

Studia genologiczne

Adam Regiewicz

Wydział Filologiczno-Historyczny

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Polskie kino kerygmatyczne? Próba zdefiniowania gatunku filmowego

Słowa kluczowe: gatunek filmowy, kerygmat, estetyka, kino polskie

Key words: film genre, kerygma, aesthetics, Polish cinematography

Na początku warto poczynić kilka wyjaśnień. Pojęciem kluczowym dla podejmowanej w artykule refleksji jest kerygmatyczność. Greckie słowo *kerygma* oznacza „głoszenie, wezwanie, proklamację” i jest związane z doświadczeniem Kościoła pierwotnego. Po raz pierwszy mówi się o nim w dniu Pięćdziesiątnicy, kiedy św. Piotr po wyjściu z wieczernika w Jerozolimie ogłasza zebranim tam żydom przybyłym na święto ustanowienia Prawa na Synaju Dobrą Nowinę, głosi kerygmat właśnie (Dz 2, 14–41¹). W *Dziejach Apostolskich* podkreśla się, że Piotr mówił z „mocą” (donośnym głosem), co wyraża istotę przepowiadania kerygmatu: zawsze afektywnego, silnie angażującego tego, który mówi, ale też niepozostawiającego odbiorcy w stanie obojętności. Jednocześnie zwraca się uwagę, że słuchający zdumiewali się i nie wiedzieli, co powiedzieć.

Pierwotny kerygmat apostołski zawiera cztery elementy: Obietnicę, Krzyż, Zmartwychwstanie i Dar Ducha Świętego. Ukazuje on historię ludzkości jako historię zbawienia, w której szczytem i pełnią jest osoba Jezusa Chrystusa. Syn Boży jest zrealizowaną Obietnicą Boga, który zapowiedział wyzwolenie człowieka z jego niewoli grzechu. To wyzwolenie było możliwe dzięki ofierze krzyża – całkowitemu posłuszeństwu Jezusa Ojcu, któremu człowiek u zarania dziejów nie chciał być posłuszny. Niewinny Baranek poświęcony za grzechy ludu staje się usprawiedliwieniem dla wszystkich ludzi. Bóg wyprowadza bowiem ze śmierci do życia swego Syna, dając nadzieję grzesznikom. Od tej pory każdy wezwany jest do wiary w odpuszczenie grzechów dzięki zmartwychwstaniu Jezusa Chrystusa na mocy działania Ducha Świętego².

Tyle teologia. Jednak podstawą niniejszej wypowiedzi jest nie tyle kerygmat, ile kerygmatyczność, czyli pewnego rodzaju naznaczenie wypowiedzi artystycznej ewangelicznym przepowiadaniem, zawierającym elementy kerygmatu (przypomnijmy: obietnicą mesjańską, motywem cierpienia krzyża, doświadczeniem

¹ Wszystkie przytoczone cytaty z Pisma Świętego pochodzą z wydania: *Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. 4, Poznań 2003.

² A. Regiewicz, *Kino a kultura w świetle antropologii współczesnej. Próba interpretacji kerygmatycznej*, Lublin 2011, s. 25. Por. R. Pisula, *Kerygmat apostołski dzisiaj. Biblijno-teologiczna synteza dla nowej ewangelizacji*, Lublin 2005, s. 36.

zmartwychwstania i namaszczenia duchem Zmartwychwstałego). Trzeba zwrócić na to rozróżnienie uwagę, gdyż dalsza refleksja będzie odnosiła się do obrazów filmowych, które nie są w swym założeniu religijne, nie operują też warstwą oglądową, która jednoznacznie wpisywałaby je do kręgu filmów biblijnych (poprzez tematykę czy wydarzenia lub postaci świętych tam ukazanych)³. Wręcz przeciwnie, wyrażone w tytule założenie kina kerygmatycznego jako propozycji gatunkowej zostanie omówione na przykładzie polskich filmów, które bynajmniej nie deklarują religijnego przesłania, nie operują znakami *sacrum* na zasadzie bezpośredniego odniesienia czy przywołania, a jednak ich narracja, sposób prezentowania bohatera na ekranie, jego sytuacji egzystencjalnej nosi znamiona kerygmatyczności⁴. Ten ostatni sposób ukazywania *sacrum* na ekranie wydaje się najbardziej interesujący ze względu na przesłanie kerygmatu, który wzywa do odkrywania w Chrystusie sensu ludzkiej egzystencji. Prezentowanie historii zwykłych, codziennych czyni bardziej bliską i pojętą nieograniczoną umysłem ekonomię miłosierdzia Boga. Można by za Amédée Ayfre powiedzieć, że w propozycji kina kerygmatycznego chodzi o wydobywanie głębi cudowności z rzeczywistości naznaczonej ciężarem materialności, i o to, że owa cudowność nadaje fizycznej materii szczególne znaczenie⁵.

Taka koncepcja zgodna jest wszakże z myślą Kościoła po Soborze Watykańskim II, który, widząc siłę oddziaływania w nowych środkach przekazu, w tym także w kinie, podkreśla, że język kerygmatu musi być językiem prostym, codziennym, zrozumiałym dla współczesnego człowieka⁶. Wreszcie język ten musi być zanurzony w nurt życia, w rzeczywistość, w której żyje świat, bo chrześcijaństwo nie jest jakąś formą alienacji, ale dynamiczną rzeczywistością życia wiarą na co dzień.

Bliska posoborowemu spojrzeniu na rolę przekazu ewangelicznego jest postawa zwolenników interpretacjonizmu⁷, dla których dostrzeżenie płaszczyzny

³ Mam tu na myśli ten rodzaj filmów, które opierają swą strukturę na powielaniu biblijnych paradygmatów zdarzeniowych i wzorców osobowych, wpisując je jednoznacznie w kontekst religijny (nawet biblijny). Nie chodzi tu także o filmy bezpośrednio odwołujące się do tekstu Pisma Świętego, będące rodzajem ilustracji wydarzeń biblijnych. Por. I. Kolasińska, *Film biblijny*, w: *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 197–236; M. Lis, *100 filmów biblijnych*, Kraków 2005.

⁴ Więcej o tej metodzie czytania filmu pisałem w: A. Regiewicz, *Katechezy w obrazach. Kerygmatyczna interpretacja filmu*, Kraków 2012; tenże, *Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania (Ćwiczenia z poszukiwania sensu)*, Kraków 2015, s. 141–249.

⁵ A. Ayfre, *Cinéma et transcendance*, w: H. Agel, A. Ayfre, *Le cinéma et le sacré*, Paris 1954. Cyt. za: M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 26.

⁶ Zob. ekshortację apostołską z 1955 roku Piusa XII *Il film ideale*, [online] <http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1955-10-28__SS_Pius_XII__II_Film_Ideale__IT.doc.html>, dostęp: 30.12.2016.

⁷ Postawa ta zgodna jest zresztą z opisaną przez Umberto Eco sytuacją interpretacyjną, w której intencja tekstu spotyka się z intencją czytelnika, niezależnie od intencji autora. Tekst mówi mocą swej spójności i systemu oznaczania, który go podbudowuje; *intentio lectoris* to system oczekiwań czytającego, który podchodzi do lektury z pewną dozą przedrozpoznań, nastawień. „O intencji tekstu można zatem mówić tylko jako o rezultacie domysłu czytelnika. Inicjatywa czytelnika w gruncie rzeczy polega na postawieniu domysłu co do intencji tekstu” (U. Eco, *Nadinterpretowanie tekstów*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996, s. 63).

kerygmatycznej zależy od intuicji odbioru, pewnego otwarcia się czytelnika czy widza na transcendencję. Trzeba jednocześnie mieć na uwadze, że ktoś bez tej wewnętrznej otwartości może zupełnie nie dostrzec potencjału kerygmatycznego w oglądanych filmach, co nie znaczy, że go tam nie ma. W tym miejscu można by przywołać anegdotyczną już nieco historię odczytania *Przełamując fale* Larsa von Triera w kontekście doświadczenia religijnego, na które przystał sam reżyser. Choć początkowo mocno odżegnywał się od takich skojarzeń, po obejrzeniu swego filmu w takiej właśnie perspektywie uznał, że jest ona możliwa. Co pokazuje, że potrzeba kogoś, kto pouczy spojrzenie – kto da klucz otwierający sensory ukryte. Tym samym kino kerygmatyczne byłoby podobne do chrześcijańskiego wtajemniczenia, które wymaga zarówno przewodników – katechistów, gwarantów prowadzących katechumenów do wiary dojrzałej – jak i czasu, w którym będzie dokonywał się proces nawrócenia rozumiany jako oświeclanie rzeczywistości, w której się żyje.

Dotykamy w ten sposób rzeczy niezwykle istotnej tak dla zrozumienia chrześcijaństwa i roli kerygmatu, jak i dla dalszej refleksji na temat kina kerygmatycznego. Sytuacją fundamentalną dla momentu ogłoszenia Dobrej Nowiny jest wezwanie do nawrócenia. Pokazują to wszystkie kerygmaty apostołskie Piotra (Dz 2, 14–39; Dz 3, 13–19) oraz Pawła (Dz 13, 16–42), wzywające słuchających do nawrócenia i chrztu⁸. Czym jest nawrócenie? Nie jest bynajmniej, jak zwykle myślimy, przyjęciem pewnej postawy pobożnościowej, ale sytuacją silnie egzystencjalną, która wzywa człowieka do stanięcia w prawdzie o sobie. Wyobrażała je sadzawka chrzcielna, do której prowadziło siedem stopni w dół. Ta kenotyczna droga, służąca odarciu człowieka z iluzji i wyobrażeń na własny temat, pomagała odkryć własną tożsamość poprzez doświadczenie słabości. Nawrócenie jako stanięcie w prawdzie i uznanie tego, kim się jest, było momentem, w którym można było przyjąć Jezusa Chrystusa jako zbawiciela, czyli tego, który wyzwala. Chrześcijanin nie był bowiem kimś w rodzaju superbohatera, który własnymi siłami realizuje niedościgły wzór heroicznego Syna Człowieczego, ale był oświecony co do swej rzeczywistości i mógł opierać się na Bogu w swoich słabościach. Mówiąc inaczej, kerygmat, wzywając do nawrócenia, przedstawiał człowiekowi sytuację ciemności, w jakiej ten się znajduje, jednocześnie wskazując drogę wyjścia, którą Bóg podarowuje poprzez fakt zmartwychwstania Chrystusa. Przyjęcie ducha zmartwychwstałego Jezusa Chrystusa, jak pokazuje to sytuacja apostołów w dniu Pięćdziesiątnicy, a także jak głosi później kerygmat, jest wejściem na drogę nawrócenia, która objawia się radykalną przemianą całego życia, odwróceniem się od popełnionych czynów, zerwaniem z dotychczasowym życiem w grzechu. Dopiero taka postawa pozwala na przyjęcie chrztu (lub pokuty, która w teologii jest nazywana „drugim chrztem”⁹), czyli sakramentu, w którym objawia się natura Jezusa Chrystusa Zmartwychwstałego. Zrozumienie tego procesu jest konieczne, by zobaczyć,

⁸ Kościół celebrował chrzest i udzielał go od dnia Pięćdziesiątnicy jako potwierdzenia aktu nawrócenia, które wiązało się z przyjęciem Dobrej Nowiny, czyli nowej natury Jezusa Chrystusa. *Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 1994, s. 301, nr 226.

⁹ Tamże, s. 341, nr 1425–1426.

jak realizuje się ono w kinie polskim ostatnich lat. W takiej perspektywie zostaną odczytane cztery polskie produkcje: *Miłość*¹⁰, *Chemia*¹¹, *Życ, nie umierać*¹² i *Król życia*¹³.

Wspólnym mianownikiem wymienionych utworów wydaje się konstrukcja fabularna oparta na wyeksponowaniu incydentu mającego wpływ na przeżywaną przez bohaterów codzienność. *Miłość*, film wyreżyserowany przez Sławomira Fabickiego, opowiada historię małżeństwa Tomka i Marii Niedzielskich, którzy muszą poradzić sobie z traumatycznym wydarzeniem gwałtu. Oczekująca dziecka Maria (Julia Kijowska) została wykorzystana seksualnie przez swojego pracodawcę w mieszkaniu. Incydent ma wpływ nie tylko na kobietę, na jej męża (Marcin Dorociński), ale i na całe małżeństwo, obnażając tłący się od dawna kryzys. To zresztą ulubiony punkt centralny wszystkich przywołanych poniżej filmów: kryzys wywołany wypadkiem, nałogiem czy świadomością umierania. W przypadku *Chemii*, filmu w reżyserii Bartosza Prokopowicza, i *Życ, nie umierać* Macieja Migasa to właśnie śmierć staje się punktem odniesienia dla prezentowanej codzienności. W *Chemii* zostaje przedstawiona historia miłości Leny Zyberty (Agnieszka Żulewska) i Benka Bilskiego (Tomasz Schuchardt), którzy spotykają się niedługo po tym, gdy dziewczyna dowiaduje się o śmiertelnej chorobie. Świadomość zbliżającej się śmierci zmienia życiowe priorytety, pozwala nie tylko uciekać przed nią w miłość cielesną, zapomnienie, ale i w macierzyństwo, które staje się sposobem na walkę z rakiem. *Życ, nie umierać* to z kolei historia Bartosza Kolano (Tomasz Kot), byłego aktora, który z powodu alkoholizmu traci żonę, kontakt z córką, wreszcie pracę. Zatrudniony w telewizyjnym show dowiaduje się o śmiertelnej chorobie. Czas, jaki mu pozostał, dzieli pomiędzy walkę z rakiem i naprawę życiowych błędów. Do podobnego wątku – naprawy swoich błędów – nawiązuje film Jerzego Zielińskiego *Król życia*. Opowiada on historię Edwarda (Robert Więckiewicz), który po groźnym wypadku i kilkumiesięcznej rekonwalescencji zmienia całkowicie swoje podejście do życia: odchodzi z pracy w korporacji, zwalnia znacznie tempo i delektuje się chwilami codzienności – żoną, dzieckiem, zapomnianymi kolegami, naturą. W każdym z przywołanych tytułów wydarzenie incydentalne otwiera nową przestrzeń życia bohaterów filmowych. Można na nie spojrzeć jako na miejsca spotkania, miejsca, w których może wybrzmieć kerygmat – wezwanie do nawrócenia.

Kerygmatyczny fundament, czyli krzyż – zmartwychwstanie – Duch Święty, poprzedza Obietnica. Wiąże się ona z zapowiedzią mesjańską i prorocstwem wyzwolenia narodu wybranego. Ta sama obietnica, przeniesiona z wymiaru historycznego na płaszczyznę egzystencjalną, realizowana jest przez kino poprzez ukazanie człowieka w jego rzeczywistości społecznej, obyczajowej, osobistej. Jak na zapowiedź mesjańską przystało, musi ona padać na podatny grunt, czego wyrazem jest obraz zniewolenia. Ta sytuacja cierpienia – poddaństwa może być pokazana wprost, jak na przykład w *Królu życia*, w którym taką rolę pełni

¹⁰ *Miłość* (2012), reż. Sławomir Fabicki.

¹¹ *Chemia* (2015), reż. Bartosz Prokopowicz.

¹² *Życ, nie umierać* (2015), reż. Maciej Migas.

¹³ *Król życia* (2015), reż. Jerzy Zieliński.

świat korporacji, wyznaczający sens życia w postaci kolejnych szczebli kariery, platynowej karty kredytowej i nowego modelu sportowego auta, lub w *Życ, nie umierać*, gdzie widz może obserwować niewolniczy wyzysk i piekło kulis świata mediów, ale może też bardzo subtelnie wyłaniać się z relacji czy układów życia towarzyskiego czy rodzinnego – jak w *Miłości*. Tam, gdzie ów niewolniczy porządek ukazany jest bezceremonialnie i bezpośrednio, tworzy on jaskrawy kontrast dla sytuacji nawrócenia i dokonującej się przemiany. W drugim przypadku *metanoia*¹⁴ jest procesem dłuższym i właściwie rozciągniętym w czasie, zazwyczaj będącym przedmiotem opowieści filmowej. Jakkolwiek jednak przebiegałaby fabuła, kino kerygmacyjne silnie akcentuje sytuację egzystencjalną człowieka, u podłoża której leży pragnienie szczęścia. Na przeszkodzie szczęściu stoi jakaś konkretna niewola, czy to zewnętrzna, czy wewnętrzna ułomność, niemoc. Bartosz Kolano pragnął być świetnym aktorem, a jednak nałóg alkoholowy spowodował, że skończył jako klakier publiczności w telewizyjnym show; Edward chce osiągnąć szczęście, pnać się po szczeblach kariery, ale na jego drodze staje młody kierownik działu – prawdziwa kanalia w markowym garniturze sypiąca bez opamiętania złotymi myślami z podręcznika menedżera. Tomasz Niedzielski z żoną Marią próbują stworzyć szczęśliwy związek małżeński, czego wyrazem jest oczekiwane dziecko, a zarazem wykorzystać układy zawodowe, by zapewnić sobie spokojne i finansowo bezpieczne życie, lecz iluzoryczność tej fantazji rozbija bezpośredni przełożony Marii. Wreszcie historia Leny i Benka – ci zakochują się w sobie od pierwszego wejrzenia i pragną być ze sobą, ale na drodze do realizacji planów „żyli długo i szczęśliwie” staje choroba.

Zarysowana powyżej struktura fabularna pokazuje zatem jasno, że kino kerygmacyjne opiera się na akcji dramatycznej, w której motorem napędowym jest przeszkoda, a cała akcja skupia się na jej pokonywaniu. A jednak dalsze elementy kerygmatu zmieniają tor odbioru typowy dla kina dramatycznego. Siła filmów kerygmacyjnych nie leży w usuwaniu przeszkód, pokonywaniu piętrzących się trudności, ale w dojrzewaniu bohaterów do przyjmowania sytuacji przerastających człowieka, dlatego kluczowa dla wyróżnienia i zrozumienia tego typu kina jest figura krzyża. Nie chodzi bynajmniej o bezpośrednie nawiązanie do męki Chrystusa, ale o taki rodzaj cierpienia, które jest „zgorzeniem dla Żydów, a głupstwem dla pogan” (1 Kor 1, 23). Mówiąc inaczej, chodzi o takie doświadczenie śmierci, które niszczy wewnętrzne „ja”, sprzeciwiając się wszystkiemu temu, z czym człowiek wiąże nadzieję na samorealizację. To oczywiście może być śmierć fizyczna, choroba, jakiś uraz spowodowany wypadkiem,

¹⁴ Pojęcie *metanoia* wywiedzione z języka greckiego, oznaczające nawrócenie, w Nowym Testamencie jest używane do ukazania radykalnej zmiany sposobu myślenia i postępowania, zgodnie z tym, do czego wzywa Chrystus (Mt 3, 2: „Nawróćcie się, bo bliskie jest królestwo niebieskie”). *Metanoia* jest efektem działania Ducha Świętego, bowiem odpowiedź na wezwanie jest zawsze darem łaski, przynosi skrucę i zmianę życiowej postawy nawracającego się. Nawrócenie w tym sensie jest postawą, która angażuje człowieka i wszystkie jego siły. Jest decyzją religijną całkowitego zwrócenia się ku Bogu, a nie tylko oderwaniem się od popełnionego grzechu, co wyrażałoby słowo „skrucza”, nie tylko ekspiacją za przewinienia, co nasuwałoby słowo „pokuta”, ale przede wszystkim jest nową orientacją życiową na przyszłość. Zob. T. Sikorski, *Nawrócenie*, w: *Słownik teologiczny*, red. A. Zuberbier, Katowice 1998, s. 335.

ale to także może być wydarzenie, które „zabija” od wewnątrz, bo burzy spokój, zagraża osobowości, poniża; to może być publiczne upokorzenie, fałszywe oskarżenie, ale i gwałt, pobicie, kradzież itd. Krzyż – mówi Kościół – zostawia człowieka nagim wobec swojego życia. Mówi o tym List do Filipian, ukazując w *Hymnie o kenozie* sytuację Chrystusa jako tego, który z powodu krzyża schodzi na samo dno ludzkiej egzystencji (Flp 2, 6–11). W ten sam sposób krzyż odziera człowieka z iluzji, obnaża jego rzeczywistość, stawiając go w prawdzie. Dla Bartosza Kolano z *Życ, nie umierać* i Leny z *Chemii* to jest moment diagnozy, kiedy dowiadują się, że chorują na raka. Zapowiedź śmierci ustawia ich życie w zupełnie nowej perspektywie. Dla Edwarda z *Króla życia* będzie to wypadek i śpiączka, w wyniku której traci pracę. W *Miłości* taką sytuacją będzie gwałt dokonany przez burmistrza na swojej sekretarce – Marii. Wszystkie te cierpiące postaci stają się figurami chrystologicznymi, dla których krzyż jako symbol zniszczenia ma stać się znakiem zbawienia.

Zauważmy, że wydarzenia te: choroba, wypadek, gwałt przychodzą z zewnątrz, można je interpretować jako interwencję Boga (losu, przypadku) w ludzką historię, nie są konsekwencją niemoralnego postępowania czy wynikiem dopuszczonych sytuacji. Wydarzają się pomimo, a nie z powodu tego, jak żyją bohaterowie.

Reakcja bohaterów na krzyż jest tyleż zrozumiała, co naturalna: zanegowanie, odrzucenie, ucieczka itp. Bartosz i Lena podejmują leczenie, Maria próbuje ukryć fakt gwałtu przed mężem. Jednak krzyż niszczy, jest narzędziem śmierci, dlatego widz staje się świadkiem powolnego procesu umierania: tego fizycznego u Bartosza i Leny, pomimo stosowanej chemioterapii, jak i duchowego – myśli samobójcze Bartosza, agresja Leny wobec jej najbliższych czy sytuacja rozpadu małżeństwa Marii i Tomka, bowiem krzyż nie dotyka tylko zgwałconej kobiety, ale i jej męża, który dowiedziawszy się o tym, nie może już patrzeć na żonę w sposób niewinny. Odmienne na tym tle wypada obraz *Króla życia*, w którym krzyż, zamknięty w formę czarno-białej slapstickowej komedii, bardzo szybko prowadzi do kolejnego elementu kerygmatu – zmartwychwstania.

Fakt zmartwychwstania, głoszony w kerygmacie, zwraca uwagę na życie, które wyrasta ponad śmierć. Jednak nie jest to życie cielesne, to znaczy takie, które sam człowiek może sobie dać, i takie, którym żył wcześniej. Zmartwychwstanie jest życiem, które przekracza granice śmierci, to znaczy jest to ten rodzaj doświadczenia egzystencji, które pozwala żyć pomimo śmierci. We wszystkich omawianych tu przypadkach pojawia się ten rodzaj doświadczenia, które przekracza dotychczasowe granice czy wręcz ograniczenia bohaterów. Po doświadczeniu krzyża przychodzi zmartwychwstanie, które odwraca bieg rzeczy, wszystko staje się inne: przede wszystkim zmienia się ich wnętrze, bohaterowie są zarazem tymi samymi i innymi ludźmi. Wszystko wokół pozostaje nienaruszone, życie toczy się jak uprzednio, a jednak zmienia się wszystko, cała ich grawitacja ciąży już ku czemuś innemu, zmianie ulega kosmos, w jakim dotychczas funkcjonowali.

Na tym elemencie kerygmatu skupia się niemal w całości fabuła filmu *Król życia*. Po wypadku samochodowym, po odbytej rekonwalescencji i utracie pracy dawniejszy „korposzczur” staje się zupełnie nowym człowiekiem. W jego

życiu zmienia się wszystko: odbudowuje on nadwątlone rodzinne więzi – relacje z córką i z żoną, która może narzeka na trudną sytuację finansową, ale jest zadowolona z bliskości, jaką teraz ma z mężem; szuka nowej pracy, która wydaje się bliższa życiu czy człowiekowi w ogóle; odnawia dawne znajomości z ludźmi, którymi kiedyś gardził, jak z przyjacielem z dzieciństwa, którego wcześniej ignorował z powodu jego pijaństwa itp. Edward staje się niepoprawnym optymistą próbującym zarazić otoczenie swoim entuzjazmem, co silnie kontrastuje z jego poprzednim wcieleniem: zgorzkniałym, wiecznie naburmuszonym, ironicznym i patrzącym na innych z góry.

W pozostałych produkcjach element zmartwychwstania jest równie wyraźnie zarysowany, choć nie zajmuje aż tyle miejsca w całej fabule. W *Życie, nie umierać* będzie on reprezentowany w scenach próby pojednania Bartosza z żoną i córką, przebaczenia telewizyjnemu konkurentowi, który wyznaje, że lata wcześniej donosił na niego, wreszcie w scenie z prostytutką, kiedy „szybki numer” zmienia się w bliskość dwojga odrzuconych, prostytutki i alkoholika. W *Chemii* zmartwychwstanie ma postać córki Tosi. Lena, mając do wyboru urodzenie dziecka lub podjęcie chemioterapii, szuka lekarza, który zdecyduje się prowadzić jej ciążę pomimo podjętego leczenia. W efekcie urodzenie córeczki odracza wyrok śmierci o kilka lat. Nie tak efektownie, ale z ogromną siłą zmartwychwstanie zostało pokazane w *Miłości* Fabickiego. Traumatyczne wydarzenie, gwałt popełniony na Marii, obnażyło tłący się od dawna kryzys. Tomek, początkowo zajmujący inny pokój, wyprowadza się z domu, żona zostaje sama z nowo narodzonym dzieckiem, oskarżona przez męża o sprowokowanie intymnej sytuacji z burmistrzem. Oboje szukają sprawiedliwości w sposób ludzki: przez zadośćuczynienie finansowe, pobicie czy seks z przygodnie poznaną dziewczyną (co miało być próbą wyrównania rachunków). Ten swoisty upadek wyraża symboliczna scena wywiedziona z filmów Krzysztofa Zanussiego: oto przez otwarte okno do świątyni rozjarzonej światłem wpada mały ptak¹⁵ i umiera.

Ale Fabicki nie zatrzymuje się w tym momencie, pokazuje scenę przebaczenia – rozmowę małżonków, w której Tomek wyznaje swój gniew i prosi o wybaczenie, a Maria w odpowiedzi klęka u jego stóp. Film zamyka scena chrztu, który jest sakramentem uobecniającym śmierć i zmartwychwstanie Jezusa Chrystusa, mające się stać udziałem człowieka proszącego o chrzest.

Ostatni z elementów kerygmatu zwraca uwagę na nowy sposób życia, który staje się udziałem ludzi ochrzczonych. Nowa natura człowieka, jaką ten otrzymuje w wodach chrztu, jest zasługą Ducha Świętego. W konkretnej sytuacji egzystencjalnej wyraża się ona wykonywaniem dzieł miłosierdzia „bez wysiłku”, bo odtąd już „nie ja żyję, lecz żyje we mnie Chrystus” – powie św. Paweł (Ga 2, 20).

¹⁵ *Nota bene* niemal identyczna scena pojawia się w filmie Zanussiego *Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* (2000). Wróbel ukazany tu na tle kościelnego świetlika, przez który wylatuje, konotuje ludzką duszę. Figura wróbla jest związana z głoszeniem Ewangelii w krajach frankońskich. Więcej o interpretacji tej sceny pisałem w: A. Regiewicz, *Traktaty o nawróceniu. Próba kerygmacyjnej interpretacji filmów Krzysztofa Zanussiego*, w: *Cierpienie i nadzieja w twórczości filmowej Krzysztofa Zanussiego. Tom jubileuszowy w 75. rocznicę urodzin i 45. rocznicę debiutu*, red. A. Baczyński, M. Lagan, Kraków 2015, s. 65.

Jeszcze inną wskazówkę da w Liście do Rzymian, w którym pisze, że „królestwo Boże to nie sprawa tego, co się je i pije, ale to sprawiedliwość, pokój i radość w Duchu Świętym” (Rz 14, 17). Właściwie każdy z przywołanych tu filmów wprowadza na koniec ten element kerygmatu, czasem w większym wymiarze – jak w *Królu życia*, czasem jedynie sygnałnie, jak w *Żyć, nie umierać*, kiedy sekwencja pustego łóżka koresponduje ze wspomnieniem córeczki na huśtawce, a świadomość odchodzenia zostaje zestawiona z rytmem latynoskich tańców i feerią kolorowych świateł telewizyjnego show. To, co łączy bohaterów w tej perspektywie, to właśnie umiejętność przyjęcia rzeczywistości taką, jaka ona jest. Przyjęcie kerygmatu nie wiąże się bowiem z rozwiązaniem problemów w jakiś cudowny, nadzwyczajny sposób, ale z duchem, który pozwala te problemy przyjąć i je zaakceptować, dostrzec w nich dobro.

Na poziomie estetyki poszczególne części kerygmatu są pokazywane jako pewien proces rozjaśniania. Sytuacja niewoli i krzyża jest zazwyczaj zdominowana przez ciemne kadry (jak ma to miejsce w *Miłości*) lub kolorystycznie skojarzone ze smutkiem (niebieski w *Żyć, nie umierać*), nostalgią czy cierpieniem (fiolet i niebieski w *Chemii*), które stopniowo są rozjaśniane, zmierzając ku zakończeniu. Zazwyczaj duszną i ciemną sytuację egzystencjalną wyrażaną przez zamknięte pomieszczenia (mieszkanie Tomka i Marii, studio telewizyjne w *Żyć, nie umierać* lub mieszkanie Bartosza Kolano) rozświetlają promienie słońca, pojawiające się w finałowych sekwencjach filmów. Z drugiej strony, ze względu na różnorodność stylistyczną omówionych utworów, a co za tym idzie inną poetykę (od wideoklipowej po dramatyczno-teatralną), trudno dokonywać porównań i doszukiwać się punktów wspólnych.

Czy zatem kino kerygmatyczne może obronić się jako propozycja gatunku? Podobnie jak w przypadku każdego gatunku kino kerygmatyczne łatwiej rozpoznać niż zdefiniować, trudno bowiem mówić tu o jakichś reprezentatywnych elementach wyznaczających zbiór reguł czy to syntaktycznych, czy semantycznych¹⁶, choć niewątpliwie można uchwycić wspólną strukturę czy tematykę tychże filmów. Analizowane powyżej obrazy filmowe definiowane są przez dystrybutorów bardzo różnie: od dramatu obyczajowego do filmu „na polepszenie sobie nastroju” (ang. *feel-good movie*). Można wyznaczyć im wspólny mianownik, choć kino kerygmatyczne nie implikuje bezpośrednio żadnej jednolitej i powtarzalnej struktury, podobnie jak film psychologiczny czy obyczajowy¹⁷. Lepiej broni się w tym względzie definicja pragmatyczna gatunku, korespondująca z zasygnalizowaną na początku postawą interpretacyjną, zgodnie z którą gatunkiem jest to, za co go wszyscy uważają. Zresztą gatunek jako akt komunikacji

¹⁶ O przynależności gatunkowej decydują powtarzające się w kolejnych filmach tego samego typu pewne elementy fabuły, tematyka i ogólne przesłanie, techniki filmowania, ikonografia, czyli symboliczne obrazy nasycone znaczeniem i powtarzające się w kolejnych filmach. D. Bordwell, K. Thompson, *Art Film. Wprowadzenie. Sztuka filmowa*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2010, s. 362–363.

¹⁷ Nie chcę przez to powiedzieć, że proponowane rozwiązanie jest właściwie wyrazem bezradności i niemożności wyznaczenia granic i cech charakterystycznych pozwalających na zdefiniowanie kina kerygmatycznego jako gatunku. Por. E. Nurczyńska-Fidelska, K. Klejsa, T. Kłys, P. Sitarski, *Kino bez tajemnic*, Warszawa 2009, s. 42–43.

odwołuje się do pewnego rodzaju porozumienia między twórcami, krytykami a widzami, w ramach którego dokonuje się komunikacja kulturowa:

Gatunkowość rozumiemy jako rodzaj specyficznej relacji zrodzonej w komunikacyjnym obiegu, relacji wiążącej intencję nadawania z horyzontem oczekiwań odbiorcy. Gatunki zatem to zmienne w czasie i przestrzeni konwencje porozumiewania się stron biorących udział w akcie komunikacji filmowej. Najprościej rzecz ujmując, gatunek, działający jako katalizator między twórcą a publicznością, sprowadza się do reprodukcji formuły, która sprawdziła się w ekranowym obiegu. Sukces jakiegoś tytułu, tematu, formy wypowiedzi wywołuje zapotrzebowanie na „inny film”, który będzie „taki sam”. Jakkolwiek paradoksalnie brzmi sama formuła, to do tego sprowadza się istota kina gatunków¹⁸.

Postawa pragmatyczna zwraca uwagę przede wszystkim na relacje między dziełem a odbiorcą, a najważniejszym kryterium staje się kontekst kulturowy i osobista sytuacja odbioru. Nie znaczy to jednak, że kino kerygmacyjne jako gatunek jest typem filmu otwartego lub co gorsza nieokreślonego¹⁹. Bynajmniej.

Po pierwsze tematyka filmów kerygmacyjnych jest zorientowana wokół problemów egzystencji. Osią fabuły staje się ludzka historia, z całym bagażem emocjonalno-psychologicznym człowieka. Twórcy omawianych obrazów starają się zainteresować widza konkretnymi, prostymi historiami, jakich wiele wokół, z których wyziera prawda o głębokich doświadczeniach egzystencjalnych, z którymi widz może się identyfikować na poziomie psychologicznym i emocjonalnym, ale też duchowym czy metafizycznym. Nie ma tu mowy o abstrakcji czy uogólnieniu, takie kino dalekie jest od moralizowania, taniego dydaktyzmu czy budowania etosu – to kino nasycone realnością, jej drobiazgami, szczałkami, które współtworzą obraz codzienności. Zdecydowanie bliżej tym filmom do stylu inkarnacji niż transcendencji²⁰.

Po drugie w proponowanym gatunku pojawiają się jako elementy fabuły opisane powyżej części kerygmatu – rozbite w filmowych historiach na kolejne etapy, wypełniające się w ludzkiej historii w różny sposób i z różnym natężeniem. Każdy z przywołanych powyżej tytułów buduje swoją historię wokół *metanoi*, czyli przemiany, jaka dokonuje się w bohaterze pod wpływem wydarzenia (bardzo często bolesnego, traumatycznego), spotkania z transcendencją – choć oczywiście nie zawsze jest ona wyrażona za pomocą figury Boga (może to być los, przypadek, historia). Nie zmienia to faktu, że bohater w tych filmach zostaje postawiony w sytuacji, w której musi skonfrontować całe swoje życie, swoje wyobrażenie o życiu szczęśliwym, jakie miał, z sytuacją, która go spotkała, i dokonać bilansu. Mówiąc językiem kerygmatu, to jest moment nawrócenia – stanięcia w prawdzie i początek wewnętrznej przemiany.

¹⁸ A. Helman, A. Pitrus, *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008, s. 170.

¹⁹ David Fishelov, definiując gatunek, zauważa, że jako „[...] kombinacja prototypowych, reprezentatywnych elementów oraz elastyczny zbiór reguł konstytutywnych” gatunek nie implikuje żadnej struktury, a nawet jest kategorią całkowicie otwartą i nieokreśloną, co może prowadzić do absolutnego rozmycia się tej kategorii. Cyt. za: M. Marczak, dz. cyt., s. 13–15.

²⁰ A. Ayfre, *Cinéma et transcendance*, w: H. Agel, A. Ayfre, *Le cinéma et le sacré*, cyt. za: M. Marczak, dz. cyt., s. 26.

Po trzecie – poetyka. Świat na ekranie jest pokazywany w zbliżeniu, z dbałością o detal, co koresponduje z estetyką kina dokumentalnego (to też tłumaczyłoby na przykład powinowactwo z kinem Kieślowskiego jako dokumentalisty i z religijnym aspektem jego filmów)²¹. Kamera operuje planami pełnymi lub zbliżeniami. Posługując się często symbolem lub synekdochą, przygląda się szczegółom przedstawianej rzeczywistości, a realność jest traktowana z niezwykłą dbałością. W niektórych propozycjach pojawiają się typowe dla stylu transcendencji elementy poetyki, jak oczyszczanie kadru czy elipsy wizualne²². Równie istotny dla tego kina wydaje się montaż, zderzający zazwyczaj dwie rzeczywistości czasowe czy przestrzenne oparte na kontraście lub ukazujący bohatera – zazwyczaj jego twarz pokazaną w zbliżeniu – w pewnym wewnątrzfilmowym kontekście, dzięki czemu nawet najbardziej realistyczne sceny zyskują pewne nadznaczenie. Tym samym obraz filmowy staje się obrazem człowieka, w którym widz może doszukiwać się powidoków transcendencji.

Czy widz potrzebuje klucza gatunkowego, umiejętności rozpoznania konwencji, by odczytać ten rodzaj filmu? Zazwyczaj to właśnie znaki rozpoznawcze danego typu filmu szybko i efektywnie przekazują widzowi określone informacje. W przypadku kina kerygmaticznego tak się nie dzieje. Widz może wszak pozostać na poziomie „ludzkiej historii” opowiedzianej przez kino. Wówczas opisane elementy kerygmaticzne będą stanowić punkt odniesienia dla humanistycznej głębi przekazu, dramatyzować przebieg wydarzeń, uwiarygodniać opowieść, czyniąc ją bardziej ludzką, mniej abstrakcyjną. Kino kerygmaticzne **staje się** w akcie odczytania, który można sytuować w kontekście personalnym, to znaczy zawsze aktualnym i osobistym. Odnosi się on do konkretnej sytuacji, w jakiej znajduje się człowiek otwarty na przyjęcie Dobrej Nowiny, a ta zostaje głoszona przez kino. To chyba najbardziej personalna i niewymierna definicja gatunkowa, a jednak ów podmiotowy warunek jego zaistnienia jest kluczowy dla zrozumienia kina kerygmaticznego.

Bibliografia

- Biblia Tysiąclecia. Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, wyd. 4, Poznań 2003.
- Bordwell D., Thompson K., *Art Film. Wprowadzenie. Sztuka filmowa*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2010.
- Cierpienie i nadzieja w twórczości filmowej Krzysztofa Zanussiego. Tom jubileuszowy w 75. rocznicę urodzin i 45. rocznicę debiutu*, red. A. Baczyński, M. Legan, Kraków 2015.
- Eco U., *Nadinterpretowanie tekstów*, w: U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996.
- Eco U., Rorty R., Culler J., Brookes-Rose Ch., *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, tłum. T. Bieroń, Kraków 1996.
- Helman A., Pitrus A., *Podstawy wiedzy o filmie*, Gdańsk 2008.
- Katechizm Kościoła katolickiego*, Poznań 1994.
- Kolasińska I., *Film biblijny*, w: *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001.
- Lis M., *100 filmów biblijnych*, Kraków 2005.

²¹ M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2013.

²² M. Marczak, dz. cyt., s. 28.

- Lis M., *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*, Opole 2013.
- Marczak M., *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000.
- Nurczyńska-Fidelska E., Klejsa K., Kłys T., Sitarski P., *Kino bez tajemnic*, Warszawa 2009.
- Pisula R., *Kerygmat apostołski dzisiaj. Biblijno-teologiczna synteza dla nowej ewangelizacji*, Lublin 2005.
- Pius XII, *Il film ideale*, [online] <http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1955-10-28__SS_Pius_XII__Il_Film_Ideale__IT.doc.html>, dostęp: 30.12.2016.
- Regiewicz A., *Katechezy w obrazach. Kerygmatyczna interpretacja filmu*, Kraków 2012.
- Regiewicz A., *Kino a kultura w świetle antropologii współczesnej. Próba interpretacji kerygmatycznej*, Lublin 2011.
- Regiewicz A., *Poza horyzontem. Eseje o sztuce czytania (Ćwiczenia z poszukiwania sensu)*, Kraków 2015.
- Regiewicz A., *Traktaty o nawróceniu. Próba kerygmatycznej interpretacji filmów Krzysztofa Zanussi*, w: *Cierpienie i nadzieja w twórczości filmowej Krzysztofa Zanussi*. Tom jubileuszowy w 75. rocznicę urodzin i 45. rocznicę debiutu, red. A. Baczyński, M. Legan, Kraków 2015.
- Sikorski T., *Nawrócenie*, w: *Słownik teologiczny*, red. A. Zuberbier, Katowice 1998.
- Słownik teologiczny*, red. A. Zuberbier, Katowice 1998.
- Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001.

Filmografia

- Chemia* (2015), reż. Bartosz Prokopowicz.
- Król życia* (2015), reż. Jerzy Zieliński.
- Miłość* (2012), reż. Sławomir Fabicki.
- Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową* (2000), reż. Krzysztof Zanussi.
- żyć, nie umierać* (2015), reż. Maciej Migas.

Streszczenie

Autor artykułu zestawia cztery współczesne polskie filmy – *Chemia* (2015), reż. Bartosz Prokopowicz; *Król życia* (2015), reż. Jerzy Zieliński; *Miłość* (2012), reż. Sławomir Fabicki; *żyć, nie umierać* (2015), reż. Maciej Migas – i podejmuje próbę określenia ich cech wspólnych. Wspólnym mianownikiem okazuje się obecność w nich elementów kerygmatu apostołskiego, choć produkcje te dalekie są od tradycyjnie rozumianego kina religijnego. Odnosząc się do zagadnienia konwencji, autor zatrzymuje się nad pytaniem o zakres gatunkowy kina kerygmatycznego, a także ukazuje istniejące we współczesnym kinie polskim tendencje do budowania przekazów o silnym potencjale religijnym, nawet jeśli kategoria chrześcijańska nie jest w nich eksplikowana w sposób bezpośredni i oczywisty.

Polish Kerygmic Films? Trying to Define a Film Genre

Summary

The author of the article compiles four contemporary Polish films – *Chemia* (*Chemistry*, 2015) by Bartosz Prokopowicz; *Król życia* (*A King of Life*, 2015) by Jerzy Zieliński; *Miłość* (*Love*, 2012) by Sławomir Fabicki; *żyć, nie umierać* (*Live Not to Die*, 2015) by Maciej Migas – and attempts to determine their common characteristics. As it turns out, their common denominator is the presence of the elements of the Apostolic kerygma, although these productions are far from religious films in their traditional sense. Referring to this convention, the author analyzes the question of the scope of the genre of the kerygmic films. He also exhibits the trends, which are present in the contemporary Polish cinematography, of creating messages with a strong religious potential, even if it is not explained in a direct or obvious manner.

