia w imię wierności aż do końca. Śmierć Grzegorza Przemyska, niewinnego chłopca u progu dorosłości, i śmierć najlepszego z kapłanów są symboliczną żertwą, na której odbudowano wolność – są świętą ofiarą założycielską. Przewaga historycznego kontekstu sprawia, że nacisk położono bardziej na zbrodnię niż ofiarę, z powodu pozostawienia winy sprawców bez adekwatnej odpłaty. Istotne, że kapłan jest pokazany jako sługa, który jest z ludźmi tam, gdzie oni tego potrzebują, w codzienności, w pracy, w kościele i w sprawiedliwej walce przeciwko krzywdzie.

Teresa Kotlarczyk, reżyser filmu *Prymas – trzy lata z tysiąca*, w obrazie tym akcentuje niezłomność kardynała Stefana Wyszyńskiego, jego cechy charakterologiczne, silną osobowość jako arystokraty ducha, racjonalisty, który rozumem służy Bogu. Jest wierny Temu, który jest mocniejszy niż wszystko, dlatego nie wątpi w słabość totalitaryzmu w duchowym starciu. Wsparcie transcendentne zostało jednak w filmie słabo zaznaczone, obecne jest bardziej jako źródło siły ludzkiej cnoty w walce z historycznie i politycznie osadzonym złem. Można się domyślać, że postawa Prymasa Tysiąclecia wynikała z silnie ukształtowanej tożsamości religijno-etyczno-narodowej, zbudowanej na wierze w Boga – transcendentnego gwaranta etyki, Tego, który „miłuje prawo i sprawiedliwość” (Ps 33, 5), więc też ostatecznie rozliczy z postawy wobec prawdy, prawa i sprawiedliwości.

Oprócz poważnej refleksji o charakterze religijnym, jak również inspiracji, które są konsekwencją obecności religii w polskiej tradycji, historii i kulturze, odniesienia o charakterze religijnym są obecne w przekazach audiowizualnych o lżejszym, czysto rozrywkowym charakterze. W omawianym okresie inspiracje religijne z dużą częstotliwością pojawiały się w kulturze popularnej, zwłaszcza w serialach telewizyjnych i filmach komediowych. W niektórych religijny temat był kanwą całej produkcji, w innych pojawiał się jedynie jako jeden z elementów struktury utworu, jako epizod lub motyw. Tego rodzaju przypadkiem jest obraz *Ciało*⁴⁹. W drugim planie tego filmu pojawiają się zakonnice, w humorystycznym, groteskowym ujęciu, zgodnie zresztą z konwencją całego utworu. Groteskowość postaci zakonnice zbudowano na ich infantylności. Mniszki zachowują się jak rozbrykane, rozświergotane, próżne, powierzchowne i naiwne nastolatki (używają zdrobnień, takich jak „Kwiatuszki dla Matki Boskiej”, chcą przypodobać się hierarchii kościelnej – okazują przesadną ekscytację przed przyjazdem biskupa) – i tak są traktowane (główni bohaterowie zwracają się do nich w formie zdrobnień, „siostrzyczki”). Jednocześnie, oprócz stereotypowych prac klasztornych, zajmują się wyczynowym uprawianiem sportu, działalnością, która wydaje się być niestosowna, choć nie jest naganna.

⁴⁹ *Ciało*, reż. Andrzej Saramonowicz, Tomasz Konecki (2003).

Wątki religijne bądź parareligijne pojawiły się w wielu innych komediach, takich jak seria trzech filmów nakręconych przez Jacka Bromskiego, zapoczątkowana w 1998 roku komedią *U Pana Boga za piecem*⁵⁰, czy *Pogoda na jutro* w reżyserii Jerzego Stuhra. Wyjątkowo dobrotliwy, choć jednocześnie karykaturalny obraz księdza przynosi wspomniana seria o duchownym z podlaskiego Królowego Mostu, karykaturalne rysy zyskują także zakonnicy w filmie *Pogoda na jutro*, łącznie z głównym bohaterem, Józefem Koziołem, który dzięki oszustwu zyskał status brata zakonnego, żeby uniknąć odpowiedzialności za siebie i rodzinę.

W komedii *Święty interes*⁵¹ skojarzenie z postacią konsekrowaną jest odległe, ale ważne w konstrukcji komediowo-fabularnego konceptu, gdyż przysłowiowym filmowym McGuffinem okazuje się auto, które miało należeć do Jana Pawła II, co w końcu okazuje się mistyfikacją. Możliwość taka staje się jednak kołem napędowym filmowej dramaturgii i pokazuje, jak ważną rolę pełnią wyjątkowe postaci duchownych w polskiej obyczajowości, nawet jeśli ubodzy bohaterowie tego filmu chcieli na owej wyjątkowości papieża Polaka zarobić.

W popularnych serialach telewizyjnych, takich jak *Klan*⁵², *Plebania*⁵³, *Ranczo*⁵⁴, *Ojciec Mateusz*⁵⁵ czy *Synowie*⁵⁶, osoby konsekrowane, nawet jeśli przekraczają sferę aktywności stereotypowo przypisywaną duchownym, to jednak są pokazywane w sposób budzący sympatię, a nawet uznanie i szacunek, mimo że zwykle nie pozbawia się ich także drobnych słabości. Podobnie jak w filmach pełnometrażowych, w serialach na ekranach telewizorów rzadziej pojawiają się zakonnice niż księża (w *Klanie* zakonnica jest Dorota Lubicz, siostra Elżbiety). Najciekawsze portrety duchownych zarysowano w serialach *Ranczo* i *Siła wyższa*⁵⁷. Dzięki bohaterom o silnych charakterach (księża i zakonnica z *Siły wyższej*, siostra Bazylia) pojawił się bardziej wszechstronny, choć także uproszczony obraz samego Kościoła.

Telewizyjna forma zakładająca szeroką, zróżnicowaną wiekowo i środowiskowo widownię wymusza schematyzację i wyrazistość obrazowania, tym niemniej rozciągnięta w czasie serialowa narracja pozwala obraz osób oraz środowisk wciąż uzupełniać, wzbogacać o nowe szczegóły, dzięki czemu serial może stać się ciekawym i bogatym źródłem danych przydatnych do badań antropologicznych i socjologicznych. W *Siły wyższej* na przykład zestawiono odległe kulturowo religie: buddyzm – „religię bez Boga” i katolicyzm – religię łączącą personalizm,

⁵⁰ *U Pana Boga za piecem*, reż. Jacek Bromski (1998). Pozostałe części tej trylogii to: *U Pana Boga w ogródku* (2007) i *U Pana Boga za miedzą* (2009).

⁵¹ *Święty interes*, reż. Maciej Wojtyszko (2010).

⁵² *Klan*, reż. Paweł Karpiński i in. (1997–).

⁵³ *Plebania*, reż. Jerzy Łukaszewicz i in. (2000–2012).

⁵⁴ *Ranczo*, reż. Wojciech Adamczyk (2006–2016). Ten sam twórca wyreżyserował pełnometrażowy film kinowy *Ranczo Wilkowyje* (2007) i dwa spektakle teatralne: *Smak mamrota* (2008) i *Cud medyczny w Wilkowyjach* (2014).

⁵⁵ *Ojciec Mateusz*, reż. Maciej Dejczer i in. (2008–). Serial powstał na podstawie włoskiego serialu *Don Matteo*, reż. Enrico Oldoini i in. (2000–).

⁵⁶ *Synowie*, reż. Krzysztof Jaroszyński (2009).

⁵⁷ *Siła wyższa*, reż. Wojciech Adamczyk (2012).

czyli osobistą relację z Bogiem-Stwórcą-Zbawicielem, z obecnością Boga w świecie, to znaczy w ludzkiej społeczności. Bóg, według doktryny chrześcijańskiej, organizuje życie społeczne poprzez swoje przykazania, a w wymiarze historyzoficznym opiekuje się „ludem wybranym”, którym po Zmartwychwstaniu stali się wszyscy wierzący we wspólnocie Kościoła powszechnego. Oba ośrodki religijne w *Sile wyższej* rywalizują ze sobą o wyznawców, ale mimo humorystycznych perypetii jest to uczciwa konkurencja na siłę ducha i atrakcyjność form kultu oraz praktyk religijnych, wspierających człowieka w rozwoju duchowym i codziennych kłopotach. Duchowni obu wyznań pozostają w ścisłych relacjach ze swoimi współwyznawcami, ale także z ludźmi spoza własnego środowiska. Co do imponderabiliów, takich jak dobro drugiego człowieka oraz szacunek dla Ducha, zarówno ojciec gwardian Jan (Piotr Fronczewski), jak i mistrz Tashi Ga (Krzysztof Dracz) są zgodni: dla dobra ludzi traktują ich z całą surowością, by kształtować ich ducha.

Zakonnicy i zakonnice, księża i prałaci w popularnych serialach są ukazywani w pozytywnym świetle. Bohaterowie ci w rozmaity sposób włączają się w życie społeczności: nie tylko zaradzają doraźnym patologiom czy angażują się w standardową dobroczynność, lecz są aktywni w codziennym życiu lokalnym. Dobrze reagują na bieżące problemy, edukują społeczność, przypominając o wartościach etycznych oraz cechach ludzkiej egzystencji, takich jak przygodność i skończoność (perspektywa śmierci) w praktycznym wydaniu (przykładowo *Plebania* i *Ranczo* – serial i film, *Ojciec Mateusz*). Można wnosić, że tego typu korzystny wizerunek jest konsekwencją pozytywnego, w ogólnym rozrachunku, odbioru ludzi Kościoła przez polskie społeczeństwo, zwłaszcza przez społeczności lokalne, do których w dużej mierze kierowane są tego rodzaju seriale. Hipoteza taka wynika z faktu, że masowa widownia telewizyjna narzuca emitentom możliwie uładzony, bezkonfliktowy przekaz, taki, który będzie akceptowalny przez jak najszersze grono odbiorców. Jeśli założenia danego serialu są słuszne z punktu widzenia przeważającej liczebnie części społeczeństwa, to cieszy się on popularnością. Seriale omawiane w zaprezentowanym opracowaniu miały lub mają nadal dobrą lub bardzo dobrą oglądalność⁵⁸.

Po dokonaniu analizy znacznej części przekazów audiowizualnych wyprodukowanych od 2000 roku, zarówno filmów pełnometrażowych, jak i seriali, narzuca się wniosek, że twórcy coraz częściej czynią osoby duchowne bohaterami

⁵⁸ Media2.pl, [online] <<http://media2.pl/badania/130881-Rok-2015-przed-TV-Najlepsze-kanaly-TV-i-programy-Dluzej-ogladalismy-TV.html>>, dostęp: 10.02.2016. Wyjątkiem jest *Sila wyższa*, gdyż serial nie był kontynuowany, choć w 2012 roku był na dziewiątym miejscu wśród najchętniej oglądanych seriali, przed *Klanem* i z lepszym wynikiem niż zdjęta przed nim *Cisza nad rozlewiskiem* (zob. *Najlepsze seriale w 2012 roku: „M jak miłość”, „Ranczo”, „Na dobre i na złe”*, [online] <http://superseriale.se.pl/kulisy-seriali/najlepsze-seriale-w-2012-roku-m-jak-milosc-ranczo-na-dobre-i-na-zle_298912.html>, dostęp: 11.02.2015; *„Plebania” była emitowana przez 11 lat*, [online] <http://superseriale.se.pl/kulisy-seriali/chca-nam-zamknac-plebanie_183871.html>, dostęp: 11.02.2016). Dziennik.pl donosił, że decyzja o zdjęciu *Plebani*, „ukochanego serialu”, spotkała się ze sprzeciwem widzów (zob. [online] <<http://www.dziennik.pl/tagi/plebania;ogladalnosc>>, dostęp: 11.02.2016), a *Galeria*, która była nadawana w jego miejsce, okazała się efemerydą.

swoich filmowych opowieści. Oprócz odnotowania znacznego przyrostu liczbowego utworów z tego typu bohaterami (abstrahując od konwencji estetycznej i jakości tych produkcji) znaczące jest spostrzeżenie, że na polskich ekranach obraz osoby duchownej bardzo rzadko bywa negatywny, w tym na przykład prześmiewczy. Obrazowe wizerunki księży i zakonników są pozytywnie nacechowane, chociaż niezbyt różnorodne. Dominują portrety osób skupionych na pracy społecznej, wychowawczej, a także pedagogicznej. Filmowi duchowni zajmują się młodzieżą i dziećmi, nierzadko z różnie definiowanego marginesu społecznego, także osobami zagrożonymi wykluczeniem. Drugą grupę utworów stanowią te, w których osoby konsekrowane są stałym elementem środowiska, w którym toczy się akcja. Przez innych bohaterów są one na ogół darzone szacunkiem lub przynajmniej zdystansowanym respektem. Świadczy to o zachowaniu przez polskich duchownych tradycyjnie przypisanego im miejsca w społecznej strukturze. Nawet jeśli niekiedy jest ono w jakiś sposób podważane, na tle całej produkcji audiowizualnej należy potraktować to raczej jako odstępstwo od normy niż stałą tendencję (filmy *W imię...* i *W imieniu diabła* – skłonności homoseksualne księdza i destrukcyjne wobec młodych zakonnic psychiczne manipulacje księdza Franciszka). Narracje historyczne również poświadczają kulturowo istotną rolę duchownych w kształtowaniu polskiego społeczeństwa, jego kultury i podstaw politycznego bytu.

Stosunkowo niewiele jest w polskim filmie opowieści, w których osoba zakonnika lub księdza implikuje dyskurs teologiczny, otwiera widza wprost na sferę transcendencji. Pojawiają się filmy o męskim powołaniu do służby w stanie duchownym (*Teraz i zawsze*), o kryzysie wiary (*Kto nigdy nie żył*) i o poszukiwaniu własnej drogi wiary (*Metanoia*), jednak tylko ten ostatni obraz jest próbą wejścia w obszar kina metafizycznego, które byłoby w stanie wprowadzić widza w sferę duchowości współczesnego człowieka. W narracjach z zakonnicami w rolach głównych lub drugoplanowych występuje jeszcze większy redukcjonizm. Utworów audiowizualnych z kobietami w habitach jest niewiele, brakuje wnikliwego studium na temat kobiecej duchowości we współczesnej Polsce, a ponadto opowieści o zakonnicach w większości przypadków skupiają się na konflikcie między duchowością klauzurową a erotyką. Zdecydowanie lepszy wizerunek zakonnic (ale także księży i zakonników) rysuje się w polskiej produkcji popularnej, gdzie nawet ujęcia humorystyczne czy karykaturalne są nacechowane życzliwością.

Od czasów *Matki Joanny od Aniołów* nie doczekaliśmy się współczesnego arcydzieła z księdzem, zakonnikiem lub zakonnicą w roli głównej, ale zakres tematyczny tych utworów stopniowo coraz bardziej się poszerza, coraz częściej twórcy dostrzegają złożoną, istotną rolę społeczną osób konsekrowanych oraz zaczynają dostrzegać te postaci jako szansę na ciekawe zaprezentowanie problematyki metafizycznej (*Biała sukienka*, *Metanoia*), w tym życia duchowego człowieka, albo też tematu wprost religijnego. Najczęściej pokazuje się życie konsekrowane jako służbę Bogu i ludziom. Jednakże, co może zaskakiwać, postaci te jak dotąd nie okazywały się – poza pewnymi wyjątkami (*Biała sukienka*, *Metanoia*, epizod z *Bitwy Warszawskiej*, postać księdza Jerzego Popiełuszki

w filmie *Popiełuszko, wolność jest w nas*) – skutecznymi narzędziami w formułowaniu religijnego przekazu. Ze sposobu konstruowania tego typu bohaterów, zwłaszcza z funkcji przypisywanych im przez twórców w ramach filmowych struktur narracyjnych, można wysnuć wniosek, że to właśnie postać związana z religią, jej „genetyczna specyfika”, jej tożsamość osobowa jest traktowana jako główny wehikuł religijnego przekazu, a to okazuje się niewystarczające. Nawet jeśli film jest udany, to głębia religijnego przekazu nie jest automatycznie zapewniona poprzez dobór typu bohatera – a tego rodzaju oczekiwania niejednokrotnie daje się zauważyć, zważywszy na zaniechania w kwestii innych środków estetycznych, które mogłyby obraz współczesnego życia duchowego wzbogacić czy dopełnić.

Bibliografia

- Belting H., *Faces. Historia twarzy*, tłum. T. Zatorski, Gdańsk 2015.
- Czaja D., *Symbol i film. Uwagi metodologiczne*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 1992, nr 3–4 (218–219), s. 39–42.
- Dymarski Z., *Między sacrum a sanctum, czyli o pewnej próbie uchwycenia rzeczywistości religijnej w erze ponowoczesnej*, w: *Sacrum w kinie. Dekadę później*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk 2013, s. 11–24.
- Fredericksen D., *Jung – Znak – Symbol – Film*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 109–134.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994.
- Kempna M., *Religijność jako paratekst. Na obrzeżach teorii filmu religijnego*, w: *Pogranicza audiowizualności*, red. A. Gwóźdź, Kraków 2010.
- Kornacki K., *Bóg i zaświaty w kinie postmodernistycznym*, w: *Sacrum w kinie. Dekadę później. Szkice, eseje, rozprawy*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk 2013, s. 355–373.
- Kornacki K., *Wizerunek Boga i zaświatów w kinie współczesnym*, „Ethos” 2010, nr 1 (89), s. 67–84.
- Lis M., *Epifania czy instrumentalizacja Boga? Spojrzenie na filmy religijne*, w: *Sacrum w kinie. Dekadę później*, red. S.J. Konefał, M. Zelent, K. Kornacki, Gdańsk 2013, s. 51–62.
- Luter A., *Poszukiwanie transcendencji w kinie polskim dwudziestego pierwszego wieku*, „Ethos” 2010, nr 1 (89), s. 144–147.
- Marczak M., *Apokryficzne figury Chrystusa we współczesnym polskim kinie*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2 (6), s. 149–170.
- Marczak M., *Obraz zakonnic w współczesnym polskim kinie*, w: *Blask religii. Media w poszukiwaniu sacrum i autorytetów*, red. M. Sokołowski, Toruń 2016, s. 39–56.
- Marsh C., *Audience Reception*, w: *Routledge Companion to Religion and Film*, red. J. Lyden, London–New York 2009, s. 255–274.
- Media2.pl, [online] <<http://media2.pl/badania/130881-Rok-2015-przed-TV-Najlepsze-kanaly-TV-i-programy.-Dluzej-ogladalismy-TV.html>>, dostęp: 10.02.2016.
- Michera W., *Antropologia obrazu. Uwagi*, w: *Kultura wizualna – teologia wizualna*, red. W. Kawecki, J.S. Wojciechowski, D. Żukowska-Gardzińska, Warszawa 2011, s. 53–59.
- Najlepsze seriale w 2012 roku: „M jak miłość”, „Ranczo”, „Na dobre i na złe”*, [online] <http://superseriale.se.pl/kulisy-seriali/najlepsze-seriale-w-2012-roku-m-jak-milosc-ranczo-na-dobre-i-na-zle_298912.html>, dostęp: 11.02.2015.
- „Plebania” była emitowana przez 11 lat*, [online] <http://superseriale.se.pl/kulisy-seriali/chca-nam-zamknac-plebanie_183871.html>, dostęp: 11.02.2016.
- Święta polskie*, [online] <www.filmpolski.pl/fp/index.php?film=128562>, dostęp: 3.02.2016.
- Wójcik G., *Milcząca obecność...? Kobiety i Kościół w „Pokuszeniu” i „W imieniu diabła” Barbary Sass*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna” 2015, nr 3 (11), s. 55–66.
- Żaglewski T., *Obudzić diabła. Komiksowa herezja religijna na przykładzie serii „Hellboy” oraz „Kaznodzieja”*, „Studia Kulturoznawcze” 2014, nr 2 (6), s. 107–124.

Filmografia

- 11 minut*, reż. Jerzy Skolimowski (2015).
1920. Bitwa Warszawska, reż. Jerzy Hoffman (2011).
Biała sukienka. Przypowieść na Boże Ciało, reż. Michał Kwieciński (2003).
Braciszek, reż. Andrzej Barański (TV, 2007).
Ciało, reż. Andrzej Saramonowicz, Tomasz Konecki (2003).
Dom zły, reż. Wojciech Smarzowski (2009).
Faustyna, reż. Jerzy Łukaszewicz (1994).
Głosy wewnętrzne, reż. Krzysztof Zanussi (Teatr Telewizji, 2008).
Ida, reż. Paweł Pawlikowski (2013).
Jasminum, reż. Jan Jakub Kolski (2005).
Katyń, reż. Andrzej Wajda (2007).
Klan, reż. Paweł Karpiński i in. (1997–).
Kołysanka, reż. Juliusz Machulski (2010).
Kop głębiej, reż. Konrad Szolański (2011).
Kto nigdy nie żył, reż. Andrzej Seweryn (2006).
Magdalena, reż. Mateusz Znaniecki (2013).
Matka Joanna od Aniołów, reż. Jerzy Kawalerowicz (1961).
Metanoia, reż. Ryszard Markiewicz (2005).
Obce ciało, reż. Krzysztof Zanussi (2014).
Ojciec Mateusz, reż. Maciej Dejczer i in. (2008–).
Piekło – niebo, reż. Natalia Koryncka-Gruz (TV, 2004).
Plebania, reż. Jerzy Łukaszewicz i in. (2000–2012).
Pogoda na jutro, reż. Jerzy Stuhr (2003).
Pokuszenie, reż. Barbara Sass (1995).
Południe – północ, reż. Łukasz Karwowski (2006).
Popiełuszko, wolność jest w nas, reż. Rafał Wierzyński (2009).
Prymas – trzy lata z tysiąca, reż. Teresa Kotlarczyk (2000).
Ranczo, reż. Wojciech Adamczyk (2006–2016).
Ranczo Wilkowyje, reż. Wojciech Adamczyk (2007).
Siła wyższa, reż. Wojciech Adamczyk (2012).
Suplement, reż. Krzysztof Zanussi (2002).
Synowie, reż. Krzysztof Jaroszyński (2009).
Święty interes, reż. Maciej Wojtyszko (2010).
Teraz i zawsze, reż. Artur Pilarczyk (2009).
U Pana Boga za piecem, reż. Jacek Bromski (1998).
U Pana Boga w ogródku, reż. Jacek Bromski (2007).
U Pana Boga za miedzą, reż. Jacek Bromski (2009).
W imieniu diabła, reż. Barbara Sass-Zdort (2010).
W imię..., reż. Małgorzata Szumowska (2013).
Wino truskawkowe, reż. Dariusz Jabłoński (2007).
Wszyscy święci, reż. Andrzej Barański (2002).

Streszczenie

Autorka artykułu bada problematykę postaci filmowych osób konsekrowanych jako element kształtowania oraz przywoływania religijnych i transcendentnych znaczeń w utworach filmowych. Odwołując się do *Faces. Historia twarzy* Hansa Beltinga, stawia tezę, że sposób, w jaki na ekranach (kinowych i telewizyjnych) zostały ukształtowane postaci bohaterów, odzwierciedla społeczne postawy wobec religii, w polskich sztukach audiowizualnych – głównie wobec Kościoła katolickiego. W niniejszej pracy przedstawiono przekrojową analizę polskich filmów i seriali tworzonych od 2000 roku, dokonana

pod kątem funkcji tych szczególnych bohaterów związanych z Kościołem katolickim w utworach, w których się pojawiali. Na podstawie studiów nad filmami i serialami autorka rozważa kwestię odbioru Kościoła katolickiego oraz jego „urzędników” we współczesnym społeczeństwie polskim.

Film Character as a Vehicle of Religious Meaning: Screen Images of Churchmen and Churchwomen in the Polish Cinema and Television since 2000 as a Means of Sociological and Cultural Message on Contemporary Religiosity

Summary

The author explores the issue of churchmen and churchwomen as film characters conforming and evoking religious and transcendent meanings in films. She states – referring to Hans Belting’s *Faces* – that the way of shaping them on screen (both in the cinema and on television) reflects social approaches towards religion, in the Polish audiovisual arts – especially towards the Catholic Church. In this essay, the vast analyses of Polish films and TV series, released in 2000 and later on, dealing with the function of the particular protagonists (those associated to the Catholic Church) in its screen works is present. Out of those films and series, the author tries to consider the perception of the Catholic Church and its officials in modern Polish society.

