

Ks. Marek LIS

FILMOWE ROZMOWY NA EKRANIE I PRZED EKRANEM O wieloaspektowej dialogiczności filmu

Dialogiczność kina ma charakter wielopoziomowy: jej wyrazem są nie tylko dialogi, czyli rozmowy bohaterów, których świadkiem, a zarazem adresatem, ukrytym w ciemności sali projekcyjnej, z drugiej strony ekranu, staje się widz. Widz jest uczestnikiem rozmowy, którą w pozornym monologu podejmuje z nim twórca filmu poprzez komunikaty werbalne dostarczające informacji o filmowym świecie, wpływające na rozwój akcji i budujące atmosferę poszczególnych scen.

Stawiając pytanie o rozmowę w kontekście filmowym, nie można odnieść się tylko do przedstawień rozmowy w filmach (ani tym bardziej w obrazach, w przypadku których „rozmowa” pojawia się w tytule, jak w filmie Francisza Forda Coppoli¹). Utwory te, należące do dziedziny sztuki audiowizualnej, są przecież ze swej natury tylko iluzją, zapisem – niegdyś na taśmie celuloidowej, obecnie zwykle na nośniku cyfrowym – rzeczywistości wykreowanej, stworzonej w umyśle autora scenariusza lub twórcy jego literackiego pierwowzoru, zainscenizowanej, odegranej przez aktorów „kreujących” filmowych bohaterów, sfilmowanej, poddanej montażowi i niezbędnym zabiegom postprodukcji, a następnie wyświetlonej na ekranie widzom, którzy bardziej lub mniej świadomie dopuszczają „zawieszenie osądu”, uznając mimo wszystko tę filmową fikcję za jakąś część prawdy i własnego doświadczenia.

Po dziełach kultury – literackich czy poetyckich, malarskich czy rzeźbiarskich, scenicznych czy ekranowych – nie spodziewamy się jednak tylko mimikry, naśladowania rzeczywistości, lecz jej interpretacji. Celem kultury jest przecież „umożliwienie komunikacji”², a od autora oczekujemy skierowanej do odbiorcy wypowiedzi, której element – niewyczerpujący złożonego procesu filmowej narracji³ – stanowi rozmowa. W ten sposób film, komercyjny wytwór przemysłu audiowizualnego, wkracza w obszary komunikacji międzyludzkiej, etyki, a nawet teologii.

¹ *The Conversation*, USA, 1974, reż. F.F. Coppola.

² J.A. Kłoczowski, *Filozofia dialogu*, W drodze, Poznań 2005, s. 25.

³ Por. J. Ostaszewski, *Historia narracji filmowej*, Universitas, Kraków 2018, s. 13-18.

ROZMOWA – W FILMIE

Już od początków istnienia kina jego twórcy zwracali szczególną uwagę na dialog z widzem. Dialog realizowano na różne sposoby: przed epoką kina dźwiękowego funkcję dialogu przejmowały plansze tytułowe, napisy oddające treści przekazywane sobie przez bohaterów lub komunikaty kierowane przez autorów filmu bezpośrednio do odbiorców. *Brzdąć*⁴ Charles'a Chaplina rozpoczynał się od planszy z adresowanym do widzów napisem: „Film z uśmiechem, a być może łzą”. Film nie „milczał” nawet w epoce kina niemego⁵ (czyli niemal do końca lat dwudziestych dwudziestego wieku), śródtytuły odczytywane na głos przez lektora i wykonywana na żywo muzyka, współtworząca narrację⁶, stanowiły istotną część komunikatu pierwszego audiowizualnego medium. Świat doznań związanych z wczesnym okresem kina próbował zrekonstruować w dwudziestym pierwszym wieku Michel Hazanavicius w czarno-białym filmie *Artysta*⁷.

Dialogiczność kina ma charakter wielopoziomowy: jej wyrazem są nie tylko dialogi, czyli rozmowy bohaterów, których świadkiem, a zarazem adresatem, ukrytym w ciemności sali projekcyjnej, z drugiej strony ekranu, staje się widz. Widz jest uczestnikiem rozmowy, którą w pozornym monologu podejmuje z nim twórca filmu poprzez komunikaty werbalne – zarówno wizualne, jak i audialne – dostarczające informacji o filmowym świecie, wpływające na rozwój akcji i budujące atmosferę poszczególnych scen⁸. Do widza przemawiają nie tylko napisy czołówki czy śródtytuły (czyli elementy ekstrasdiegetyczne), lecz również rozpoznawane przez niego słowa wpisane w tkankę narracyjną filmu. Początkowa sekwencja obrazu *Obywatel Kane*⁹ wiedzie widza przez niedostępny obszar zamkniętej rezydencji Kane'a (na ekranie pojawia się umieszczona na ogrodzeniu ponurego zamczyska tabliczka z przestrożą: „No trespassing” – „Zakaz wstępu”), aż do pokoju, gdzie w samotności umiera mężczyzna, wypowiadając właśnie swe ostatnie słowo: „Rosebud” – „Różyczka”. Widz, „zaprowadzony” do wezgłowia umierającego, jest uprzywilejowanym świadkiem owego wyznania (pielęgniarka wejdzie dopiero za chwilę), to jemu konający Kane powierza swój sekret, który znajdzie dopełnienie w zakończeniu filmu.

⁴ *The Kid*, USA, 1921, reż. Ch. Chaplin.

⁵ Por. T. Lubelski, *Lumière i Méliès. Fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf*, w: *Historia kina*, t. 1, *Kino nieme*, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2009, s. 119.

⁶ Por. P. Pomostowski, *Muzyka w filmie*, Wydawnictwo Wojciech Marzec, Warszawa 2019, s. 17.

⁷ *The Artist*, Belgia–Francja–USA, 2011, reż. M. Hazanavicius.

⁸ Zob. hasło „Dialog”, w: J. Wojnicka, O. Katafiasz, *Słownik wiedzy o filmie. Od braci Lumière do Pedro Almodóvara*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa 2009, s. 419n.

⁹ *Citizen Kane*, USA, 1941, reż. O. Welles.

Ekranowe zegary czy kalendarze również nie stanowią przypadkowego elementu scenografii, lecz informują o chronologii wydarzeń – może dlatego zegar pojawiający się w sennej wizji doktora Isaaka Borga, bohatera filmu Ingmara Bergmana *Tam, gdzie rosną poziomki*¹⁰, pozbawiony jest wskazówek, a zegar w zakrystii w Bergmanowskich *Gościach Wieczery Pańskiej*¹¹, poprzez sposób, w jaki wykorzystany został w filmie, pozwala dostrzec w wątpliwym pastorze Ericssonie postać pasyjną (podobną funkcję spełnia przypominanie o godzinie popołudniowej mszy).

Rozmowa filmowych bohaterów, będąca w istocie dialogiem z widzem, umożliwia mu zagłębienie się w świat znaczeń kreowanych przez twórców. Słowo uzyskuje w filmach różny ciężar znaczeniowy. *Ciche światło* Carlosa Reygadasa¹² rozpoczyna się bez słów: nieznosnie długie, medytacyjne ujęcie wschodzącego słońca i obraz milczącej rodziny spożywającej śniadanie sygnalizują, że słowa wypowiedane w filmie będą miały wyjątkowe znaczenie. Podobny przekaz zawarty jest w pełnometrażowym dokumencie *Wielka cisza*¹³, którego autor Philip Gröning obserwuje żyjących w milczeniu kartuskich mnichów z okolic Grenoble.

Zupełnie inną rolę pełni rozmowa w filmach Erica Rohmera. Reżyser takich utworów, jak *Moja noc u Maud*¹⁴ czy *Zimowa opowieść*¹⁵, zdawał się nie przejmować wizualnym wymiarem filmów, każąc ich bohaterom prowadzić długie dialogi, stające się wręcz dyskusjami filozoficznymi, zawierającymi odniesienia do dzieł Pascala czy Kartezjusza, hermetycznymi jednak dla większości widzów, zwłaszcza niefrancuskich.

KRZYSZTOF KIEŚŁOWSKI

Przykłady filmów, w których zachowana została równowaga między słowem a obrazem, między słowem mówionym, zatrzymującym w pewnym sensie akcję filmu, a jego dynamiką, rozwojem narracji, odnaleźć można w telewizyjnym cyklu *Dekalog* Krzysztofa Kieślowskiego¹⁶.

Bohaterami *Dekalogu, jeden*¹⁷ są Paweł (Wojciech Kłata), jego ojciec Krzysztof (Henryk Baranowski) i ciocia Irena (Maja Komorowska). Pierw-

¹⁰ *Smultronstället*, Szwecja, 1957, reż. I. Bergman.

¹¹ *Nattvardsgästerna*, Szwecja, 1962, reż. I. Bergman.

¹² *Stellet licht*, Francja–Holandia–Meksyk–Niemcy, 2007, reż. C. Reygadas.

¹³ *Die große Stille*, Francja–Niemcy–Szwajcaria, 2005, reż. P. Gröning.

¹⁴ *Ma nuit chez Maud*, Francja, 1969, reż. E. Rohmer.

¹⁵ *Conte d'hiver*, Francja, 1992, reż. E. Rohmer.

¹⁶ *Dekalog* – cykl dziesięciu filmów telewizyjnych, emitowanych premierowo w latach 1989-1990.

¹⁷ *Dekalog, jeden*, Polska, 1988, reż. K. Kieślowski.

szego dnia, inicjującego wydarzenia ukazane w filmie, gdy Paweł i Krzysztof jedzą śniadanie, chłopiec dostrzega w czytanej przez ojca gazecie nekrolog, który budzi w nim pytania o śmierć:

- Dlaczego ludzie umierają?
 - Różnie. Na serce, na raka. W wypadkach, ze starości.
 - Mi chodzi o to, co to jest śmierć?
 - Śmierć? Serce przestaje pompować krew, krew nie dociera do mózgu, wszystko zatrzymuje się, staje. Koniec.
 - A co zostaje?
 - Zostaje to, co człowiek zrobił. Pamięć o tym, o nim. Pamięć, to chyba ważne.
- [...]
- Tu piszą: „Nabożeństwo za spokój jej duszy”. Nic nie mówiłeś o duszy.
 - To jest taka formuła pożegnania. Duszy nie ma.
 - Ciocia uważa, że jest¹⁸.

Wyjaśnienie, jakie Krzysztof przedstawia synowi, opiera się na materialistycznej koncepcji człowieka, sprowadzającej życie do fizjologii, do sprawnego działania „maszyny” pompującej krew i dostarczającej tlen oraz niezbędne substancje odżywcze do poszczególnych organów. Ta niedokończona poranna rozmowa znajduje swój dalszy ciąg po południu, również przy stole, po obiedzie u cioci Ireny:

- Powiedz mi, tata jest twoim bratem, prawda?
 - No przecież wiesz. Tobie chodzi o to, dlaczego jesteśmy inni, tata i ja? Myśmy byli wychowani w katolickim domu, tata dużo wcześniej niż ty zauważył, że bardzo dużo rzeczy można policzyć, zmierzyć; potem pomyślał, że wszystko. I tak zostało do dzisiaj. Czasem pewnie w to nie wierzy do końca, ale nam się nie przyzna. Takie życie, jak taty, może wydawać się rozsądniejsze, ale to wcale nie znaczy, że Boga nie ma. Dla taty też. Rozumiesz?
 - Nie bardzo.
 - Bóg jest, to bardzo proste, jeżeli się wierzy.
 - A ty wierzysz, że Bóg jest?
 - Tak.
 - I kim On jest?
- Ciotka przytula chłopca, pytając:
- Co teraz czujesz?
 - Kocham cię.
 - Właśnie. I On w tym jest.

Rozmowa, której katalizatorem stają się pokazane chłopcu przez Irenę fotografie z Janem Pawłem II, przywiezione z Rzymu, zaczyna się od pytania: „Tata jest twoim bratem, prawda?”. Ten pozorny truizm otwiera scenę

¹⁸ Cytaty z przywoływanych w artykule filmów pochodzą z ich ścieżki dźwiękowej.

o przejmującej głębi duchowej. Paweł w istocie pyta o dwie postawy: postawę ojca, którego racjonalizm wydaje mu się przekonujący, i postawę cioci – nierozumianą przezeń wiarę w Boga. Dla chłopca istnienie Boga, niesprawdzalne empirycznie, trudne jest do pojęcia. Irena porzuca więc próbę intelektualnej, rozumowej argumentacji, wiedząc, że słowa nie wystarczą do wyjaśniania, kim jest Bóg. Obejmując bratanka, wywołuje w nim poczucie bycia kochanym: niewystarczalność słów i bezradność ludzkiego języka¹⁹ zostają pokonane przez uczestnictwo w miłości, która dla Ireny jest przestrzenią przebywania Boga i doświadczania Go. Odwołanie się do miłości („Kocham cię. / – Właśnie. I On w tym jest”) prowadzi do epifanii: Irena objawia Boga będącego miłością. Słowa te przywodzą na myśl fragment Pierwszego Listu św. Jana: „Bóg jest miłością” (1 J 4,16).

Przytoczona tu rozmowa stanowi znaczeniowe centrum filmu: ukazuje duchowe poszukiwania podjęte przez Pawła i podważa ateistyczną postawę Krzysztofa. Dzięki pomocy cioci Paweł – nieco później – zapisany zostanie na lekcje religii (w owych czasach katecheza nie była prowadzona w szkołach, lecz przy parafiach). Krzysztof zaś po śmierci syna wyrazi swój bunt nie wobec komputera, traktowanego dotąd jak wyrocznia (a zatem niejako „winnego” błędu w wyliczeniu wytrzymałości lodu), lecz w kościele, wywracając prowizoryczny ołtarz. Ten bunt, bunt przeciw Bogu, oznacza – paradoksalnie – pierwsze słowo *Credo*: „Wierzę”.

Siła miłości, w *Dekalogu*, jeden wyrażona gestem, w drugiej części cyklu zyskuje moc uzdrawiającą: Andrzej (Olgierd Łukaszewicz), umierający w szpitalu z powodu raka – albo z powodu braku miłości – wróci do zdrowia za sprawą słów zdesperowanej żony (w tej roli Krystyna Janda), rozdartej uczuciowo między mężem a kochankiem: „Andrzej... kocham cię” – to wyznanie „umacnia i ostatecznie uzdrawia chorego, bo daje mu siły do oparcia się śmierci”²⁰.

W centrum *Dekalogu*, pięć²¹ twórcy filmu również stawiają rozmowę. Rodzi się ona z gestu adwokata (w tej roli Krzysztof Globisz) wobec skazanego na śmierć zabójcy taksówkarza. Fakt, że adwokat, zwracając się do skazanego (w tę postać wcielił się Mirosław Baka), zawołał: „Proszę pana! Jacek”, otworzył drogę do ich finałowej rozmowy w celi, tuż przed wykonaniem wyroku. Dopiero ta rozmowa – zbyt późna, by uratować skazanego – odsłania wewnętrzny dramat, z jakim Jacek borykał się od pięciu lat, poczuwając się do

¹⁹ Język okazuje się bezradny, ponieważ „obszar transcendencji, rzeczywistość Boga [...] wykracza poza obszar bezpośrednich możliwości poznawczych człowieka” (W. P r z y c z y n a, G. S i w e k, *Język w Kościele*, w: *Polszczyzna 2000. Oрудzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*, red. W. Pisarek, Ośrodek Badań Prasoznawczych UJ, Kraków 1999, s. 133).

²⁰ J. B o l e w s k i, *Tele-teologia*, „Przegląd Powszechny” 1990, nr 5, s. 319.

²¹ *Dekalog, pięć*, Polska, 1988, reż. K. Kieślowski.

winy, ponieważ nie zapobiegł tragicznej śmierci ukochanej dwunastoletniej siostry. Pił alkohol z kolegą, a ten wszedł na traktor i spowodował wypadek, w wyniku którego dziewczynka zginęła. Jak podkreśla Tadeusz Lubelski: „Jacek żył [...] z personą zbrodniarza, z którą coraz bardziej się utożsamiał, aż w końcu zrealizował ją w rzeczywistości. [...] Jacek żył ze swoim fałszywym wizerunkiem jak z nierozładowanym pociskiem, który musiał kiedyś wybuchnąć. Wybuchem okazała się zbrodnia. Gdyby jednak wcześniej spotkał na swojej drodze takiego rozmówcę, jak adwokat Piotr, do zbrodni by nie doszło; rozumiejący rozmówca doprowadziłby do łagodnego rozładowania pocisku”²². W jednej ze scen filmu Piotr opowiada sędziemu, że w dzień zabójstwa był w tej samej kawiarni, w której przebywał Jacek (pełnometrażowa, kinowa wersja piątej części *Dekalogu*, czyli *Krótki film o zabijaniu*²³, ukazuje tę sytuację), nie dostrzegł jednak mężczyzny przygotowującego się do popełnienia morderstwa. Nieobojętność, uważne spojrzenie, przeprowadzona już wówczas rozmowa być może zdołałyby uratować Jacka przed zbrodnią (a w konsekwencji ocalić również jego ofiarę, taksówkarza).

*Dekalog, osiem*²⁴, opowieść o spotkaniu dwóch kobiet, również prowadzi do rozmowy, która umożliwia odnalezienie prawdy. Starsza z kobiet, Zofia (Maria Kościółkowska), przed laty, podczas niemieckiej okupacji, odmówiła pomocy dziewczynce, która uciekła z warszawskiego getta. Obie przez dziesięciolecia żyły w cieniu zła: Zofia dźwigała ciężar odpowiedzialności za skazanie żydowskiej dziewczynki „na niemal pewną śmierć”, Elżbieta zaś (Teresa Marczevska) – borykała się z poczuciem owego niesprawiedliwego wyroku. Drogi kobiet przecięły się ponownie, gdy Zofia – profesor etyki na uniwersytecie – odwiedziła Stany Zjednoczone, jednakże dopiero w Warszawie, za sprawą dyskusji podczas zajęć ze studentami, Elżbieta odważyła się opowiedzieć historię odrzucenia, a Zofia rozpoznała w niej żydowską dziewczynkę, której odmówiła ratunku.

Pierwsza część ich rozmowy odbywa się na opustoszałym korytarzu uczelni, lecz jej dopełnienie następuje późnym wieczorem w mieszkaniu Zofii. Wtedy Elżbieta dowiaduje się o prawdziwych motywach, jakie kierowały Zofią, gdy posłużyła się kłamstwem jako pretekstem do odmowy pomocy, ukrywając „nieвозмо́wy do ujawnienia szlachetny zamiar”²⁵. Podejrzewano bowiem prowokację gestapo, która mogła doprowadzić do zdekonspirowania i rozbicia siatki ruchu oporu. Zofia, mimo że później zaangażowała się w pomoc Żydom, nadal jest przekonana, że postąpiła źle: wszak życie dziecka jest najważniejsze. Dopiero ta wieczorna rozmowa pozwoliła Elżbiecie odnaleźć prawdę o wydarzeniach sprzed

²² T. L u b e l s k i, *Dekalog, pięć – na spotkanie innego*, w: *Kieślowski czyta Dekalog*, red. M. Lis, M. Legan, Wydawnictwo Wydziału Teologicznego UO, Opole 2014, s. 66.

²³ *Krótki film o zabijaniu*, Polska, 1987, reż. K. Kieślowski.

²⁴ *Dekalog, osiem*, Polska, 1988, reż. K. Kieślowski.

²⁵ O. S o b a n s k i, *Dekalog, siedem. Dekalog, osiem*, „Film” 1990, nr 4, s. 11.

przeszło czterdziestu lat, a Zofii, żyjącej w poczuciu odpowiedzialności za podjętą wtedy decyzję, niemożliwą, jak się wydawało, do naprawienia²⁶ – odzyskać spokój sumienia. Rodzące się pojednanie, będące owocem wypowiedzenia prawdy, prowadzi Elżbietę do pytań jeszcze głębszych:

- Co pani mówi swoim studentom, jak żyć?
- Ja im nie mówię. Jestem z nimi po to, by sami do tego doszli.
- Do czego?
- Do dobra. Ono jest. Myślę, że istnieje w każdym człowieku. Sytuacja wyzwala dobro albo zło. Tamten wieczór nie wyzwolił we mnie dobra.
- A kto to ocenia?
- Ten, który jest w każdym z nas.
- Nie czytałam w pani pracach o Bogu?

Komentarz Elżbiety: „Nie czytałam w pani pracach o Bogu?”, wskazuje, że odnalazła w słowach Zofii odniesienia biblijne. Rozpoznała w jej odpowiedzi – „Ten, który jest w każdym z nas” – przywołanie Imienia Boga objawionego Mojżeszowi na Horebie w krzewie gorejącym: „Odpowiedział Bóg Mojżeszowi: «JESTEM, KTÓRY JESTEM»” (Wj 3,14), a może też echo słów Ewangelisty, który cytuje proroka Izajasza (por. Iz 7,14): „*Oto Dziewica poczne i porodzi Syna, któremu nadadzą imię Emmanuel, to znaczy: Bóg z nami*” (Mt 1,23).

Elżbieta wyjaśnia swoją postawę, twierdząc, że „można nie wątpić, nie używając słów”. Podobnie Krzysztof Kieślowski, ukrywający swój stosunek do religii, prowadzi w filmowych rozmowach do stawiania pytań o Boga. Czy ni to inaczej niż twórcy współczesnego kina amerykańskiego w produkcjach z nurtu „Christian movies”, upraszczających i trywializujących kwestie wiary. Autor *Dekalogu* nie daje odpowiedzi, choć – jak zauważył w jednym z wywiadów Krzysztof Piesiewicz, współautor scenariusza – ten film to „sposób przekazania informacji, by podjąć dialog z innym człowiekiem”²⁷. Bóg w filmach Kieślowskiego nie jest „pewnikiem” dającym się udowodnić: rozmowy o Nim odsłaniają beznadzieję ludzkich słów, niezdolnych do wyrażenia Tajemnicy.

INGMAR BERGMAN

Kilkadziesiąt lat wcześniej niż Kieślowski swoje wątpliwości egzystencjalne wyrażał na ekranie Ingmar Bergman. Jednym z jego najważniejszych dzieł, filmem, w którym szwedzki reżyser zmagął się z pytaniem o Boga i sens

²⁶ Na temat odpowiedzialności por. W. Chudy, *Wymiary odpowiedzialności*, w: tenże, *Śniadanie u Sokratesa, czyli trzy, cztery rzeczy najważniejsze*, Wydawnictwo WAM, Kraków 1999, s. 153.

²⁷ K. Piesiewicz, *O Wielkim Scenarzyście*, w: M. Witan, *Rozmowy istotne*, Wydawnictwo Księży Marianów, Warszawa 2006, s. 152.

wiary, są *Goście Wieczery Pańskiej*²⁸. Kameralna opowieść o kryzysie wiary, jakiego doświadcza pastor Tomas Ericsson (Gunnar Björnstrand), staje się obrazem jego drogi krzyżowej²⁹, w filmowej chronologii rozpisanej między jesiennym niedzielnym południem a godziną piętnastą. Szczególnie istotne są dwie rozmowy pastora. Najpierw rozmawia on z uczestnikami pierwszego nabożeństwa: panią Persson (Gunnel Lindblom) i jej mężem Jonasem (Max von Sydow), a później, w finałowej sekwencji filmu, przed nabożeństwem popołudniowym – z niepełnosprawnym kościelnym Algotem Frövikiem (Allan Edwall).

Pierwsza z tych rozmów odbywa się na dwóch planach czasowych: po południowej Mszy do zakrystii wchodzi pani Persson z mężem, opowiadając pastrowi o lęku Jonasa, że Chińczycy zdobędą bombę atomową: „Już niedługo Chińczycy zdobędą bombę atomową. Oni nie mają nic do stracenia. Tak napisali [...]. Jonas stale o tym myśli”. Pastor odpowiada słowami pozornego pocieszenia – „Musimy zaufać Bogu [...]. Jesteśmy tym przytłoczeni, a Bóg tak daleko. Czuję się bezsilny. Nie wiem, co powiedzieć. Rozumiem wasz strach. Ale musimy żyć” – lecz na pytanie Jonasa: „Dlaczego musimy żyć?”, udziela odpowiedzi odsłaniającej jego własny dramat: „Bóg milczy. Bóg milczy”.

Nękany myślami samobójczymi Jonas obiecuje, że wróci za pół godziny. Oczekując, że pastor przywróci mu nadzieję, usłyszy przerażające wyznanie duchownego: „Moja żona zmarła cztery lata temu. Kochałem ją. Moje życie się skończyło. Nie boję się śmierci. I nie było powodu żyć dalej. Ale żyję. I nie ze względu na siebie, lecz by służyć innym. [...] Ilekroć konfrontowałem Boga z realnym życiem, przemieniał się w ohydny stwór, bożka-pajaka, monstrum. [...] A jeśli... jeśli Bóg nie istnieje, to co wtedy? Życie staje się zrozumiałe. Co za ulga! Śmierć byłaby zaśnięciem. Rozpadem ciała i duszy. Okrucieństwo ludzi, ich samotność, strach... wszystko to staje się naturalne samo przez się. Niepojętego cierpienia nie trzeba wyjaśniać. Nie ma żadnego Stwórcy. Żadnego Wszechmocnego. Żadnego Absolutu”.

Nieistnienie Boga miałyby zatem oznaczać rozwiązanie dramatu i pociechę. Jednocześnie śmierć ukochanej żony pastora prowadziłaby do śmierci samego Boga: „Motyw treściowy w porównaniu z poprzednim [filmem – M.L.] *Jak w zwierciadle* nie ulega pozornie zmianie: Bóg jest miłością, miłość dowodem istnienia Boga. Tym razem jednak akcent położony zostaje na zaprzeczeniu: Bóg milczy, jego nieobecność to brak miłości, to pustka”³⁰. W *Dekalogu*, jeden

²⁸ *Nattvardsgästerna*, Szwecja, 1962, reż. I. Bergman.

²⁹ Por. T. Szczępański, *Zwierciadło Bergmana*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999, s. 246.

³⁰ A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960-1966*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1996, s. 192.

miłość staje się dowodem istnienia Boga, u Bergmana śmierć miłości prowadzi do całkowitej pustki.

Po tym nihilistycznym monologu Jonas wychodzi: konstrukcja filmu sugeruje, że spotkanie to odbyło się we śnie albo w wyobraźni Tomasza, przeżywającego głęboki kryzys. Do postawy pastora można odnieść fragment eseju Leszka Kołakowskiego: „Żaden język wiary nie ma wartości bez wiary. Księża, którzy nie wiedzą już, czy w cokolwiek wierzą, i nie widzą już sensu w idei, że są odpowiedzialni poprzez obecność Jezusa w świecie, że są Jego kapłanami i apostołami, są bezsilni”³¹. Po wyjściu (czy też zniknięciu) Jonasa pastor wypowiada słowa Psalmu dwudziestego drugiego (por. Ps 22(21),2), które powtórzył Jezus, umierając na krzyżu: „Boże, dlaczego mnie opuściłeś” (por. Mk 15,34). To poczucie bezradności wobec milczenia Boga „jest znaczeniowym centrum filmu”³².

Dopiero rozmowa w finale, w scenie rozgrywającej się tuż przed rozpoczęciem popołudniowego nabożeństwa w drugim kościele, w Mittsund, niesie nadzieję: niepełnosprawny kościelny Frövik dostrzega sens w swoim cierpieniu fizycznym, zbliżającym go do męki Jezusa: „Kiedy mówimy o Jego cierpieniu, myślimy o jednym, czy nie tak – myślimy o samych torturach, ale przecież nie były one tak ciężkie. Proszę wybaczyć zuchwalstwo, ale fizycznie, zachowując wszelkie proporcje, wycierpiałem równie wiele jak Chrystus. Jego męczarnia była dość krótka, cztery godziny. Za tą fizyczną męką dostrzegłem większe cierpienie. [...] Porzucili Go wszyscy, co do jednego. Został sam. To dopiero musiało być cierpienie. Pojąć, że nikt Go nie pojmuje... straszne cierpienie. Ale najgorsze przyszło potem, gdy ukrzyżowany Chrystus wisiał tam w męczarniach i wołał «Boże mój, Boże, czemuś mnie opuścił». Wołał z całych sił. Myślał, że Ojciec w niebie opuścił Go. Myślał, że wszystko, co głosił, było kłamstwem. Chrystus przed śmiercią miał chwile wielkiego zwątpienia. To musiało być dla niego najstraszliwszym cierpieniem. Milczenie Boga”.

To wyznanie Fröвика przypomina, że doświadczenie milczenia Boga nie musi pogrążać człowieka w beznadziei: „Przykład Chrystusa, który Frövik podsuwa Tomasowi, oznacza nie tylko śmierć, ale także zmartwychwstanie. Wskazuje mu również możliwość wybawienia od duchowej zagłady i drogę wyjścia z więzienia ego «w stronę kogoś, na kim można się oprzeć»”³³.

³¹ L. K o ł a k o w s k i, *Jezus ośmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*, tłum. D. Zańko, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2014, s. 32.

³² R. J a c o b i, *Gott ist die Stille. «Licht im Winter» von Ingmar Bergman (1962)*, w: *Spuren des Religiösen im Film. Meilensteine aus 100 Jahren Filmgeschichte*, red. P. Hasenberg, W. Luley, C. Martig, Matthias Grünewald-Verlag–Katholisches Institut für Medieninformation, Mainz–Köln 1995, s. 141 (tłum. fragm. – M.L.).

³³ S z c z e p a ń s k i, dz. cyt., s. 250.

ROZMOWA – O FILMIE

Rozmowy na ekranie mogą dotyczyć pytań najistotniejszych, także pytań o wiarę i Boga. Sporem o istnienie Boga Krzysztof Zanussi rozpoczynał film *Obce ciało*³⁴. Gdy główna bohaterka, Kasia (Agata Buzek), decyduje się na wstąpienie do zakonu kontemplacyjnego, niewierzący ojciec (Sławomir Orzechowski) wysuwa zarzut, że stawia ona „na jakąś niewiadomą, która się do śmierci nie sprawdzi”: „Nigdy nie będziesz wiedziała, czy postawiłaś na coś, co istnieje, czy na coś, czego nie ma”. Jeszcze radykalniej niż ojciec w *Dekalogu*, *jeden* obstaje on przy racjonalistycznej i materialistycznej wizji świata. Na przewrotnie postawiony zakład Pascala Kasia z przekonaniem odpowiada: „Ja znalazłam miłość. Można powiedzieć, że późno, ale znalazłam”.

Bez odbiorcy jednak film – jako dzieło – milczy. Tak jak nieczytana Biblia jest niema – co dramatycznie konstatuje Roman Brandstaetter w jednym z opowiadań³⁵ – tak film nieoglądany, odłożony na półkę, nie istnieje, nie przemawia. Czyż nie ważniejsza od samego tekstu filmowego jest zatem jego recepcja, odbiór wyzwalający rozmowę widzów? Znaczenie tworzy się w umyśle widza, denotacja obrasta siecią konotacji, znaczeń budzonych i wywoływanych za sprawą jego wspomnień i doświadczeń, odniesień emocjonalnych, estetycznych, duchowych i intelektualnych. W ten sposób znaczenia krzepną – albo oddalają się od zamiaru twórcy, trafiając w nurt zmieniającej się i dojrzewającej recepcji.

Dzieła filmowe jako inspirację do rozmów można wykorzystywać w praktykach o charakterze duszpasterskim, a nawet ewangelizacyjnym czy misyjnym³⁶. Przykładem tego rodzaju działań są zainicjowane i prowadzone przez Andrzeja Bubełę i ks. Wiesława Mokrzyckiego zamojskie Dni Filmu Religijnego „Sacrofilm”, których dwudziesta piąta edycja odbyła się w bieżącym roku na początku Wielkiego Postu. Nie tylko filmy jednoznacznie religijne, takie jak zekranizowane hagiografie czy „wariacje” na temat Ewangelii, ale przede wszystkim prezentowane w ramach „Sacrofilmu” opowieści o zwykłych ludziach, ich dramatach i nurtujących ich pytaniach poruszyły odbiorców w sali kinowej. Dyskusje dotyczące fikcyjnych wątków filmowych przeradzały się w rozmowy o sprawach szczególnie ważnych dla widzów. Wspólne oglądanie filmu i czerpanie z niego inspiracji ze świadomością, że jest to tekst kultury istotny również dla obszaru wiary, staje się swoistym aktem sprzeciwu wobec postępującej komercjalizacji kina i traktowania filmu jako – jak zauważa Mar-

³⁴ *Obce ciało*, Polska–Rosja–Włochy, 2014, reż. K. Zanussi.

³⁵ Zob. R. Brandstaetter, *Lament nieczytanej Biblii*, w: tenże, *Krąg biblijny*, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1994, s. 90-92.

³⁶ Rys historyczny tego zjawiska zob. M.F. Piredda, *Film & mission. Per una storia del cinema missionario*, Ente dello Spettacolo, Roma 2005.

cin Adamczak – „po prostu produktu korporacyjnego”³⁷. Adamczak, cytując książkę Charlesa Aclanda³⁸, przywołuje przykłady działalności National Film Board of Canada nakierowanej na audytoria oglądające filmy „w równoległych miejscach – w szkole, na festiwalu filmowym lub na pokazach retrospektywnych, na wystawie, w domu kultury, w bibliotece, w muzeum”³⁹. Warto w ten sposób upowszechniać filmy nawiązujące do zagadnień duchowości i wiary oraz kwestii etycznych, animując jednocześnie rozmowy publiczności na temat poruszanych na ekranie problemów. Zachęcał do tego Jan Paweł II w *Orędziu na Światowy Dzień Komunikacji Społecznej* opublikowanym w roku 1995, w stulecie kina: „Byłoby wskazane tworzenie specjalnych «klubów filmowych», zwłaszcza dla młodzieży, prowadzonych przez odpowiednio przygotowanych wychowawców, które dałyby młodzieży możliwość wypowiedzenia się oraz uczyły słuchania innych poprzez konstruktywne i spokojne dyskusje”⁴⁰.

Sala kinowa może stać się miejscem dialogu kultury i wiary⁴¹, może być postrzegana jako jeden z obszarów „peryferii”⁴², na które – zgodnie z wielokrotnie ponawianymi zachętami papieża Franciszka – warto wyruszać z orędziem Ewangelii. Ów dialog może rozwijać się jako kontynuacja rozmowy, jaką widzowi proponuje twórca filmu. W latach 2013-2018 na zaproszenie Piotra Kotowskiego, ówczesnego rektora Letniej Akademii Filmowej w roztozańskim Zwierzyńcu, miałem okazję prowadzić sekcję festiwalową zatytułowaną „Rekolekcje filmowe”. Rola prowadzącego polegała na przygotowaniu krótkiego wprowadzenia do prezentowanego filmu oraz na moderowaniu rozmowy z widzami po projekcji. Program owych „rekolekcji” w sali kinowej nie obejmował filmów „pobożnych”, lecz dzieła niekiedy prowokujące, a dzięki temu inspirujące przewidziane w ramach festiwalu rozmowy i dyskusje, nierzadko kontynuowane później przed salą kinową. Ich uczestnikami często byli ludzie stawiający pytania o życie i śmierć, o ich sens, o duchowość i wiarę, także ci, którzy z różnych powodów nie uczęszczają do kościoła.

³⁷ M. Adamczak, *Z DKF-u do multipleksu, czyli przeprowadzka X muzy*, w: *Kino po kinie. Film w kulturze uczestnictwa*, red. A. Gwóźdź, Oficyna Naukowa, Warszawa 2010, s. 94.

³⁸ Por. Ch. Acland, *Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture*, Duke University Press, Durham 2003, s. 192n.

³⁹ Adamczak, dz. cyt., s. 112.

⁴⁰ Jan Paweł II, *Kino – nośnik kultury i propozycja wartości*, w: *Orędzia papieskie na Światowe Dni Komunikacji Społecznej 1967–2002*, oprac. M. Lis, Edycja Świętego Pawła, Częstochowa 2002, s. 206.

⁴¹ Por. W. Kawałek, *Kościół i kultura w dialogu (od Leona XIII do Jana Pawła II)*, Wydawnictwo Homo Dei, Kraków 2008, s. 296.

⁴² Używany często przez papieża termin „peryferie” pojawił się już na początku pontyfikatu, w homilii wielkoczwartkowej Mszy Świętej Krzyżma 28 marca 2013 roku (zob. Franciszek, *Z ludem na ramionach*, „L'Osservatore Romano” wyd. pol. 34(2013) nr 5(352), s. 34-36).

W ramach „Rekolekcji filmowych” odbyły się w Zwierzyńcu projekcje między innymi: prawosławnego dramatu *Meteora*⁴³, opowiadającego o zawieszanej między ziemią a niebem miłości mniszki i mnicha (oraz o Bożym miłosierdziu); chorwackiego komediodramatu *Ojciec Szpiler*⁴⁴, nawiązującego do kwestii demograficznych i problemu pedofilii; niedocenionego, głęboko przemyślanego biblijnego apokryfu *Maryja, matka Jezusa*⁴⁵ (będącego zarazem filmem wręcz feministycznym); komediodramatu *Habemus papam – mamy papieża*⁴⁶, mówiącego o wątpliwościach papieża, który nie decyduje się na przyjęcie wyboru konklawe; osadzonego w kontekstach wojny w byłej Jugosławii filmu *Kręgi*⁴⁷, wskazującego na możliwość pojednania mimo doznanych krzywd; *Tajemnicy Filomeny*⁴⁸ – historii kobiety z klasztornej ośrodka wychowawczego, której po wieloletnich poszukiwaniach odebranego jej dziecka udaje się pogodzić z przeszłością; *Lewiatana*⁴⁹, obrazu podejmującego problem niebezpiecznego sojuszu władzy świeckiej i Kościoła; dramatu *Ostatni gasi światło*⁵⁰ – o Bogu nieobecnym, zapomnianym przez mieszkańców szwajcarskiego miasta w noc Bożego Narodzenia; mrocznego chilijskiego filmu *El club*⁵¹, dotykającego problemu deprawacji duchownych, oraz mistrzowskiego *Milczenia*⁵², stawiającego pytania o Boga i Jego istnienie oraz o sens i konsekwencje wiary.

„Twórczość [...] nie może operować dogmatami, ma nakierowywać ku takiej refleksji, która rozwija duchowość w ludziach, rozbudza ciekawość i powoduje, iż podróżujemy w przestrzeni, która wypełniona jest pytaniami: Dlaczego? Kiedy? Skąd? Dokąd?”⁵³ – pisał Krzysztof Piesiewicz. Być może za sprawą filmów budzących taką refleksję, mniej oczywistych niż *Bóg nie umarł*, *Chata* i tyle innych spośród „Christian movies”, oraz inspirowanych nimi rozmów także w sali kinowej „wiatr wieje tam, gdzie chce, i szum jego słyszysz, lecz nie wiesz, skąd przychodzi i dokąd podąża” (J 3,8)?

⁴³ *Metéora*, Grecja–Niemcy–Francja, 2012, reż. S. Stathouloupoulos.

⁴⁴ *Svećenikova djeca*, Serbia–Chorwacja–Czarnogóra, 2013, reż. V. Brešan.

⁴⁵ *Io sono con te*, Włochy, 2010, reż. G. Chiesa.

⁴⁶ *Habemus papam*, Francja–Włochy, 2011, reż. N. Moretti.

⁴⁷ *Krugovi*, Chorwacja–Francja–Niemcy–Słowenia–Serbia, 2013, reż. S. Golubović.

⁴⁸ *Philomena*, Francja–USA–Wielka Brytania, 2013, reż. S. Frears.

⁴⁹ *Lewiafan*, Rosja, 2014, reż. A. Zwiagincew.

⁵⁰ *Traumland*, Belgia–Niemcy–Szwajcaria, 2013, reż. P.B. Volpe.

⁵¹ *El club*, Chile, 2015, reż. P. Larrain.

⁵² *Silence*, reż. Japonia–Meksyk–USA–Wielka Brytania–Włochy–Tajwan, 2016, reż. M. Scorsese.

⁵³ Piesiewicz, dz. cyt., s. 153.

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

- Adamczak, Marcin. "Z DKF-u do multipleksu, czyli przeprowadzka X muzy." In *Kino po kinie: Film w kulturze uczestnictwa*. Edited by Andrzej Gwóźdź. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.
- Bolewski, Jacek. "Tele-teologia." *Przegląd Powszechny*, no. 5 (1990): 317–20.
- Brandstaetter, Roman. "Lament nieczytanej Biblii." In Brandstaetter, *Krąg biblijny*. Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1994.
- Chudy, Wojciech. "Wymiary odpowiedzialności." In Chudy, *Śniadanie u Sokratesa, czyli trzy, cztery rzeczy najważniejsze*. Kraków: Wydawnictwo WAM, 1999.
- Franciszek. "Z ludem na ramionach." *L'Osservatore Romano* (The Polish Edition) 34, no. 5 (352) (2013): 34–6.
- Garbicz, Adam. *Kino, wehikuł magiczny: Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż trzecia 1960–1966*. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1996.
- Jacobi, Reinhold. "Gott ist die Stille: 'Licht im Winter' von Ingmar Bergman (1962)." In *Spuren des Religiösen im Film: Meilensteine aus 100 Jahren Filmgeschichte*. Edited by Peter Hasenberg, Wolfgang Luley, and Charles Martig. Mainz and Köln: Matthias Grünewald-Verlag and Katholisches Institut für Medieninformation, 1995.
- Jan Paweł II. "Kino – nośnik kultury i propozycja wartości." In *Orędzia papieskie na Światowe Dni Komunikacji Społecznej 1967–2002*. Edited by Marek Lis. Częstochowa: Edycja Świętego Pawła, 2002.
- Kawecki, Witold. *Kościół i kultura w dialogu: Od Leona XIII do Jana Pawła II*. Kraków: Wydawnictwo Homo Dei, 2008.
- Kłoczowski, Jan Andrzej. *Filozofia dialogu*. Poznań: W drodze, 2005.
- Kołąkowski, Leszek. *Jezus ośmieszony: Esej apologetyczny i sceptyczny*. Translated by Dorota Zańko. Kraków: Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, 2014.
- Lubelski, Tadeusz. "'Dekalog, pięć' – na spotkanie innego." In *Kieślowski czyta Dekalog*. Edited by Marek Lis and Michał Legan. Opole: Wydawnictwo Wydziału Teologicznego UO, 2014.
- . "Lumière i Méliès: Fotograf i iluzjonista inicjują kinematograf." In *Historia kina*. Vol. 1. *Kino nieme*. Edited by Tadeusz Lubelski, Iwona Sowińska, and Rafał Syska. Kraków: Universitas, 2009.
- Ostaszewski, Jacek. *Historia narracji filmowej*. Kraków: Universitas, 2018.
- Piesiewicz, Krzysztof. "O Wielkim Scenarzyście." In Marcin Witan, *Rozmowy istotne*. Warszawa: Wydawnictwo Księży Marianów, 2006.
- Piredda, Maria Francesca. *Film & mission: Per una storia del cinema missionario*. Roma: Ente dello Spettacolo, 2005.
- Pomostowski, Piotr. *Muzyka w filmie*. Warszawa: Wydawnictwo Wojciech Marzec, 2019.
- Przyczyna, Wiesław, and Gerard Siwek. "Język w Kościele." In *Polszczyzna 2000: Orędzie o stanie języka na przełomie tysiącleci*. Edited by Walery Pisarek. Kraków: Ośrodek Badań Prasoznawczych UJ, 1999.

- Sobański, Oskar. "Dekalog, siedem. Dekalog, osiem." *Film*, no. 4 (1990): 11.
- Szczepański, Tadeusz. *Zwierciadło Bergmana*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 1999.
- Wojnicka, Joanna, and Olga Katafiasz. *Słownik wiedzy o filmie: Od braci Lumière do Pedro Almodóvara*. Warszawa: Wydawnictwo Szkolne PWN, 2009.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Marek LIS – Filmowe rozmowy na ekranie i przed ekranem. O wieloaspektowej dialogiczności filmu

DOI 10.12887/33-2020-1-129-09

Autor artykułu zwraca uwagę na podwójną dialogiczność filmu: jako komunikatu kierowanego do widza oraz jako źródła inspiracji do rozmów publiczności. Od początku istnienia pierwszego audiowizualnego medium, jakim jest film, rozmowa stanowi część narracji, której adresatem jest widz. Słowa obecne w filmie to komunikaty, które dostarczają informacji o przedstawionym w nim świecie, wpływają na rozwój akcji i tworzą atmosferę scen. Filmowe monologi czy rozmowy, będące w istocie dialogiem z widzem, umożliwiają zagłębienie się w znaczenia kreowane przez twórców filmów, którzy dotykają także spraw istotnych. W artykule przywołane zostały przykłady takich rozmów, zaczerpnięte z twórczości Krzysztofa Kieślowskiego (z cyklu *Dekalog*) oraz Ingmara Bergmana, w której poruszane są istotne kwestie etyczne i teologiczne. Autor podkreśla, że w dobie komercjalizacji kultury szczególne znaczenie ma zaangażowanie widza jako kreatora znaczeń. Ważnym postulatem w zakresie edukacji medialnej, formułowanym również w nauczaniu Jana Pawła II, jest zachęcanie widzów do rozmów i dyskusji, które pozwalają na rozumienie filmu jako tekstu kultury ważnego także dla obszaru wiary. Tego rodzaju wysiłki podejmowane są między innymi w ramach Międzynarodowych Dni Filmu Religijnego „Sacrofilm” w Zamościu oraz Letniej Akademii Filmowej (LAF) w Zwierzyńcu.

Słowa kluczowe: teologia filmu, Krzysztof Kieślowski, Ingmar Bergman, Christian movies, Sacrofilm

Kontakt: Katedra Teologii Liturgicznej, Homiletyki i Komunikacji, Instytut Nauk Teologicznych, Wydział Teologiczny, Uniwersytet Opolski, ul. Drzymały 1a, 45-342 Opole

E-mail: mlis@uni.opole.pl

Tel. 77 4423767

<https://orcid.org/0000-0001-6387-2621>

Marek LIS, Conversations in Films and in front of the Screen: On the Complexity of the Dialogical Nature of Films

DOI 10.12887/33-2020-1-129-09

The author of the paper analyzes the double nature of cinema dialogues: they are both a message to the viewer and a source of inspiration for discussions among the audience. Since the beginning of the film, the first audiovisual medium, conversation has been an important element of the narration addressed to the viewer. Words heard on the screen provide information about the cinematic world, contribute to the progress of the plot, and are used to create the mood. Film monologues and conversations, sometimes addressing serious existential issues are, in fact, dialogues with the audience, and help grasp meanings the authors of a given film have intended to convey. Examples of such significant conversations can be found in the works by Krzysztof Kieślowski (*The Decalogue*) or Ingmar Bergman, who approach also ethical and theological questions. The author emphasizes that films as works of (commercial) culture need active audiences capable of creating meanings on their own. Following John Paul II, the author also claims that an important task of media education is to encourage conversation and dialogue among viewers and to make it possible for them to recognize the importance of the film also in the area of religious faith. Such efforts have been undertaken in Poland at the Sacrofilm festival in Zamość and the Summer Film Academy in Zwierzyńiec.

Keywords: theology of the film, Krzysztof Kieślowski, Ingmar Bergman, Christian movies, Sacrofilm

Contact: Katedra Teologii Liturgicznej, Homiletyki i Komunikacji, Instytut Nauk Teologicznych, Wydział Teologiczny, Uniwersytet Opolski, ul. Drzymały 1a, 45-342 Opole, Poland

E-mail: mlis@uni.opole.pl

Phone: + 48 77 4423767

<https://orcid.org/0000-0001-6387-2621>