

Krzysztof KORNACKI

## TROPEM MODLITWY, CZASEM DWÓCH CHRZEŚCIJAŃSTWO W KINIE POLSKIM (DO ROKU 1989)

*Adaptacje prozy Sienkiewicza stanowią dobry obraz „taktycznych sojuszków” między władzami kinematografii polskiej a chrześcijaństwem. Zwłaszcza w przypadku „Potopu” nie sposób było ominąć scen jasnogórskich. Stąd każda próba adaptacji historycznych powieści Sienkiewicza wywoływała burzliwe dyskusje wewnętrzne. Na przeniesienie „Krzyżaków” wydano zgodę ze względu na silną antyniemiecką wymowę powieści – przy czym wymowę tę zaktualizowano.*

Z okazji 1050. rocznicy chrztu Polski postanowiłem przyjrzeć się – z wysoka, w sposób panoramiczny – obecności chrystianizmu w kinie polskim. Ramy artykułu pozwolą mi na prezentację tendencji dominujących w ekranowym ujmowaniu tej problematyki do przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dwudziestego wieku. Za materiał ilustracyjny posłużą sceny modlitw z głośnych polskich filmów. W każdym okresie historii kina starałem się odnaleźć scenę modlitewną (bądź scenę z modlitwą związaną), która byłaby reprezentatywna nie tylko dla filmu, ale także dla szerszego tła historyczno-filmowego, a zarazem religijnego i społeczno-politycznego. Synekdocha taka, podobnie jak każda inna, niesie z sobą ryzyko uproszczenia. Przed woluntaryzmem stawianych tez i nieuprawnionymi uogólnieniami chronić może mnie moje wcześniejsze doświadczenie w podejmowaniu podobnej tematyki<sup>1</sup>.

### „POD TWOJĄ OBRONĘ”

#### CZYLI PROKATOLICKIE KINO DRUGIEJ RZECZYPOSPOLITEJ

Scena pochodzi z filmu *Pod Twoją obronę*<sup>2</sup> z roku 1933. Po wypadku lotniczym główny bohater filmu, pilot wojskowy i inżynier, religijny niedowiarek,

<sup>1</sup> O problemie reprezentacji religii w polskim kinie pisałem w licznych pracach (zob. K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2005; t e n ż e, *Religii i księży przedstawienie*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Universitas–Instytut Badań Literackich PAN, Kraków 2004; t e n ż e, *Obrzędowość religijna w filmach fabularnych Drugiej Rzeczypospolitej*, w: *Metamorfozy społeczne*, t. 5, *Religia a społeczeństwo Drugiej Rzeczypospolitej*, red. T. Stegner, Instytut Historii PAN, Warszawa 2013). Zob. też: t e n ż e, *W stronę Petroniusza. Kawalerowicz przed „Quo vadis”*, „Kino” 2001, nr 9, s. 24-28; t e n ż e, „Dekalog” i Dekalog, „Kino” 2003, nr 12, s. 81n. Zob. też: *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Garbicz, Biały Kruk, Kraków 2007.

<sup>2</sup> Zob. *Pod Twoją obronę*, 1933, reż. E. Puchalski, J. Lejtes.

zostaje sparaliżowany od pasa w dół. Zdany jest na łaskę narzeczonej, osoby głęboko religijnej. Namawia go ona na wyjazd do Częstochowy. Podczas Mszy Świętej na Jasnej Górze, wśród tłumu gorliwie modlących się pańników, pilot podnosi się z inwalidzkiego fotela – widz staje się świadkiem cudu<sup>3</sup>.

O ile w innych okresach historii rodzimego kina stosunek do chrześcijaństwa jest bardziej złożony, o tyle w kontekście Drugiej Rzeczypospolitej opisaną scenę można potraktować jako modelową. Oczywiście kino polskie nie narodziło się wraz z niepodległością w roku 1918 (jeśli w definiowaniu kinematografii narodowej nie ograniczamy się do ram ustrojowych, w których film jest produkowany). W kinie pod zaborami powstało ostatecznie niewiele filmów fabularnych, a do samego chrześcijaństwa nie odnosił się tematycznie niemal żaden<sup>4</sup>. Warto jednak pamiętać, że akurat jeden z obrazów inicjujących historię rodzimej dziesiątej muzy – wyprodukowany przez Mojżesza Towbina film *Pruska kultura* z roku 1908 – odwoływał się do sytuacji autentycznej, którą był strajk dzieci polskich we Wrześni przeciwko modlitwie w języku niemieckim (co w filmie zostało zasugerowane). *Pruska kultura* zainicjowała więc jeden z najtrwalszych motywów religijnych w polskim kinie – prezentowanie typu „Polak-katolik”.

Wracając do filmu *Pod Twoją obronę*, trzeba podkreślić, że jest on świadectwem prokatolickiej optyki w polskojęzycznym kinie Drugiej Rzeczypospolitej<sup>5</sup>, w którym ludzkie dylematy niejednokrotnie przedkładano Opatrzności. Powstawały wówczas filmy, które nawet można by nazwać wprost katolickimi<sup>6</sup>. Najpopularniejszym rodzajem modlitwy, przedstawianym tak w kinie

<sup>3</sup> Według relacji współreżysera filmu Józefa Lejtesa widownia w kinie w tym momencie kłękała (por. T. L u b e l s k i, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009, s. 93). Film był największym przebojem kinowym roku 1933.

<sup>4</sup> Zob. opisy fabuły filmów – w większości zaginionych – w kompetentnej bazie filmu polskiego filmpolski.pl. Inaczej rzecz się miała z filmami realizowanymi w języku jidysz, i to zarówno w okresie zaborów (przede wszystkim w zaborze rosyjskim), jak i w okresie Drugiej Rzeczypospolitej. Filmy te w różnym stopniu nasycone były wątkami religijnymi, a w niektórych przypadkach – na przykład *Dybuka* (w reżyserii Michała Waszyńskiego) z roku 1937 czy obu wersji *Ślubowania* (w reżyserii Henryka Szaro i Zygmunta Turkowa) z roku 1924 i 1937 – można mówić wprost o filmach religijnych (zob. N. G r o s s, *Film żydowski w Polsce*, tłum. A. Ćwiakowska, Rabid, Kraków 2002).

<sup>5</sup> Obok kina polskojęzycznego rozwijało się w tym czasie kino żydowskie, głównie w języku jidysz (zob. tamże).

<sup>6</sup> Najczęściej jednak wchodziły one w relację z kinem gatunkowym, przede wszystkim z melodramatem oraz filmem sensacyjnym. Można tu wymienić takie obrazy, jak *Pod Twoją obronę*, *Przeor Kordecki – obrońca Częstochowy* (1934, reż. E. Puchalski), *Ty, co w Ostrej świecisz Bramie* (1937, reż. J. Nowina-Przybylski) oraz nieukończona *Bogurodzica* (reż. J. Fethke, H. Korewicki), druga część filmu *Pod Twoją obronę*. Katolickim obrazem był także – jak można sądzić z opisów (por. S. B e y l i n, *A jak to było, opowiem...*, Filmowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1958, s. 20n.) – niezachowany do dziś film z roku 1926 *Ku wyżynom* (reż. K. Czyński) o świętym Sta-

przedwojennym, jak i późniejszym, była modlitwa błagalna: wołanie o pomoc, o wybaczenie win bądź o nawrócenie<sup>7</sup>. W opisanej scenie z filmu z roku 1933 występują wszystkie te intencje: wołanie o cud dla sparaliżowanego pilota-niedowiarza, o nawrócenie dla niego oraz o wybaczenie jego win. Przemiana bohaterów – wobec artystycznej słabości przedwojennego kina – odbywa się przy tym zbyt mechanicznie: przybyli (do sanktuarium), zobaczyli (gorące modlitwy tłumów) i zwyciężyli (swoją niewiarę i kalectwo).

Ekranowe modlitwy są najczęściej zanoszone do Maryi lub stanowią błaganie o jej wstawiennictwo. Film przedwojenny był silnie promaryjny. Maryja okazywała się figurą efektywną – symbolizowała porządek nadprzyrodzony, ale jednocześnie, jako idealne ucieleśnienie uczuć macierzyńskich, uczuciową bliskość łączącą Boga z człowiekiem. Ponadto (jako Królowa Polski) wpisywała się w narodową specyfikę polskiego katolicyzmu<sup>8</sup>.

Wracając do sceny modlitewnej z filmu *Pod Twoją obronę*, trzeba zauważyć, że niesie ona jeszcze dwa przekazy: o masowości oraz instytucjonalnym wymiarze religijności Polaków. W wielu filmach przedwojennych prezentowane są obrazy tłumów pielgrzymów lub wiernych podczas religijnych czy państwowych uroczystości, chociaż księża jako odrębni protagoniści niemal nie występują (pokazywani są w rolach trzecioplanowych, przy łożu umierającego lub jako szafarze hostii, oczywiście zawsze hieratycznie poważni, godnie oddaleni od doczesnych spraw bohaterów). W opisywanych wcześniej filmach, operujących schematem indywidualnego nawrócenia, bohaterowie przechodzą religijną przemianę wśród tłumu wiernych. Nawrócenie jest tu więc jednoznaczne z powrotem do zbiorowości lub z głębszą z nią integracją. Bohaterowie dokonują tego powrotu z pokorą, z pełną świadomością, że wierni mają rację. W kinie przedwojennym indywidualizm waloryzowany był pozytywnie tylko w tych przypadkach, gdy jednostka składała swoje życie w (niekoniecznie śmiertelnej) ofierze dla zbiorowości.

Filmy przedwojenne stanowiły ilustrację przywołanego już typu „Polak-katolik” oraz hasła „Bóg – honor – Ojczyzna”. Generalnie w obrazach

---

nisławie Kostce. Taki zapewne byłby również film *Święty Andrzej Bobola* w reżyserii Romualda Gantkowskiego, ale realizację tego obrazu przerwała wojna.

<sup>7</sup> Inaczej było w przypadku niektórych filmów żydowskich. *Dybuk* odwoływał się na przykład do tradycji chasydzkiej z jej silną obecnością modlitwy uwielbienia.

<sup>8</sup> Maryja pomaga w każdych okolicznościach i okazuje się wspomóżycielką także w klasycznych melodramatach. W słynnej *Tředowatej* Juliusza Gardana z roku 1936 Steficia Rudecka w chwili zwątpienia w dobrą wolę ordynata Michorowskiego właśnie przed figurą Maryi prosi o łaskę. W finale filmu *Gehenna* (1938, reż. M. Waszyński) bohaterka, która cierpi z powodu śmierci ukochanego, modli się przed maryjną kaptelką (w tle rozbrzmiewa *Ave Maria*) słowami: „Matko Przenajświętsza, zlituj się, ześlij na mnie spokój i ukojenie”. I tym właśnie obrazem film Waszyńskiego się kończy, pomimo tragicznych, melodramatycznych powikłań fabuły pozostawiając w widzu duchowy spokój i przekonanie o boskim uporządkowaniu świata.

tych intencja patriotyczna (w tym niepodległościowa) oraz religijna często nawzajem się wspierały. Wprawdzie narodowyzwoleńcze działania protagonistów mogły okazać się pozbawione religijnego, modlitewnego wsparcia (i wielokrotnie tak było), ale nigdy nie stały w sprzeczności z katolicyzmem. Pierwsze filmy patriotyczno-narodowe, realizowane tuż po odzyskaniu niepodległości przez Polskę pod egidą (a czasem za pieniądze) władz wojskowych, podkreślały silny związek spraw ojczyzny i chrześcijaństwa. Tak dzieje się na przykład w filmie *Dla Ciebie, Polsko*<sup>9</sup> z finałową modlitwą przy Ostrej Bramie; z kolei obraz *Cud nad Wisłą*<sup>10</sup> rozpoczyna się sielską sceną Bożego Narodzenia, a w scenach batalistycznych nie mogło zabraknąć w nim śmierci księdza Ignacego Skorupki. Niezachowany do dzisiejszych czasów film *Nie damy ziemi, skąd nasz ród*<sup>11</sup> „kończą sceny pielgrzymek ludu ze wszystkich stron Polski na Jasną Górę, gdzie opiekuńczo wyciąga nad nimi ramiona kobieca postać, symbol jednoczącej cały naród matki – Polski”<sup>12</sup>. Przykłady można by mnożyć.

Powodów opisanego stanu rzeczy było kilka: dominacja kulturowa katolików w życiu społecznym, ranga Kościoła katolickiego w Drugiej Rzeczypospolitej oraz prokatolicka polityka władz. Z punktu widzenia większościowego widza polskiego obrządek grekokatolicki, wyznanie prawosławne czy protestanckie były aksjologicznie obciążone przez zaszłości historyczne i (lub) narodową odmienność wyznawców. Jak wiadomo, protestantyzm kojarzył się z Niemcami, a grekokatolikami i prawosławnymi byli zamieszkujący państwo polskie Ukraińcy, Białorusini oraz Rosjanie<sup>13</sup> – na podział religijny nakładał się więc podział narodowościowy. Twórcy nie robili filmów „pod Ukraińców” czy „pod Białorusinów”, kino polskie nie promowało ani ich historii, ani też ich kultury czy religijności<sup>14</sup>. Można zaryzykować stwierdzenie, że ów brak zainteresowania stanowił pochodną polityki prowadzonej przez państwo polskie, któremu, jak wiadomo, nie zależało szczególnie na autonomii mniejszości narodowych. W różnych okresach historii Drugiej Rzeczypospolitej realizowano politykę zmierzającą bądź to do asymilacji mniejszości, bądź to (w wizjach narodowej demokracji, a także w planach władz tuż przed drugą wojną świato-

<sup>9</sup> *Dla Ciebie, Polsko*, 1920, reż. A. Bednarczyk.

<sup>10</sup> *Cud nad Wisłą*, 1921, reż. R. Bolesławski.

<sup>11</sup> *Nie damy ziemi, skąd nasz ród*, 1920, reż. W. Lenczewski.

<sup>12</sup> Zob. *Nie damy ziemi, skąd nasz ród*, <http://filmpolski.pl/fp/index.php/22167>.

<sup>13</sup> Por. J. T o m a s z e w s k i, *Rzeczpospolita wielu narodów*, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 77, 111.

<sup>14</sup> Nieco częściej w polskich filmach pojawiały się niewielkie akcenty prawosławne, chociaż dotyczyło to właściwie tylko filmów historycznych, których akcja miała miejsce pod zaborem rosyjskim. Mimo że prawosławie było religią zaborców, w filmach kręconych w Drugiej Rzeczypospolitej zasadniczo unikano negatywnej oceny tego wyznania (zob. K o r n a c k i, *Obrzędowość religijna w filmach fabularnych*).

wą) do ich polonizacji<sup>15</sup>. Trzeba też pamiętać, że obrońcą religii była instytucja cenzury (funkcjonująca jako odrębna komórka w ramach Ministerstwa Spraw Wewnętrznych), która dbała o obyczajową i polityczną poprawność<sup>16</sup>.

Za afirmatywnym stosunkiem do katolicyzmu stały też jednak powody ekonomiczne. Skoro głównym odbiorcą kina w Drugiej Rzeczypospolitej była większość polska i katolicka, producenci, chcąc myśleć o zwrocie nakładów, musieli unikać narracji kontrowersyjnych bądź dotyczących kwestii marginalnych z narodowego czy też religijnego punktu widzenia<sup>17</sup>.

### „OSTATNI ETAP” CZYLI OFENSYWA KOMUNIZMU

Sytuacja zmieniła się radykalnie po drugiej wojnie światowej. Dobrze ilustruje to scena z filmu *Ostatni etap* Wandy Jakubowskiej z roku 1948. Jego akcja toczy się w obozie koncentracyjnym Auschwitz. Scena rozpoczyna się modlitwą: stłoczone na pryzkach kobiety odmawiają *Litanie do Najświętszej Marii Panny*. Nastrój jest wyjątkowo posępny i przygnębiający – niedawny apel zakończył się śmiercią wielu więźniarek. Kamera wyławia twarz starszej kobiety prowadzącej litanie. Nagle monotonię modlitwy przerywa dynamiczna, śpiewana unisono przez trzy młode kobiety pieśń *Warszawianka*. Litania ucicha, śpiew porywa coraz to nowe osoby, narasta. I oto z melodią *Warszawianki* zbija się nowy śpiew — radziecka pieśń *Swiaszczennaja wojna* (najpopularniejsza pieśń sowiecka okresu wojny) śpiewana przez pozostałą część kobiet. Kamera w planie ogólnym pokazuje dwie strony sali obozowej zastawionej pryzkami – po lewej śpiewają Rosjanki, po prawej Polki, a obydwie pieśni nakładają się na siebie, rywalizując ze sobą, ale jest to rywalizacja przyjazna. Jedna z młodych Rosjanek tańczy dynamicznie, głośno podśpiewując, uciszając inne śpiewy – wygrywa tę dziwną rywalizację. Sala zaczyna radośnie klaskać, powoli, ale nieubłaganie do radości tej przyłącza

<sup>15</sup> Zob. A. Chojnowski, *Koncepcje polityki narodowościowej rządów polskich w latach 1921-1939*, PAN-Ossolineum, Warszawa 1979.

<sup>16</sup> W wydanej 25 maja 1920 roku *Instrukcji dla cenzorów kinematograficznych* czytamy: „Zabrania się demonstrowania scen i obrazów przeciwnych prawu i moralności publicznej. W szczególności zabrania się: 1) scen obrażających uczucia religijne, 2) wizerunków świętych, przedmiotu kultu religijnego w scenach nieodpowiednich (cmentarze i groby umieszczać wolno, jednak tylko w scenach nie obrażających uczuć religijnych), 3) ekshumacji zwłok” (cyt. za: A. Madaj, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Universitas, Kraków 1994, s. 80).

<sup>17</sup> Uzależnienie producentów filmów i polskich właścicieli kin od rynku wynikało także z braku dofinansowania polskiego kina przez państwo.

się również starsza kobieta, która intonowała modlitwę. Po chwili dociera do niej informacja: Niemcy zostali rozbici pod Stalingradem.

Opisana scena modlitwy w sposób metaforyczny oddaje ideologiczny projekt nowej władzy zainstalowanej w Polsce po drugiej wojnie światowej. Modlitwa jako synonim religii staje się tu konkurentem w walce o rząd dusz. Zamiast wiary religijnej – pokazywanej jako odbierająca narodowi siły vitalne niezbędne do przetrwania ciemnej nocy okupacji i jako skazująca go na bierność – pojawia się dynamicznie wkraczająca „nowa wiara”, symbolicznie przedstawiona w scenie, w której rywalizują ze sobą pieśni, a ta radziecka jest górą. Scena ta obrazuje taktykę „łagodnej rewolucji” w odniesieniu do religii – ewolucyjne wypieranie duchowości i patriotyzmu na rzecz internacjonalizmu.

Jak wiadomo, w kinematografii PRL-u profesjonalnych filmów nie można było realizować poza obiegiem państwowym. Wobec powojennej monoetniczności Polski i dominującej pozycji katolicyzmu określony wizerunek religii na ekranie był pochodną polityki wyznaniowej władz, którą określały z jednej strony założenia marksizmu, przede wszystkim materializm i postawa antyreligijna, z drugiej zaś – taktyka walki z religią właściwa dla danego okresu historycznego (w tym wypadku uwzględniająca opór społeczny i instytucjonalny Kościoła). Na poszczególnych etapach historii PRL-u nasilenie krytyki wobec chrześcijaństwa bywało więc różne. Utrzymywała się jednak pewna stała: nie mogły powstawać filmy konfesyjne (na przykład biblijne), co jednak nie znaczy, że na ekranie nigdy nie dochodziło do rozejmu między marksizmem a katolicyzmem (jak choćby w przypadku filmu *Krzyżacy*<sup>18</sup>).

#### SOCREALISTYCZNY BRAK MODLITWY

Rzecz symptomatyczna: w okresie stalinizmu (a w przypadku sztuki – realizmu socjalistycznego) trudno znaleźć w polskich filmach sceny modlitw. Zdecydowanie nie był to czas na rozmowę z Bogiem; co najwyższej gdzieś w tle migali kułacy idący na niedzielną mszę – wyniośli, z wysokości powozu patrzący na małorolnych (jak w noweli *Sprawa konia*<sup>19</sup> z tryptyku filmowego *Trzy opowieści*<sup>20</sup>).

Pierwsza połowa lat pięćdziesiątych ubiegłego wieku to w kinie polskim przede wszystkim czas karykaturalnych (czasem ocierających się o groteskę) portretów księży, które miały zożyć widzom katolicyzm. Metoda „na

<sup>18</sup> *Krzyżacy*, 1960, reż. A. Ford.

<sup>19</sup> *Sprawa konia*, 1953, reż. E. Petelska.

<sup>20</sup> *Trzy opowieści*, 1953, reż. C. Petelski, K. Nałęczki, E. Petelska.

księdza” wydawała się bezpieczna, ponieważ nie uderzała w prawdy wiary, nie dyskredytowała żadnych symboli religijnych, nie podważała tego, co – szczególnie w katolicyzmie – otaczane jest czcią i szacunkiem, na przykład krzyża, figur świętych czy charyzmatycznych duszpasterzy. Wobec społecznej rangi religii katolickiej w Polsce władze musiały powściągać antyreligijny atak (zupełnie inaczej na przykład wyglądała sytuacja w przypadku kina Związku Radzieckiego). Metoda „na księdza” była także – przynajmniej w założeniu – skuteczna, gdyż pozwalała weryfikować wartość religii w oparciu o konkretne ludzkie postawy, „grać” elementem koherencji lub rozdzwieku między wyznawaną oficjalnie doktryną a rzeczywistym zachowaniem jednostki.

Niemal wszyscy ekranowi księża sprzeniewierzają się ewangelicznej moralności, są ostentacyjnie antypatyczni, źli, cyniczni i bez serca. Proboszcz Sposs z *Uczty Baltazara*<sup>21</sup>, współpracujący z „bandami reakcyjnego podziemia”, to zapiekły antykomunista, gotowy do radykalnej rozprawy („Aż niektórym kości zatrzeszcza, aż ich krew zaleje!”), liczący na interwencję Zachodu, a do pracy szpiegowskiej wykorzystujący sieć parafii. Z kolei w jednej ze scen *Żołnierza zwycięstwa*<sup>22</sup> kostyczny i antypatyczny dostojnik kościoła hiszpańskiego w towarzystwie faszystów święci bombowce, które polecą bombardować niewinnych Hiszpanów, i mówi: „Błogosławione niech będą ptaki stalowe, które na skrzydłach niosą słowa Ewangelii”. W *Trudnej miłości*<sup>23</sup> zaś ksiądz odmawia wzięcia udziału w pogrzebie sekretarza partyjnego Michalika i nienawistnie cedzi przez zęby słowa: „Chrześcijanin chrześcijaninowi nierówny”.

Dialog ten w całości wygląda następująco:

Kubała: Przecież był chrześcijaninem, proszę dobrodzieja.

Ksiądz (zrywa z drzewa duże i małe jabłko): Jabłko jabłku nierówne. Chrześcijanin chrześcijaninowi też. Na pogrzebie tego bezbożnika księdza nie będzie. A wy Kubała upieracie się tak, jakbyście go na sumieniu mieli. A macie rzecz gorszą. Dopuszciliście, by wasz syn do komuny przystąpił. Patrzcie, by i jego kara Boża nie dosięgła.

Kubała: Michalik nie diabłu posłował, ale lepszej doli chłopskiej. I większy on chrześcijanin, jak... (znacząco zawiesza głos)

Ksiądz (groźnie): Jak kto?

Kubała nie odpowiada, odchodzi w gniewie.

Były jednak wyjątki od tego „bestiarium”. Zgodnie z ówczesną polityką wyznaniową (spod znaku „divide et impera”) istniała pozytywna kategoria duchownych – tak zwanych księży patriotów. Przykładem może być wikary z filmu *Uczta Baltazara*. Po nieudanej akcji „bandy” przeciwko okolicznej fabryce proboszcz Sposs ucieka z parafii. Andrzeja, głównego bohatera, przy-

<sup>21</sup> *Uczta Baltazara*, 1954, reż. J. Zarzycki.

<sup>22</sup> *Żołnierz zwycięstwa*, 1953, reż. W. Jakubowska.

<sup>23</sup> *Trudna miłość*, 1953 (premiera 1954), reż. S. Różewicz.

muje na plebanii właśnie wikary. Z jego wypowiedzi wynika, że akceptuje on socjalistyczne państwo i popiera zmiany ustrojowe. Mówi: „Strzelacie do uczciwych ludzi, chcecie niweczyć plon pracy ludzkiej. Tak wy chwalicie Pana Boga, tak wy ojczyznę kochacie!”. Wiarę traktuje przy tym niezwykle poważnie – nie pozwala na przeprowadzenie tajemnej rozmowy w konfesjonale. Stanowczo stwierdza: „Tylko nie tu. Konfesjonał to nie jest miejsce do tego rodzaju rozmowy. Ja nie myślę robić maskarady z sakramentu spowiedzi”.

Jak widać, filmy socrealistyczne nie tylko atakowały księży za domniemaną moralną hipokryzję, ale także budowały przekaz o państwie jako prawdziwym obrońcy religii i Kościoła<sup>24</sup>.

### „POKOLENIE” CZYLI EROZJA RELIGIJNOŚCI KOLUMBÓW

Rzecz dzieje się podczas lekcji religii w jednej ze szkół, na której działalność zezwolił hitlerowski okupant. Młodzi ludzie – przyszli uczestnicy lewicowej partyzantki, wśród nich Stacho i Jacek – nie wyrażają żadnego zainteresowania zajęciami. Antypatyczny ksiądz (film utrzymany jest w socrealistycznym schemacie ideologicznym) stwierdza: „W tych smutnych czasach ucieczka i ostoja nasza – religia katolicka – powinna ze szczególną siłą opromieniać nasze dusze, bo nie znamy dnia ani godziny, kiedy jedynie ona, wiara, pozostanie nam ze wszystkiego, co jest nasze”. Potem następuje scena rozmowy:

Ksiądz: Chciałbym was poznać. Pytam o rzecz prostą, chciałbym, aby mi ktoś powiedział *Skład Apostolski*. Może ty (zwraca się do Jacka siedzącego w ławce tuż za Stachem). Na imię ci Jacek?

Stacho (szepem do Jacka): *Skład Apostolski*. Wierzę w Boga...

Jacek (wstaje): Wierzę w Boga, wierzę w Boga... (jąka się, nie zna dalszego ciągu).

Ksiądz: No śmiało, śmiało...

Jacek: Nie umiem (siada). Jak trzeba, to się nauczę.

Ksiądz: Czy w twoich papierach w rubryce wyznanie jest napisane „religia rzymskokatolicka”?

Jacek: Tak.

Ksiądz: No więc?

Jacek: Co?

Ksiądz: Jakżeż jest z tą twoją religią? (dosłownie załamuje ręce nad chłopcem)

Jacek: Jest rubryka, to się ją wypełnia (śmiech całej sali).

<sup>24</sup> Tak było również w przypadku filmu *Piątka z ulicy Barskiej* (1954, reż. A. Ford). Por. K o r n a c k i, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, s. 73-78.



Scena ta dobrze obrazuje podstawowy problem twórców Polskiej Szkoły Filmowej, której *Pokolenie*<sup>25</sup> jest prologiem – erozję religijności pokolenia Kolumbów, której przyczyn szukać należy z jednej strony w deziluzyjnym doświadczeniu wojny, z drugiej zaś – w lewicowej edukacji. Religia i wiara nabierają cech instytucjonalnych, z wolną tracą wymiar wewnętrznego przeżycia, stają się „rubryką do wypełnienia w papierach”. Owa nieaktualność postawy religijnej – budowana na pamięci okrutnej i przegranej wojny i (lub) wpływu lewicowego wychowania – prezentowana jest w znacznej liczbie obrazów zrealizowanych przez twórców takich, jak Andrzej Wajda, Andrzej Munk, Jerzy Kawalerowicz, Czesław Petelski, Stanisław Lenartowicz, Jerzy Morgenstern czy Stanisław Różewicz<sup>26</sup>.

Dystans podkreślany jest przede wszystkim przez zachowanie bohaterów. I tak na przykład rys prowokacyjnej obojętności wobec przestrzeni sakralnej odnaleźć można w kreacjach Zbigniewa Cybulskiego w filmach takich, jak *Papiół i diament* (w scenie spaceru z Krystyną po zniszczonym kościele, także w na poły bluźnierczym zachowaniu w kaplicy z katafalkiem), czy *Do widzenia, do jutra* (w scenach dotyczących udawanego ślubu z Margueritte i przedstawiających beztrioskie zachowanie w kościele).

Przestrzenie sakralne bywają też jednak scenerią wewnętrznych dramatów bohaterów; przestrzeń świątyni staje się wówczas – z nadania twórcy – czytelnym symbolem religii traktowanej jako zamknięty, spójny, uporządkowany oraz sensowny schemat filozoficzny i światopoglądowy. Umieszczenie bohaterów bez „metafizycznej busoli” w tego rodzaju scenerii zmuszało widza do odbioru dyskursywnego, do dostrzegania napięcia między dwoma konfrontowanymi ze sobą modelami racjonalizowania i przeżywania świata: metafizycznym (już nieaktualnym) i tym pozbawionym sankcji metafizycznej. Takie inscenizowanie losów bohaterów przez reżyserów Polskiej Szkoły Filmowej uzmysławiało, że bohaterowie ci nie są już w stanie „zamieszkać w katedrze”<sup>27</sup>.

Z drugiej strony pragnienie zakwestionowania ontologicznie optymistycznej wizji świata charakterystycznej dla religii przejawia się także w licznych

<sup>25</sup> *Pokolenie*, 1955, reż. A. Wajda.

<sup>26</sup> Wymienić tu można między innymi filmy zrealizowane przez twórców Polskiej Szkoły Filmowej: *Papiół i diament* (1958, reż. A. Wajda), *Eroica* (1958, reż. A. Munk) (przede wszystkim odrzucona przez reżysera nowela pod roboczym tytułem *Zakonnica*, która nie weszła do filmu), *Zezowate szczęście* (1960, reż. A. Munk), *Pociąg* (1959, reż. J. Kawalerowicz), *Matka Joanna od Aniołów* (1961, reż. J. Kawalerowicz), *Pigułki dla Aurelii* (1958, reż. S. Lenartowicz), *Baza ludzi umarłych* (1958, reż. C. Petelski), *Kamienne niebo* (1959, reż. C. Petelski, E. Petelska), *Do widzenia, do jutra* (1960, reż. J. Morgenstern), *Głos z tamtego świata* (1962, reż. S. Różewicz), *Krajobraz po bitwie* (1970, reż. A. Wajda).

<sup>27</sup> Zob. W. W e n c e l, *Zamieszkać w katedrze: szkice o kulturze i literaturze*, Fronda–Apostolicum, Warszawa–Ząbki 1999.

rozwiązaniach inscenizacyjno-plastycznych (z ducha Eisensteina czy Buñuela), a konkretnie w degradowaniu przestrzeni sakralnej (choćby przez częste sceny walk w kościele) oraz symboli religijnych (jak w przypadku słynnego odwróconego Chrystusa z *Popiołu i diamentu*). Agresywne rozwiązania inscenizacyjne atakujące symbolikę chrześcijańską pojawiają się także w *Eroice*, *Pigułkach dla Aurelii*, *Bazie ludzi umarłych*, po latach zaś – w *Kolumbach* czy *Krajobrazie po bitwie*.

„MATKA JOANNA OD ANIOŁÓW”  
CZYLI KAMPANIA ANTYKLERYKALNA LAT SZESĆDZIESIĄTYCH

Świadomość erozji postawy religijnej wśród twórców urodzonych w latach dwudziestych ubiegłego stulecia sprawia, że bardziej zrozumiałe staje się ich późniejsze zaangażowanie w kampanię antyklerykalną, jaką podjęło polskie kino w okresie Wielkiej Nowenny. Kampania ta zaczęła się od filmu *Matka Joanna od Aniołów*<sup>28</sup> – był on globalną polemiką z katolicyzmem jako systemem filozoficznym, moralnym i społecznym<sup>29</sup>. W szczególny sposób zaatakował jednak instytucję Kościoła, czyniąc to w sztafażu kostiumu historycznego, na tyle jednak uniwersalnego i pozbawionego rodzajowości, że nie było wątpliwości, iż postawione diagnozy dotyczą także ówczesnego Kościoła w Polsce. Ponieważ osią intrygi była próba wypędzenia diabła z ciał opętanych zakonnic, szczególnie dużo miejsca zajmują w filmie egzorcyzmy.

Niedługo po przyjeździe do Ludynia ksiądz Suryń (zakonnik, który ma się podjąć dzieła wypędzenia szatana) rozmawia z proboszczem miejscowej parafii, księdzem Brymem.

Brym: Te panienki, czy też tamte diabły, co w nich siedzą, opowiadają takie rzeczy, i to wołają głośno przy setkach ludzi: a gdzie te diabły w nich siedzą, a za co trzymają. I to w kościele, w czasie egzorcyzmów!

Suryń: Co za zgorszenie!

Brym: Spróbuj to powiedzieć ojcom egzorcystom. Oni twierdzą, że skoro lud widzi diabła, to lepiej wierzy w Pana Boga i w Kościół katolicki. Toteż pokazują ludziom, co tylko mogą, jak sztuki na jarmarku...

Suryń: P a n a B o g a p r z e z d i a b ł a w d u s z ę l u d z k ą w p r o w a d z a ć?! (podkr. – K.K.).

Brym: A kto wie ojcie Józefie, kto wie? A może to i niezły sposób. Może tak można robić świętych. Chyba że... Chyba że tam diabłów wcale nie ma?

<sup>28</sup> *Matka Joanna od Aniołów*, 1961, reż. J. Kawalerowicz.

<sup>29</sup> Por. K o r n a c k i, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, s. 223-255.

Kościół – jak przekonują twórcy nie tylko w tej scenie, ale w całym filmie – z premedytacją szerzy strach przed szatanem, potęguje go w umysłach tych, których wiedza na temat natury świata jest nikła. Tak stymulowana wiara oparta jest na lęku: parafrazując słynne „fascinans et tremens” Rudolfa Otta, można powiedzieć, że wykorzystuje strach w celu wywoływania fascynacji, a tą drogą zmusza do uległości. Zamiast przekazywać wiedzę o naturze człowieka (w tym o ludzkim pożądaniu – to właśnie stanowi nadrzędny przekaz filmu), księży zniewalają (związują) matkę Joannę i „wypędzają” z niej nieistniejące diabły. Kościół hierarchiczny został w tym filmie utożsamiony z bezduszną instytucją, posługującą się represyjnym systemem pedagogicznym, a treść jego nauczania – wobec pozornego statusu diabła w fabule – z fałszywą ideologią. W takim duchu ukazani są później księży-egzorcyści: jako tępi i bezduszni funkcjonariusze „aparatu terroru psychicznego”. Wobec takiej katechezy nie dziwi ostatni kadr filmu: Kościół jest niczym ów rozbuwany, bezdźwięczny, głuchy dzwon<sup>30</sup>.

Po powstaniu obrazu Kawalerowicza władza dała zielone światło dla realizacji filmów antyreligijnych, czy – ostrożniej rzecz ujmując – antyklearykalnych. Pojawiły się – realizowane głównie przez twórców z pokolenia Kolumbów – obrazy: *Głos z tamtego świata*, *Milczenie*<sup>31</sup>, *Drewniany różaniec*<sup>32</sup>, *Bolesław Śmiały*<sup>33</sup>, czy – w lżejszej formule – *Zacne grzechy*<sup>34</sup> oraz *Pieć i niebo*<sup>35</sup>, a w formie historycznej paraboli – *Faraon*<sup>36</sup>. Atakowano głównie hipokryzję księży, instytucjonalną siłę Kościoła, fanatyczną religijność katolików oraz domniemane niebezpieczeństwa kryjące się w praktykowaniu religii,

<sup>30</sup> Film spotkał się z gwałtowną reakcją Kościoła, jakiej nie doczekał się – ani wcześniej, ani później – żaden inny film polski. Warto wymienić adresatów protestu: Ministerstwo Kultury i Sztuki, Pełnomocnik Rządu do spraw Stosunków z Kościołem, Generalny Prokurator, Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, Sejmowa Komisja Kultury i Sztuki, Poselski Klub „Znak”, Wydział Propagandy PZPR (sic!) oraz „red. Jarosław Iwaszkiewicz”. W Liście Episkopatu do Ministra Kultury i Sztuki Tadeusza Galińskiego w sprawie projekcji filmu *Matka Joanna od Aniołów* znalazły się słowa: „Cały film ośmiesza praktyki religijne, ceremonie i modlitwy kościelne, a ma na celu zozydzić życie zakonne i stan kapłański. Film ten w niektórych scenach jest wprost bluźnierczy – w usta rzekomo opętanych zakonnic wkłada słowa najstraszniejszych bluźnierstw przeciwko Bogu i Matce Bożej. Film jest przesycany brudnymi sugestiami i sprośnymi aluzjami, urągającymi prawdzie obiektywnej. Film *Matka Joanna od Aniołów* obraża uczucia religijne znakomitej większości naszego społeczeństwa. Tym gorzej, że całość jest podana w atrakcyjnej formie artystycznej” (cyt. za: P. R a i n a, *Kościół w PRL. Kościół katolicki a państwo w świetle dokumentów 1945-1989*, t. 2, *Lata 1960-74*, W drodze, Poznań 1995, s. 86n.). List kończy się zarzutem w stosunku do cenzury, mówiącym, że nie spełnia ona należycie swoich obowiązków, oraz prośbą o zdjęcie filmu z ekranów. Listowi towarzyszyły potępienie filmu przez księży podczas kazań i jednoznaczny zakaz jego oglądania.

<sup>31</sup> *Milczenie*, 1963, reż. K. Kutz.

<sup>32</sup> *Drewniany różaniec*, 1964, reż. C. Petelski, E. Petelska.

<sup>33</sup> *Bolesław Śmiały*, 1971, reż. W. Lesiewicz.

<sup>34</sup> *Zacne grzechy*, 1963, reż. M. Waśkowski.

<sup>35</sup> *Pieć i niebo*, 1966, reż. S. Różewicz.

<sup>36</sup> *Faraon*, 1966, reż. J. Kawalerowicz.

przede wszystkim zmuszanie do świętości, a faktycznie do śmierci – taki jest na przykład przekaz *Drewnianego różańca* Petelskich.

„ILUMINACJA”  
CZYLI NOWA GENERACJA FILMOWCÓW

*Iluminacja* z roku 1973 to jeden z najlepiej znanych filmów Krzysztofa Zanussiego. Bohater filmu Franciszek Retman usilnie pragnie znaleźć wiedzę pewną – poszukuje jej w naukach fizycznych i biologicznych, przygląda się irracjonalnym metodom poznania (od chiromancji do wiary religijnej), a w momencie kryzysu szuka odpowiedzi w klasztorze. W jednej ze scen wchodzi do kruchy. Kamera w zbliżeniu pokazuje tył łysiejącej już głowy klęczącego zakonnika. Krąży wokół niej, jakby chciała przeniknąć do jej środka i odgadnąć tajemnicę wiary. Wtedy na ekranie nagle pojawia się tablica anatomiczna z przekrojem mózgu, a bezbarwny głos lektora filmów edukacyjnych oznajmia: „Przeżywanie stanów, które potocznie nazywa się mistycznymi, wielu badaczy wiąże z układem limbicznym w mózgu. W regulowaniu tych stanów biorą udział substancje zwane neuromediatorami. Przyspieszenie przemiany określonych tak neuromediatorów może być wynikiem ukierunkowanego wysiłku psychicznego jednostki, może również nastąpić pod wpływem środków farmakologicznych, na przykład LSD [tu pojawia się wzór chemiczny LSD]”. Z takich właśnie kontrastowo zestawianych ze sobą elementów – między empirią a tym, co irracjonalne – zbudowana była *Iluminacja*<sup>37</sup>, dobrze oddając dylematy młodych ludzi okresu przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ubiegłego wieku. Bohater filmu to człowiek, dla którego wiedza to za mało, a wiara – za dużo, człowiek rozdarty między efektami materialistycznej edukacji a pragnieniem nowych dróg duchowych. *Iluminacja* Zanussiego była dla wielu młodych początku dekady lat siedemdziesiątych ich własną modlitwą, oczyszczającą ich z toksyn forsownej indoktrynacji ideologicznej „kraju budującego socjalizm”.

Zanussi pojawił się w drugiej dekadzie lat sześćdziesiątych wraz z kilkoma twórcami z roczników trzydziestych, dla których (inaczej niż dla generacji Kolumbów) religia nie była już osobistym wrogiem. Przypadek Zanussiego jest skrajny, to bowiem najbardziej zaangażowany religijnie twórca polskiego kina (co potwierdziła jego późniejsza twórczość, w tym filmy hagiograficzne). Tak zwane trzecie kino – jak się czasem określa dorobek takich reżyserów, jak Krzysztof Zanussi, Jerzy Skolimowski, Witold Leszczyński, Andrzej Żuławski

<sup>37</sup> Zob. T. Kłysz, *Polifonia i naoczność idei. „Iluminacja” Krzysztofa Zanussiego*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia, ideologia, polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Ra-bid, Kraków 2008, s. 141-164.

czy Andrzej Kondratiuk – programowo uciekało od doraźnej publicystyki (która cechowała kino lat sześćdziesiątych) i historii (przynajmniej w jej realistycznym ujęciu), koncentrując się na kwestiach uniwersalnych, eksperymentując z formą i tworząc filmy poetyckie. W twórczości wymienionych autorów mieliśmy do czynienia z intensywnym – i życzliwym – zainteresowaniem religią. Kontakt z nią stanowił ich prywatną „iluminację”. Wykorzystywali oni głównie chrześcijańskie toposy i biblijne wątki mocno zakorzenione w – także świeckiej – kulturze. Nawiązań sakralnych dokonywali, kierując się przede wszystkim intencją czy też motywacją estetyczną, stanowiącą pewien rodzaj twórczej strategii, gdzie „elementy religijne wpływają na charakter jakości, którymi utwór chce oddziaływać np.: radość, tragizm nabierają innego znaczenia, poszerzenia w perspektywach nadprzyrodzonych”<sup>38</sup>. W takich przypadkach religia występuje jako „źródło pięknej formy, ozdobnik, dając możliwość budowania paraleli, symboli, porównań. Dostarcza gotowych elementów fabularnych i strukturalnych, działa na wyobraźnię”<sup>39</sup>. Oczywiście nie można wykluczyć, że nawiązując do tradycji chrześcijaństwa, twórcy „trzeciego kina” czynili to, kierując się także innymi – na przykład światopoglądowymi – motywacjami. Już jednak ta estetyczna – jak jawi się to w ujęciu Ewy Modrzejewskiej – wystarczyła, aby ich filmy załśniły religijnym blaskiem. Tak było z obrazami Jerzego Skolimowskiego *Bariera*<sup>40</sup> (film ten twórca proponował nawet nazwać *Baśnią Wielkanocną* – przez odwołania do Paschy obraz wzmocniał rangę rodzącej się między bohaterami miłości) i *Ręce do góry*<sup>41</sup> (znajdujemy tu spowiedź pokolenia trzydziestokilkulatków stylizowaną na katolickie nabożeństwa). Tak też było z filmami Andrzeja Kondratiuka: *Dziura w ziemi*<sup>42</sup> (który nawiązywał do *Ostatniej Wieczerzy* Leonarda da Vinci) oraz *Skorpion, Panna i Łucznik*<sup>43</sup> (odwołującym się do tradycji pasywnego spektaklu). Tak było z apokaliptycznymi filmami Andrzeja Żuławskiego *Trzecia część nocy*<sup>44</sup> i *Diabeł*<sup>45</sup> czy też *Na srebrnym globie*<sup>46</sup>, obrazem sięgającym od Genesis do Pasji). I w końcu tak samo było z Eliadowskim (ale równie dobrze lokującym się w tradycji franciszkańskiej) *Żywotem Mateusza*<sup>47</sup> Witolda Leszczyńskiego.

<sup>38</sup> E. M o d r z e j e w s k a, *Inspiracja ewangeliczna w filmie*, w: *Kino i religia*, red. E. Modrzejewska, M. Ray-Ciemiega, Dom Wojska Polskiego w Warszawie, Warszawa 1987, s. 72.

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> *Bariera*, 1966, reż. J. Skolimowski.

<sup>41</sup> *Ręce do góry*, 1967, reż. J. Skolimowski.

<sup>42</sup> *Dziura w ziemi*, 1970, reż. A. Kondratiuk.

<sup>43</sup> *Skorpion, Panna i Łucznik*, 1972, reż. A. Kondratiuk.

<sup>44</sup> *Trzecia część nocy*, 1971, reż. A. Żuławski.

<sup>45</sup> *Diabeł*, 1972, reż. A. Żuławski.

<sup>46</sup> *Na srebrnym globie*, 1987, reż. A. Żuławski.

<sup>47</sup> *Żywot Mateusza*, 1967, reż. W. Leszczyński.

„KRZYŻACY” I „POTOP”  
CZYLI MODLITWY SIENKIEWICZOWSKIE

Adaptacje prozy Sienkiewicza stanowią dobry obraz „taktycznych sojuszków” między władzami kinematografii polskiej a chrześcijaństwem. Podkreślić trzeba jednak, że z prozą autora *Quo vadis* włodarze kina polskiego w okresie PRL-u mieli problem – nie tyle z tą ujmującą się za lepszą dolą chłopca (jak *Szkice węglem*) czy prezentującą losy Polaków w dziewiętnastym wieku (jak *Rodzina Połanieckich* czy *Latarnik*), ale z wielką epiką pisaną „ku pokrzepieniu serc” – *Trylogią* i *Krzyżakami*. Mieli oczywiście świadomość niezwyklej popularności tej prozy, ale znali też tkwiące w niej zagrożenie. W przypadku *Ogniem i mieczem* chodziło o kwestie krwawych relacji polsko-ukraińskich (nie do przeniesienia na ekran), w *Krzyżakach* i *Potopie* źródłem zagrożenia okazywała się zaś historiozoficzna wizja Sienkiewicza z silnie podkreślonym chrześcijańskim providencjalizmem. Zwłaszcza w przypadku *Potopu* nie sposób było ominąć scen jasnogórskich. Stąd każda próba adaptacji historycznych powieści Sienkiewicza wywoływała burzliwe dyskusje wewnętrzne. Na przeniesienie *Krzyżaków* wydano zgodę ze względu na silną antyniemiecką wymowę powieści – przy czym wymowę tę zaktualizowano. Piotr Kurpiewski pisze: „Ford, jako komunistyczny «car polskiego kina», miał udowodnić, że historycznie uzasadnione jest postawienie znaku równości pomiędzy braćmi zakonnymi spod znaku czarnego krzyża, pruskimi junkrami, faszystami z czasów drugiej wojny światowej oraz współczesnymi mu Niemcami z RFN (sic!)”<sup>48</sup>. Można więc było wygrywać wątek „dobrej” i „złej” religii. Taka konfrontacja dokonuje się w filmie między innymi w słynnej scenie śpiewów przed bitwą pod Grunwaldem, w której butnym tonem krzyżackim przeciwstawiona zostaje *Bogurodzica* odśpiewana przez polskie rycerstwo. „Krzyżacy z Sienkiewiczowskiej ekranizacji jako protoplaści faszystów są czytelną aluzją. Reprezentowane przez nich wiara i chrześcijaństwo stoją po tej samej, złej oczywiście, stronie i okazują się wrogie i anachroniczne, natomiast wartości chrześcijańskie, których bronili nasi bohaterowie, ukazane zostały jako dobre, patriotyczne i postępowe, bo polskie, słowiańskie. [...] W tym wybitnie antyniemieckim filmie władze PRL poszły na duże ustępstwa i dopuściły do pokazania Polaków jako gorliwych chrześcijan. Ekipa Władysława Gomułki zrobiła to jednak z pełną świadomością – w końcu priorytetem było wtedy utrzymywanie atmosfery wrogości wobec Niemców, a film oparty na klasyce literatury polskiej wpisywał się w to bez zarzutu”<sup>49</sup>.

<sup>48</sup> P. Kurpiewski, *Klio na ekranie Polski Ludowej. Wizja historii w kinematografii historycznej PRL*, t. 1. [w przygotowaniu do druku].

<sup>49</sup> Tamże.

„Atutów” antyfaszyzmu i krytyki „NRF-owskiego rewanżyzmu” nie miał już *Potop*<sup>50</sup>. Podjęte przez Forda w latach sześćdziesiątych próby zrealizowania filmu zakończyły się fiaskiem właśnie ze względu na konieczność prezentowania w nim takich właśnie postaw<sup>51</sup>. Ważnym argumentem przeciw adaptacji była – jak wspominałem – kompozycyjnie kluczowa sekwencja obrony Jasnej Góry, nie do zaakceptowania przez władze w okresie forsownej walki z Kościołem (prace nad scenariuszem rozpoczęto w 1966 roku). I choć ponowne prace adaptacyjne Jerzy Hoffman podjął jeszcze w roku 1969, dopiero w zmienionych okolicznościach politycznych, po dojściu do władzy nowej ekipy – przejawiającej bardziej pragmatyczne podejście w relacjach państwo–Kościół<sup>52</sup> – udało się film zrealizować. I trzeba przyznać, że w centralnej – nie tylko dla konstrukcji filmu, ale także dla aksjologii świata przedstawionego – jasnogórskiej partii tego dzieła Hoffman nie umniejszył roli obrony klasztoru jako przełomowego momentu Sienkiewiczowskiej wizji historii, mimo że otrzymywał takie sugestie<sup>53</sup>. Zarówno zbiorowe modły przed odsłanianym obrazem Czarnej Madonny, jak również wymowne – choć bezgłośnie, wyrażające się samym spojrzeniem na krucyfiks – modły przeora Kordeckiego prezentowane są z powagą i czcią. Rewitalizowały – odesłane na prawie pół wieku do lamusa – hasło „Bóg – honor – Ojczyzna”. Polak-katolik mógł ponownie odnaleźć ekranową satysfakcję.

### „CZŁOWIEK Z ŻELAZA” CZYLI ROZMODLONA ZBIOROWOŚĆ

Historia sprawiła, że owa odbiorcza satysfakcja nie musiała poszukiwać spełnienia w odległych wiekach polskiej historii. Andrzej Wajda wspominał, że tworząc w roku 1979 *Dyrygenta* – film o światowej sławy muzyku polskiego pochodzenia, który postanawia odwiedzić kraj urodzenia – chciał zrealizować dzieło o Wielkim Autorytecie, który przyjeżdża z kraju wolności i godności

<sup>50</sup> *Potop*, 1974, reż. J. Hoffman.

<sup>51</sup> Zob. K u r p i e w s k i, dz. cyt.

<sup>52</sup> Por. A. D u d e k, R. G r y z, *Komuniści i Kościół w Polsce (1945-1989)*, Znak, Kraków 2003, s. 277-295. Ciekawym przypadkiem ilustrującym „nowe rozdanie” w stosunkach państwo–Kościół jest komedia *Pełnia nad głowami* Andrzeja Czekalskiego z roku 1974 (roku przełomowego, wówczas bowiem nawiązano stosunki – jakkolwiek jeszcze niepełnoprawne – ze Stolicą Apostolską). Jest to klasyczny obraz „sojuszu krzyża i korony”: bohaterami są dwaj bracia – przewodniczący rady narodowej i ksiądz. Ilekroć się kłócą, pojawia się diabeł, gdy przestają – diabeł znika. Symptomatyczne jednak jest to, że film nie trafił wtedy na ekran – wydaje się, że tak dosadnie zaprezentowany postulat kompromisu był nie do przyjęcia. Film w końcu ujrzał ekrany w roku 1983, kiedy w sytuacji napięcia Kościół okazał się dla władzy pożądanym mediatorem w jej relacjach społeczeństwem.

<sup>53</sup> Zob. K u r p i e w s k i, dz. cyt.

człowieka. Przypadkiem realizacja filmu zbiegła się z pierwszą pielgrzymką Jana Pawła II do Polski. Wajda wraz z Johnem Gielgudem – aktorem odtwarzającym tytułową rolę – oglądali słynną Mszę Świętą na placu Zwycięstwa ze słowami o Duchu Świętym, który ma odnowić oblicze „tej ziemi”<sup>54</sup>. Wajda wspominał, że zdał sobie wówczas sprawę, że jego film jest spóźniony – Wielki Autorytet już zawitał do Polski<sup>55</sup>.

Świadectwem religijnej przemiany społeczeństwa jest *Człowiek z żelaza*<sup>56</sup>, realizowany w okresie „karnawału Solidarności” i złagodzenia cenzury. Sceny zbiorowych modlitw (dokumentalne i fikcyjne) stanowią istotne partie tego obrazu. Film Wajdy – realizowany z naprędce skleconego scenariusza, z intencją uchwycenia ducha Sierpnia, „porozrywany” autentycznymi zdjęciami filmowymi – jest niezwykłym świadectwem wspólnoty, wspólnoty opierającej się na Ewangelii i zbiorowej modlitwie. W wielu miejscach – zgodnie z prawdą historyczną – Wajda przywołał sceny modlitw: za rządzących, za ofiary Grudnia ’70, odbywających się pod prowizorycznym drewnianym krzyżem, poprzedzającym późniejszy Pomnik Poległych Stoczniovców. Pokazywał Msze Święte na terenie stoczni, a zarazem siłę obudzonego zbiorowego ducha, którą przyniósł przełom lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych.

Ekranową atrakcyjność zyskała więc zbiorowa religijność, prezentowana dotychczas negatywnie. Modlące się tłumy przestały być synonimem fanatyzmu, ciemnoty, zagrożenia, jakim były jeszcze półtora dekady wcześniej (autorem scenariusza do *Człowieka z żelaza* był Aleksander Ścibor-Rylski, w latach sześćdziesiątych jeden z najbardziej antykatolicko nastawionych twórców). Film Wajdy przywracał atrakcyjność spostonowanemu modelowi Polaka-katolika<sup>57</sup>. Wcześniej taki obraz rozmodlonej zbiorowości, znającej swoją siłę, pojawił się w głośnym dokumencie Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego *Pielgrzym* z roku 1979, zrealizowanym poza strukturami polskiej kinematografii przez Episkopat Polski i Stolicę Apostolską. Modlitwa zbiorowa pojawiać się będzie później jeszcze wielokrotnie jako historyczne świadectwo głębokiej wspólnoty Polaków i sprzeciwu wobec komunistycznego reżimu.

<sup>54</sup> Por. Jan Paweł II, *Nie można usunąć Chrystusa z historii człowieka* (Homilia podczas Mszy św. na placu Zwycięstwa, Warszawa, 2 VI 1979), w: *Jan Paweł II. Nauczanie papieskie*, red. E. Weron SAC, A. Jaroń SAC, t. 2 (1979), cz. 1, Pallottinum, Poznań 1990, s. 601

<sup>55</sup> *Wajda – filmy*, oprac. J. Słodowska, t. 2, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1996, s. 129.

<sup>56</sup> *Człowiek z żelaza*, 1981, reż. A. Wajda.

<sup>57</sup> Później model ten będzie prezentowany w pozytywnym świetle w innych filmach Wajdy, na przykład w *Pierścieniu z orłem w koronie* (1982) czy *Katyniu* (2007). Siłę zbiorowej religijności ukaże również w Trzeciej Rzeczypospolitej Kazimierz Kutz w filmie *Śmierć jak kromka chleba* (1994), odwołującym się do tragicznych wydarzeń w kopalni Wujek. Jeszcze w okresie PRL-u Kutz przedstawiał w swoich filmach (zwłaszcza w *Soli ziemi czarnej* z roku 1970 i w *Perle w koronie* z 1972) chrześcijańskie zaplecze Ślązaków walczących o polskość.



W latach osiemdziesiątych powstaną kolejne filmy dokumentalne o papieskich pielgrzymkach: *Credo...*<sup>58</sup> i *Odwagi, ja jestem*<sup>59</sup>. Świadectwem siły zbiorowej religijności będzie także długometrażowy dokument Krzysztofa Krauzego *Jest*<sup>60</sup>, opowiadający o mieszkańcach wsi Zbrosza Duża (którzy wędrują na spotkanie z Papieżem podczas jego pielgrzymki do Polski, wspominając walkę o kościół oraz działalność antykomunistyczną). Film, który otrzymał nagrodę podziemnej Solidarności, nie został dopuszczony do dystrybucji w kinach.

„PRZYPADEK” I „PRZEWODNIK”  
CZYLI FASCYNACJA INTELIGENCJI ŚWIECKIEJ

W okresie Sierpnia '80 polskie kino zanotowało nie tylko religijne ożywienie zbiorowości. Uchwyciło także moment, w którym do religii zbliżyły się kręgi świeckiej inteligencji. Dobrze obrazuje to scena modlitwy Witka Długosza, bohatera filmu *Przypadek*<sup>61</sup> Krzysztofa Kiesłowskiego. Witkowi, studentowi medycyny, scenarzysta zgotował trzy warianty losu – jakim torem pobiegnie życie chłopaka, zależeć będzie od tego, czy zdaży na uciekający pociąg, czy nie. Jedna z linii życia doprowadzi go – poprzez znajomość z ludźmi z politycznego podziemia, w tym z księdzem i z silnie wierzącą kobietą – do przyjęcia chrztu, paradoksalnie jednak, nie do prawdziwego nawrócenia. Obrazuje to najpierw scena rozmowy z księdzem Stefanem, ale przede wszystkim scena następna – modlitwy Witka:

Ks. Stefan: Po coś chyba przyjechałeś?

Witek: Chciałbym się ochrzcić.

Ks. Stefan: Zwariowałeś! Po co ci to?

Witek: Żeby wiedzieć, po co żyję. Jest tylu ludzi, którym daje to pewność i spokój. Chociażby ty.

Ks. Stefan: Ale do tego potrzebna jest wiara.

Witek: Chyba mam coś takiego, bo wiem, co robić. Chcę mówić głośno, że się nie zgadzam, nie chcę być bierny.

Ks. Stefan: To się zapisz do partii.

Witek: Tam mi nie powiedzą.

Ks. Stefan: Modlisz się?

Witek: Nie.

Ks. Stefan: Spróbuj któregoś dnia...

<sup>58</sup> *Credo...*, Polska–Watykan, 1983, reż. A. Trzos-Rastawiecki.

<sup>59</sup> *Odwagi, ja jestem*, Polska–Watykan, 1987, reż. A. Jurga.

<sup>60</sup> *Jest*, 1984, reż. K. Krauze.

<sup>61</sup> *Przypadek*, 1987, reż. K. Kiesłowski.

Książd Stefan trafnie rozpoznaje i dosadnie puentuje prawdziwe intencje Witka – potrzebę identyfikacji i przynależności, która uczyni jego życie sensownym i pozwoli mu poświęcić je walce o słuszną sprawę. Chrzest ma mu w tym pomóc; jest jak konspiracyjna przysięga – ale wyprzedza wiarę. W dramatycznej scenie modlitwy Witek zwraca się do Boga:

Panie Boże, już po wszystkim, ochrzciłem się, jestem tutaj, to są formalności, ale wszystko zrobiłem. To teraz proszę Cię – bądź. Jestem gotów, ochrzciłem się, proszę Cię tylko, żebyś był. Ja już nie mogę się cofnąć i nigdy więcej nie będę Cię o nic prosił – tylko bądź. Panie Boże...

Jak widać, religijność bohatera *Przypadku* jest raczej woluntarystyczna niż pogłębiona. Modlitwa Witka oddawała światopoglądowe dylematy ówczesnych dwudziestolatków czy dwudziestokilkulatków, ludzi urodzonych w latach czterdziestych, a w końcu ósmej dekady zaangażowanych we wszelkiego rodzaju działalność opozycyjną. Modlitwa ta ilustrowała trend obecny w kulturze drugiej połowy lat siedemdziesiątych dwudziestego wieku – gotowość otwarcia się środowisk intelektualnych na katolicyzm powodowaną szacunkiem dla Kościoła jako instytucji sprzeciwiającej się władzy totalitarnej oraz atrakcyjnością doktryny moralnej katolicyzmu. Opisane sceny z *Przypadku* są dobrą ilustracją też zawartych w książce Adama Michnika *Kościół, lewica, dialog*<sup>62</sup> opublikowanej po raz pierwszy w roku 1977. Michnik wytykał lewicy laickiej „obskurantyzm antyreligijny”, widział w katolicyzmie wyznanie walczące z totalitaryzmem o wartości ludzkie, o wolność człowieka i o nierelatable system moralny; ujawniał fascynację postawą religijną, dostrzegając, że za religią – wbrew lewicowej tradycji jej pojmowania – nie kryje się tylko uproszczenie obrazu świata, ale także trud pogłębiania wiary.

Z opisywanych scen z *Przypadku* warto wyciągnąć jeszcze jeden wniosek: film Kieślowskiego przywołuje powiązanie Kościoła i opozycji. Kieślowski opisał je w perspektywie czasu zatrzymanego w roku 1981. Jego diagnoza, jak wiadomo, kilka miesięcy później okazała się jeszcze bardziej trafna – Kościół stał się arką opozycji. *Przypadek* uświadamiał, że wśród „nawróconych” wielu było „niewierzących praktykujących”, osób szukających społecznych nisz, w których mogłyby rozwijać – w miarę nieskrępowaną – aktywność opozycyjną dotyczącą kultury, sztuki, samokształcenia czy działalności charytatywnej. Puentę do filmu Kieślowskiego dopisała sama historia – powstał w roku 1981, ale na ekrany wszedł dopiero w 1987, stając się zarazem ilustracją faktycznych wydarzeń.

Mariaż inteligencji i Kościoła świetnie oddaje także długometrażowy dokument Tomasza Zygadły *Przewodnik*<sup>63</sup> – film o Piotrze Skrzyneckim i Piw-

<sup>62</sup> Zob. A. M i c h n i k, *Kościół, lewica, dialog*, Instytut Literacki, Paryż 1977.

<sup>63</sup> *Przewodnik*, 1984, reż. T. Zygadło.

nicy pod Baranami. W jednej z dłuższych scen autor zarejestrował występ kabaretu w Krakowskim kościele Ojców Dominikanów (i wypełniające go od ściany do ściany tłumy ludzi). Gospodarzem tego miejsca i wieczoru był słynny kaznodzieja, o. Tomasz Pawłowski. Po występie Anny Szałapak (którą Skrzynecki komplementuje: „To anioł przemawia, to anioł!”) ojciec Pawłowski stwierdza: „No wiesz, Piotrze, jeżeli stan wojenny potrwa jeszcze dwa, trzy lata, ty będziesz prezesem kółka różańcowego”. To żartobliwe dictum zawiera wiele prawdy o ówczesnej roli Kościoła w Polsce – nie tylko jako mecenasu kultury.

### „DEKALOG”

#### CZYLI MORALITET LAT OSIEMDZIESIĄTYCH

Rozpocznę opisem sceny z trzeciej części *Dekalogu*<sup>64</sup>. W wieczór wigilijny Janusz, mąż i ojciec, zauważa na Pasterce Ewę, swoją dawną kochankę, która po chwili usuwa się z jego pola widzenia. Zaczyna się Msza Święta, mężczyzna przyłącza się do wspólnego śpiewu kolędy *Bóg się rodzi*. Spotkanie byłych kochanków będzie jednak miało dalszy ciąg – wbrew swojej woli Janusz spędzi z Ewą całą noc. Nad ranem dowie się, że dzięki tej obecności odwiódł kobietę od zamiaru samobójstwa.

*Dekalog* Kieślowskiego to dla wielu historyków kina jedno z najważniejszych zjawisk filmowych lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia. Choć serial odwołuje się do biblijnej tradycji, scen stricte religijnych – w tym modlitw – niemal nie sposób w nim odnaleźć; dlatego też przywołuję tę właśnie śladową scenę pieśni-modlitwy. *Dekalog* – o czym pisałem już na tych łamach<sup>65</sup> – był bowiem realizowany z intencją neutralizowania znaczeń religijnych, a eksponowania znaczeń metafizycznych i moralnych<sup>66</sup>. Kieślowski, początkowo sceptycznie nastawiony do próby adaptacji biblijnego Dekalogu („oczywiście to jest okropny pomysł”<sup>67</sup>), w końcu tak tłumaczył swoje artystyczne intencje: „Miałem dojmujące wrażenie, że coraz częściej oglądam ludzi, którzy nie bardzo wiedzą, po co żyją. Pomyślałem więc, że Piesiewicz ma rację, choć to

<sup>64</sup> *Dekalog*, 1988, reż. K. Kieślowski.

<sup>65</sup> Zob. K. Kornacki, *Wizerunek Boga i zaświatów w kinie współczesnym*, „Ethos” 23(2010) nr 1(80), s. 67-84.

<sup>66</sup> Przykłady świadomego samoograniczania reżysera przynosi porównanie scenariuszy i gotowych filmów. Nie przypadkiem w filmie brak jest postaci księży, choć w scenariuszach zjawiają się w czterech odcinkach (pierwszym, drugim, trzecim oraz ósmym), i to zwykle w ważnych kontekstach. Nie przypadkiem ordynator z drugiej części *Dekalogu*, odpowiadając na pytanie, czy wierzy, mówi o takim Bogu, który wystarcza tylko jemu, ale w scenariuszu jego odpowiedź jest krótka i konkretna: „Tak”.

<sup>67</sup> K. Kieślowski, *O sobie*, oprac. D. Stok, Znak, Kraków 1997, s. 110.

bardzo trudne zadanie. Trzeba nakręcić *Dekalog*<sup>68</sup>. Warto tu podkreślić owo rozminięcie się interpretacji reżysera z funkcją Dekalogu, który, jak wiadomo, nie jest medium dla metafizycznych z ducha pytań w rodzaju „po co żyć?”, ale oferuje odpowiedzi na pytania w rodzaju „jak żyć?”<sup>69</sup>. Twórcy dobrze jednak wykorzystali etyczny potencjał biblijnego pierwowzoru, tworząc ciąg misternych sytuacji fabularnych, których wyrafinowanie było skutkiem tego, że wchodziły one w konflikt z potocznie i literalnie pojmowanymi przykazaniami Dekalogu.

Jak się okazało, *Dekalog*, choć realizowany z intencją wyciszania religijnych znaczeń, więcej mówi o głębokiej, ukrytej treści Dekalogu niż niejeden przekaz deklaratywny (przy czym oczywiście nie należy sądzić, że jest on wyczerpującym wykładem teologii moralnej). Szukając wspólnego mianownika wszystkich odcinków serii, Tadeusz Sobolewski w przekonujący sposób pisał: „W *Dekalogu* z braku miłości – a więc dla miłości! – kradnie się, cudzołoży, zabija”<sup>70</sup>. Przekonuje zwłaszcza owo „dla miłości!” jako intencja autorskiego przekazu. Dla miłości, która jest oddaniem – pozostaje więc bliska koncepcji miłości chrześcijańskiej. Raz jest to „plus miłość” jako skuteczny gest oddania i rezygnacji z siebie (jak w *Dekalogu* 2, 3, 4 i 10), raz „minus miłość”: gdy jest zaborcza i samolubna, fałszywie zdefiniowana lub gdy jej po prostu brak (jak w pozostałych częściach serii). Przez cały *Dekalog* biegnie poziomy „wektor miłości”, który sprawia, że cykl Kiesłowskiego (i Piesiewiczza) jawi się jako głębokie odczytanie biblijnego Dekalogu, w przypadku którego ważniejszy jest duch (istota) niż litera. „Nikommu nie bądźcie dłużni nic poza wzajemną miłością. Kto bowiem miłuje drugiego, wypełnił Prawo. Albowiem przykazania: «Nie cudzołóż, nie zabijaj, nie kradnij, nie pożądaj», i wszystkie inne – streszczają się w tym nakazie: «Miłuj bliźniego swego jak siebie samego!». Miłość nie wyrządza zła bliźniemu. Przeto miłość jest doskonałym wypełnieniem Prawa” (Rz 13,8-10). To oczywiście słowa św. Pawła. „Jeślibym już musiał koniecznie sformułować przesłanie *Dekalogu*, brzmiałoby ono mniej więcej tak: żyj uważnie, rozglądaj się wokół siebie, popatrz, czy tym, co robisz, nie sprawiasz innym kłopotu, nie wyrządzasz krzywdy, nie wywołujesz bólu”<sup>71</sup> –

<sup>68</sup> Tamże, s. 111.

<sup>69</sup> Rzecz ciekawa, w cytowanym wspomnieniu Kiesłowski ujawnia takie samo podejście do chrześcijaństwa, jak Witek z *Przypadku*. Przypomnę przytaczany już dialog z tej sceny:

Witek: Chciałbym się ochrzcić.

Ks. Stefan: Zwariowałeś! Po co ci to?

Witek: Żeby wiedzieć, p o c o ż y j ę. Jest tylu ludzi, którym daje to pewność i spokój. Chociażby ty.

Ks. Stefan: Ale do tego potrzebna jest wiara (podkr. – K.K.).

<sup>70</sup> T. S o b o l e w s k i, *Troska ostateczna. Uwagi o społecznym kontekście kina Krzysztofa Kiesłowskiego*, w: *Kino Krzysztofa Kiesłowskiego*, red. T. Lubelski, Universitas, Kraków 1997, s. 113.

<sup>71</sup> Cyt. za: K o r n a c k i, „*Dekalog*” i *Dekalog*, s. 81n.

to zaś Kieślowski. Nieco dalej twórca dopowiadał: „Każdy wie, jak kończy się najważniejsze przykazanie: «...a bliźniego swego jak siebie samego»<sup>72</sup>. Nie przypadkiem więc Kieślowski zakończył potem pierwszą część trylogii *Trzy kolory*<sup>73</sup> – film *Niebieski*<sup>74</sup> – charakterystyczną sekwencją montażową, w której łączy różnych bohaterów w jedną „rodzinę ludzką” cierpiącą z powodu braku miłości (podobnie, chociaż w mniejszej skali, było już w *Dekalogu 2*). Znaczące jest tło muzyczne tej sceny – Hymn o miłości (dla niepoznaki wykonywany w języku starożytnym), podkreślający wagę braterstwa dla Europy i świata w zmienionej rzeczywistości geopolitycznej<sup>75</sup>.

Wiadomo też jednak, jaki początek ma najważniejsze w Nowym Testamencie, a cytowane przez Kieślowskiego jedynie we fragmencie przykazanie: „Będziesz miłował Pana Boga swego” (Mt 22,37)... Etykę biblijnego Dekalogu można ostatecznie zrozumieć tylko w perspektywie miłości Boga. „M[ilość] Boga i bliźniego stanowi jedną drogę chrześcijanina”<sup>76</sup> – pisał o. Hugolin Langkammer. Inaczej istnieje niebezpieczeństwo, że gdy nie ma „Boga, który jest miłością”<sup>77</sup>, miłość stanie się Bogiem, że zatriumfuje „sakralna utopia miłości”<sup>78</sup>. Warto pamiętać, że w koncepcji św. Pawła miłość jest „miłością cierpiącą, bo rodząca się niejako z wysiłku pokonywania własnego miłosnego egoizmu”<sup>79</sup>; że nie jest ona narzędziem konsolacji – przekonanie to było obecne już w późnej twórczości Kieślowskiego i stało się popularne w filmach kontynuatorów jego twórczości.

Z opisanym powyżej dziedzictwem weszło kino polskie w okres po roku 1989. Jest w nim miejsce dla odwołań do tradycji Kieślowskiego, miejsce na filmy sienkiewiczowskie, na ilustrację hasła „Bóg – honor – Ojczyzna”, tak jak w okresie Drugiej Rzeczypospolitej, miejsce na filmy religijne, w tym hagiograficzne, a także miejsce na ostrą polemikę z katolicyzmem, rozumianym jako opresyjny i nietolerancyjny system ideologiczny. Ale to już temat na inną opowieść. Może na tych łamach?

<sup>72</sup> Cyt. za: K o r n a c k i, „*Dekalog*” i *Dekalog*, s. 82.

<sup>73</sup> *Trzy kolory*, 1993-1994, reż. K. Kieślowski.

<sup>74</sup> *Niebieski*, 1993, reż. K. Kieślowski.

<sup>75</sup> Wydaje się przy tym, że – z punktu widzenia nauki o moralności – Kieślowskiemu najbliższe było do agapizmu (chrześcijańskiego sytuacjonizmu), który głosi, że dla miłości braterskiej można wykroczyć poza konkretne zakazy i nakazy – tak jak czyni to Janusz z *Dekalogu 3*, który „dnia świętego nie święci”, ratując Ewę od samobójczej samotności (zob. W.R. J a c ó r z y Ń s k i, *Joseph Fletcher i agapizm, czyli: „Kochaj i rób, co chcesz”*, „Etyka” 26(1993), s. 61-72).

<sup>76</sup> O. H. L a n g k a m m e r OFM, hasło „Miłość”, w: tenże, *Słownik biblijny*, Księgarnia św. Jacka, Katowice 1984, s. 105.

<sup>77</sup> T. S z c z e p a Ń s k i, *Kieślowski wobec Bergmana, czyli Tam, gdzie spotykają się równoległe*, w: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, s. 166.

<sup>78</sup> Tamże.

<sup>79</sup> Ks. J. S o c h o Ń, *Pokonać śmierć*, „Kwartalnik Filmowy” 16(1993) nr 4, s. 85.