

KS. MAREK LIS

BIBLIA W FILMIE

Obecność Starego i Nowego Testamentu w filmie – podobnie jak w wielu innych obszarach kultury – stanowi rzeczywistość ogromnie różnorodną. Obok filmów, których scenariusz oparty jest niemal wyłącznie na tekstach biblijnych (np. *Opowieść o Zbawicielu*, reż. P. Saville, 2003) czy swoistych synopsach, częstokroć uzupełnianych o treści pozabiblijne (m.in. *Dawid*, reż. R. Markowitz, 1996), motywy biblijne można rozpoznać w filmach, których autorzy zdają się interpretować treści Starego czy Nowego Testamentu (np. motyw arki Noego w katastroficznym *Dniu zagłady*, reż. M. Leder, 1998; Hiob w czarnej komedii *Jabłka Adama*, reż. A. T. Jensen, 2005) bądź posługują się pojedynczymi cytatami, chociażby w tytułach (*Armageddon*, reż. M. Bay, 1998; *Jak w zwierciadle*, reż. I. Bergman, 1961).

Pierwszą trudnością jest zatem definicja obszaru filmu biblijnego. Z gatunkowego punktu widzenia nie istnieją bowiem żadne wyznaczniki pozwalające na uznanie określonych filmów za biblijne – Krzysztof Loska sugeruje raczej posługiwanie się pojęciem „cyklu”, a nie „gatunku sensu stricto”¹. Znane filmy biblijne należą przecież do tak odległych gatunków, jak filmy kostiumowe (*Dziesięcioro przykazań*, reż. C.B. DeMille, 1956), animowane (*Spotkanie z Jezusem*, reż. D. Hayes, S. Sokołow, 2000), musicale (*Jesus Christ Superstar*, reż. N. Jewison, 1973), dramaty (*Jezus z Montrealu*, reż. D. Arcand, 1989), komedie (*Żywoł Briana*, reż. T. Jones, 1979), a nawet melodramaty (*Samson i Dalila*, reż. C.B. DeMille, 1949).

Niezależnie od trudności natury genologicznej, filmy o tematyce biblijnej stanowią szczególny obiekt zainteresowania, gdyż wykraczają poza ramy jedynie oceny estetycznej czy filmoznawczej. Są to przecież również audiowizualne reinterpretacje tekstów zasadniczych dla wiary chrześcijan i żydów, zapewne cieszące się większą popularnością niż samo Pismo Święte, równocześnie teologiczna jakość filmowych, często atrakcyjnych interpretacji Sło-

¹ K. Loska, *Kilka uwag o problemie gatunku filmowego*, w: *Wokół kina gatunków*, red. K. Loska, Kraków 2001, s. 10.

wa, powinna niepokoić teologów: od niedawna w polskiej literaturze dostępne są zarówno opracowania, które mogą służyć jako szczegółowe przewodniki po filmach biblijnych², jak i publikacje przedstawiające historię kina biblijnego³. Kino biblijne, pozostając sztuką o charakterze świeckim, wpisuje się w szczególnie sposób w tradycję przekładu tekstów biblijnych, przenosząc (oraz aktualizując) ich znaczenie z formy pisanej na język obrazów (audiowizualny), a równocześnie stanowi kontynuację trwającej od przynajmniej piętnastu stuleci tradycji sztuki chrześcijańskiej, której „osią od samego początku była relacja Biblii i obrazu, także w czasach sporów o status obrazów wobec słowa”⁴. Nie oznacza to jednak, że postaci biblijne pojawiają się wyłącznie w filmach powstałych na kulturowym obszarze chrześcijaństwa. Dzieje kilkorga protagonistów Starego Testamentu zostały opowiedziane z perspektywy judaizmu w filmach *Izaak i Rebeka* (reż. B. Oyserman, 1955), *Józefowesny* (reż. J. Gross, 1962), *Mąż Racheli* (reż. M. Mizrahi, 1974) oraz *Estera* (reż. A. Gitai, 1986). Proroków Starego i Nowego Testamentu, czczonych przez muzułmanów, przedstawiają m.in. tureckie filmy *Prorok Abraham* (reż. A. Tengiz, 1964) i *Żywoł proroka Józefa* (M. Gürses, 1965) oraz egipski *Emigrant* (reż. Y. Chahine, 1994).

I. ŹRÓDŁA INSPIRACJI FILMU BIBLIJNEGO

Zasadniczym, choć nie wyłącznym źródłem inspiracji dla filmów o tematyce biblijnej jest tekst Pisma Świętego. Najczęściej są to wybrane fragmenty poszczególnych ksiąg oraz ekranizacje losów znaczących postaci, przy czym księgi Biblii nie cieszą się jednakową popularnością: więcej jest filmów opartych na Nowym niż na Starym Testamencie. Postacią szczególnie interesującą dla filmowców jest Jezus, który w ciągu przeszło 110 lat pojawił się jako pierwszoplanowa postać w przynajmniej 180 filmach fabularnych⁵. Istnieją również

² M. Lis, *100 filmów biblijnych. Leksykon*, Kraków 2005; *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, red. M. Lis, A. Garbicz, Kraków 2007. W obu tych publikacjach znajdują się szersze omówienia filmów cytowanych w niniejszym tekście. Z obcojęzycznych leksykonów filmów religijnych warto wskazać: R.H. Campbell, M.R. Pitts, *The Bible on Film. A Checklist 1897–1980*, Metuchen 1981; *Religion im Film. Lexikon mit Kurzkritiken und Stichworten zu 2400 Kinofilmen*, red. F. Geller i in., Köln 1999.

³ I. Kolańska, *Film biblijny, w: Wokół kina gatunków...*, s. 197–236; M. Dopartowa, *Czy kino może nawrócić? Wokół 'Pasji' Mela Gibsona*, Kraków 2004.

⁴ R. Zwick, *Evangelienrezeption im Jesusfilm. Ein Beitrag zur intermedialen Wirkungsgeschichte des Neuen Testaments*, Würzburg 1997, s. 21.

⁵ D.E. Viganò (*Gesù e la macchina da presa. Dizionario ragionato del cinema cristologico*, Roma 2005) wymienia ich 168; od wydania leksykonu wciąż powstają nowe.

ekranowe biografie apostołów (przede wszystkim Pawła, Judasza, Piotra, Tomasza i Jana), Maryi, Józefa oraz Marii Magdaleny. Nawet pobieżne spojrzenie na ekranizacje Ewangelii uzmysławia, w jak zróżnicowany sposób twórcy wykorzystują teksty źródłowe. Nieliczni próbowali opowiedzieć życie Jezusa, dokonując całościowej adaptacji pojedynczych Ewangelii: postąpił tak P.P. Pasolini (*Ewangelia według świętego Mateusza*, 1964), P. Sykes i J. Krish (*Jezus*, 1979), R. Van den Bergh (*Żywot Jezusa według Mateusza Ewangelisty*, 1997) i P. Saville (*Opowieść o Zbawicielu*, 2003). Synopsą Ewangelii posłużył się R. Rossellini (*Mesjasz*, 1975), najczęściej jednak w scenariuszach pojawiają się fikcyjne wątki: przykładami takiej adaptacji tekstów Biblii są fabularyzowane ekranizacje Ewangelii *Król królów* (reż. N. Ray, 1961), *Opowieść wszech czasów* (reż. G. Stevens, 1965), *Jezus z Nazaretu* (reż. F. Zeffirelli, 1976), *Jezus* (reż. R. Young, 1999), jak i filmowe opowieści o postaciach Starego Testamentu: Abrahamie (*Abraham*, reż. J. Sargent, 1993), Mojżeszu (*Dziesięcioro Przykazań*, 1956; *Księżę Egiptu*, reż. B. Chapman, S. Hickner, S. Wells, 1997) czy Dawidzie (*Dawid i Batszeba*, reż. H. King, 1951). Dość powszechną praktyką jest ograniczanie scenariusza do wybranych fragmentów ksiąg biblijnych, np. opowiadania o potopie (*Arka Noego*, reż. J. Irvin, 1999), narodzinach Jezusa (*Narodziny*, reż. B. Kowalski, 1979; *Narodzenie*, reż. C. Hardwicke, 2006) czy Jego Pasji (*Jesus Christ Superstar*, 1973; *Pasja*, reż. M. Gibson, 2004; *Kolor krzyża*, reż. J.C. LaMarre, 2006)⁶.

Z reguły narracja rozbudowuje treści o elementy obce, lecz często są to treści związane z Biblią: kultura europejska – język, literatura (poczynając od apokryfów), malarstwo, rzeźba, architektura, muzyka – przeniknięta jest odniesieniami do tekstu biblijnego. Motywy biblijne obecne w kulturze są z kolei wykorzystywane w adaptacjach filmowych. Widoczna jest więc zależność narracji filmowej od dramatów pasyjnych (np. z Oberammergau), od form liturgicznych (nabożeństwo drogi krzyżowej), tradycji wizualnej (klasyczne malarstwo, rzeźba, bożonarodzeniowa stajenka), wreszcie od wcześniejszych filmów⁷. Zwłaszcza filmy epickie łączyły historię i mit: narracja biblijna podlegała znacznemu przetworzeniu, by sprostać wymaganiom pełnej rozmachu dramaturgii kinowej.

⁶ *Encyclopedia of the Bible and Its Reception*, vol. 1–2, red. H. Spieckermann i in., Berlin 2009 w hasłach omawiających postacie, wydarzenia i tematy biblijne przedstawia również ich filmowe interpretacje (cała encyklopedia ma mieć 30 tomów).

⁷ T. Gunning, *Passion Play as palimpsest. The nature of the text in the history of early cinema*, w: *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, red. R. Cosandey, Á. Gaudreault, T. Gunning, Sainte Foy–Lausanne 1992, s. 103.

1. WIDOWISKA PASYJNE I TRADYCJE POBOŻNOŚCI LUDOWEJ

Od 1897 roku publiczność mogła oglądać pierwsze francuskie *Pasje* Léara, braci Lumière, Topiego, Vincenta i Lubina⁸. Ich autorzy rejestrowali lub odtworzyli przebieg ludowych pasji (z Oberammergau w Bawarii czy Horzyc w Czechach) oraz posiłkowali się tradycjami liturgicznymi (stacje drogi krzyżowej). Filmy te istniały w różnych wersjach montażowych, miały eliptyczną strukturę, a od strony narracyjnej były często niespójne. Tom Gunning, jeden z badaczy wczesnego kina, wyjaśnia, że temat był powszechnie znany także wśród analfabetów, więc widzowie nie mieli trudności z uzupełnieniem luk narracyjnych: „Celem spektakli pasyjnych było raczej ilustrowanie i przywołanie znanej historii niż tworzenie spójnej diegezy”⁹. Film był przecież nie tylko rozrywką: „chodzenie na te filmy stawało się rytmem religijnym”¹⁰. Nie inaczej było z *Pasją* M. Gibsona, który sięgał właśnie do tradycji pasyjnej; reżyser traktował film jako specyficzną formę osobistego wyznania wiary¹¹, stąd jego struktura nawiązuje do stacji nabożeństwa drogi krzyżowej. Generalnie jednak należy pamiętać, że pierwsze filmy biblijne – mimo że odnajdywały swe natchnienie właśnie w widowiskach pasyjnych – powstawały poza kontekstem religijnym.

2. SZTUKA FIGURATYWNA

Znaczący wpływ na wizualny kształt filmów biblijny miało malarstwo i rzeźba. Autorzy filmów zdawali sobie sprawę z istnienia utrwalonych wyobrażeń i z reguły nawiązywali do znanych dzieł wielkich twórców: „Żaden film nie może na przykład pokazać Ostatniej Wieczerzy bez odwołania się do słynnego wyobrażenia Leonarda da Vinci, nawet biorąc pod uwagę tylko kolejność apostołów przy stole. Niestety, razem z dziełami da Vinci, Rembrandta czy Velazqueza, źródłem inspiracji wizualnej są często kiczowate obrazy”¹². Cytowanie obrazów służyło budowaniu aury autentyzmu i realizmu, gdyż wizualne analogie pomiędzy filmem i znanym dziełem sztuki przyczyniały się do „bardziej realnego przedstawienia historii dziejącej się przed

⁸ V. Vaglietti, W. Lobina, *E la parola si fece... film*, „Letture” 1994 nr 12, s. 32.

⁹ Gunning, art. cyt., s. 103–106.

¹⁰ Zob. J.J. Michalczyk, *La Bible et le cinéma*, w: *Le monde contemporain et la Bible*, red. C. Savart, J.N. Aletti, Paris 1985, s. 323.

¹¹ M. Gibson, *Wszyscy zabiliśmy Chrystusa* [rozmowa Scotta Orlina], „Cinema” 2004 nr 4, s. 45.

¹² P. Hasenberg, *Der Film und das Religiöse. Ansätze zu einer systematischen und historischen Spurensuche*, w: *Spuren des Religiösen im Film. Meilensteine aus 100 Jahre Geschichte*, red. P. Hasenberg i in., Mainz–Köln 1995, s. 16.

oczami widza”¹³. Tendencję posługiwania się malarstwem jako bazą ikonograficzną można zauważyć już w okresie kina niemego: w 1898 roku Gaumont sfilmował *Życie Chrystusa* przy pomocy jedenastu obrazów zasugerowanych przez mistrzów. *Życie Chrystusa* (reż. V. Jasset, 1906) zostało zainspirowane akwarelami J. Tissota (1836–1902), opublikowanymi w tzw. *Biblii Tissota*, złożonej z 365 scen oraz minimalnej ilości tekstu. Ten ilustrowany żywot Chrystusa miał ogromny wpływ również na amerykański film S. Olcotta *Od żłóbka do krzyża* (1912), inspirowane przeszło 70 spośród 90 scen¹⁴. Inny hollywoodzki twórca C.B. DeMille w *Dziesięciorgu Przykazań* wykorzystał obraz *Israel in Egypt* E.J. Poyntera z 1867 roku, w scenie przejścia Morza Czerwonego wzorował się na obrazie *The Destruction of the Egyptians* J. Martina, zaś postać Mojżesza, granego przez Ch. Hestona – nawiązuje do znanej rzeźby autorstwa Michała Anioła¹⁵. Podobne tendencje istnieją również we współczesnym kinie: scena spod krzyża, utrwalona przez Michała Anioła w *Piecie*, rozpoznawalna jest w m.in. filmach *Mesjasz* (1975) R. Rosselliniego, *Jezus* (1999) R. Younga, jak i w *Pasji* M. Gibsona.

3. POZABIBLIJNE ŹRÓDŁA LITERACKIE

Droga od treści Pisma Świętego do filmu może prowadzić przez adaptacje literackie Biblii. Bezpośrednim źródłem dla scenariusza był często nie właściwy tekst biblijny, lecz inspirowane nim utwory literackie, jak na przykład powieść Petera Roseggera dla *I.N.R.I.* (1923) R. Wienego, Nikosa Kazantzakisa dla filmu M. Scorseseego *Ostatnie kuszenie Chrystusa* (1988)¹⁶. Nie inaczej postąpił M. Gibson, czerpiąc z objawień bł. Anny Katarzyny Emmerich. Michael Graff podkreślał fakt, że w szczególności „filmowy Jezus” jest zależny nie tylko od tekstu Biblii: „[...] biblijny oryginał jest formalnie otoczony licznymi komentarzami i tradycjami. Są to zarówno apokryfy i legendy, dogmaty i teologia, jak i ikona i muzyka, powieści i sztuki teatralne, parafrazy, a nawet bluźnierstwa”¹⁷.

Larry J. Kreitzer, badający zależności między tekstami biblijnymi a literaturą i filmem, wykazuje, że na przykład powieści *Ben Hur* Lew Wallace’a

¹³ D. Apostolos-Cappadona, *The art of „seeing”. Classical paintings and Ben-Hur*, w: *Image & likeness. Religious visions in american film classics*, red. J.R. May, New York–Mahwah, s. 105.

¹⁴ Zob. H. Reynolds, *From the palette to the screen. The Tissot Bible as sourcebook for From the Manger to the Cross*, w: *Une invention du diable?...*, s. 275–310.

¹⁵ B. Babington, P.W. Evans, *Biblical epics. Sacred narrative in the Hollywood cinema*, Manchester–New York 1993, s. 63 n.

¹⁶ Hasenberg, art. cyt., s. 14.

¹⁷ M. Graff, *Jerusalem, Hollywood oder Montreal? Die Bibel im Kino*, „Bibel und Kirche” 1993 nr 2, s. 86.

i *Barabasz* Pär Lagerkvista budują bezpośrednio na historii biblijnej (życiu Jezusa) swą narrację, a ta z kolei staje się materiałem filmowym¹⁸. W tomie poświęconym Staremu Testamentowi Kreitzer omawia nie tylko klasyczny film *Dziesięcioro przykazań* C.B. De Mille'a czy *Dekalog* (1988) K. Kiesłowskiego, lecz również powieść *Na wschód od Edenu* J. Steinbecka i jej ekranizację dokonaną przez E. Kazana (1955), jako dzieła oparte na historii Kaina i Abla (Rdz 4,1–16). Kreitzer zdaje sobie sprawę z tego, że „interpretacja tekstów biblijnych wychodząca od współczesnej literatury i kina jest bardzo ryzykowna”, jednak może być ona stymulująca dla lepszego rozumienia i docenienia tekstów biblijnych¹⁹. Interesujące są analizy, w których L. Kreitzer identyfikuje myśl Pawłową w takich książkach i ich ekranowych adaptacjach, jak *Robinson Crusoe* (temat katastrofy okrętu, grzechu i zbawienia) czy *Chata wuja Toma* (temat wyzwolenia z niewoli)²⁰. W filmach opowiadających o wydarzeniach pozornie odległych od narracji biblijnej motywy biblijne okazują się kluczowe.

4. DZIEŁA MUZYCZNE

Materiałem wyjściowym dla filmów biblijnych stawały się utwory muzyczne, pierwotnie niezwiązane z kinem. *Pasję według świętego Mateusza* Johanna Sebastiana Bacha sfilmował w 1949 roku R. Flaherty: muzyka została zilustrowana dziełami artystów ukazujących mękę Chrystusa. Bachowską *Pasję według świętego Jana* zekranizował w konwencji klasycznego dramatu H. Niebeling (*Byłoby dobrze, gdyby jakiś człowiek został zabity za lud*, 1991). Rock-opera *Jesus Christ Superstar*, odnosząca sukcesy na Broadwayu, została przeniesiona na ekran przez N. Jewisona, zaś *Mojżesz i Aaron* (reż. J.M. Straub, D. Huillet, 1974) to z kolei filmowa wersja dodekafonicznej opery Arnolda Schönberga.

W filmach wykorzystywane są motywy muzyczne inspirowane Biblią: arie z Bachowskiej *Pasji* rozbrzmiewają w *Ewangelii według świętego Mateusza* P.P. Pasoliniego, zaś opis wydarzeń poranku Zmartwychwstania w *Opowieści wszech czasów* G. Stevensa wzmocniony jest przez Alleluja zaczerpnięte z Haendlowskiego oratorium *Mesjasz*.

¹⁸ L.J. Kreitzer, *New Testament in Fiction and Film. On Reversing The Hermeneutical Flow*, Sheffield 1993, s. 44 n., 67 n.

¹⁹ Tenże, *Old Testament in Fiction and Film. On Reversing The Hermeneutical Flow*, Sheffield 1994, s. 16 n.

²⁰ Tenże, *Pauline Images in Fiction and Film. On Reversing The Hermeneutical Flow*, Sheffield 1999.

5. WCZEŚNIEJSZE DZIEŁA FILMOWE

Zjawiskiem często spotykanym w kinematografii jest sięganie do dawniejszego dorobku w kolejnych produkcjach: powodem powstawania remake'ów jest m.in. chęć powtórzenia sukcesu pierwowzoru czy nowe przedstawienie tematu, dostosowane do innych realiów kulturowych. Także w filmach biblijnych pojawiają się zapożyczenia z wcześniejszych dzieł: *Dziesięć przykazań* (reż. R. Dornhelm, 2006) jest wyraźnie wzorowany na klasyku kina hollywoodzkiego *Dziesięcioro przykazań* (1956), którego pamiętna scena widowiskowego rozstąpienia się wód Morza Czerwonego została w dowcipny sposób sparodiowana w miniaturze w talerzu zupy pomidorowej w filmie *Bruce Wszchemogący* (reż. T. Shadyac, 2003). Komercyjny sukces animowanego *Księcia Egiptu* (1998), swobodnej adaptacji Księgi Wyjścia dokonanej przez wytwórnę Dreamworks, przyczynił się do realizacji przez tę samą wytwórnę filmu ukazującego początki pobytu Izraelitów w Egipcie (*Józef, władca snów*, reż. R. LaDuca, R.C. Ramirez, 2000).

Odwoływanie się do wcześniejszych filmów może być formą krytyki: *Twaróg* P.P. Pasoliniego (1962) jest gorzkim echem epickich produkcji amerykańskich, instrumentalizujących Biblię, a prześmiewczy *Żywot Briana* (1979) w swej stylistyce nawiązuje do *Jezusa z Nazaretu* F. Zeffirellego. Reakcją na *Pasję* M. Gibsona, filmowaną m.in. w Materze, charakterystycznych miejscach znanych z *Ewangelii według świętego Mateusza* P.P. Pasoliniego, był film *Maria* (reż. A. Ferrara, 2005), krytykujący skomercjalizowanie tematu Męki Chrystusa.

II. PROBLEMATYKA WIERNOŚCI EKRYNIZACJI WOBEC BIBLII

Ponieważ Pismo Święte nie powstawało jako gotowy scenariusz, autorzy filmów stają przed zadaniem dokonania własnej adaptacji tekstów biblijnych i z reguły podkreślają wysiłki włożone w jak najbardziej wierne przedstawienie Biblii: służy temu współpraca z ekspertami-biblistami czy archeologami (telewizyjny cykl *Biblia*, 1993–2002), filmowanie w oryginalnej scenerii, troska o autentyzm scenografii i przedmiotów (*Jezus*, 1979), wykorzystywanie w dialogach wyłącznie tekstu biblijnego (*Opowieść o Zbawicielu*, 2003) czy wręcz starożytnych języków (*Pasja*, 2004). Sami widzowie często utożsamiają film z tekstem wyjściowym: w praktyce obejrany film zastępuje lekturę Pisma Świętego.

Thomas Leitch, szukający odpowiedzi na pytanie: „co to znaczy kręcić film, który jest wierny Ewangelii”, wskazuje trzy „ideały wierności”. Pierwszy to „leksykalna wierność wobec szczegółów tekstu, wobec warstwy językowej

[...], wobec kluczowych zdarzeń i ich kolejności”; drugi „opiera się na hermeneutycznym pojęciu «rzekomości»”, z którego wynika wymóg zachowania – i odtworzenia – historycznego autentyzmu „czasoprzestrzeni świata” (zwłaszcza w warstwie wizualnej) i dąży do odtworzenia „biblijnego świata jako autentycznego w szczegółach”; trzeci ideał, o charakterze bardziej moralnym i duchowym niż historycznym, „implikuje pytanie o to, co dziś, dla współczesnych widzów, znaczą nauczanie, męka i śmierć Jezusa”. Najbliższa pierwszego ideału byłaby *Pasja* M. Gibsona, odgrywana ponadto w zrekonstruowanym języku aramejskim; drugi ideał związany jest z postulatem autentyzmu realizowanego przez C.B. DeMille’a (m.in. w *Dziesięciorgu przykazań*), realizacja ideału trzeciego należy w dużej mierze do odbiorców – spodziewających się po filmowym Jezusie „Mesjasza z białej klasy średniej, przedstawianego jako święty” z jednej strony bądź – z drugiej strony – pragnących odnaleźć w nim „uosobienie ludzkości” (*Jesus Christ Superstar; Ostatnie kuszenie Chrystusa*), służące „jako «piorunochron» dla fundamentalnych lęków widzów i przekonani na temat moralnej i duchowej walki niezależnie od ich religijnej przynależności”²¹.

Świadomość, że nie istnieje jeden możliwy sposób filmowej realizacji postulatów wierności wobec tekstu biblijnego, nie jest niczym nowym i przypomina o dylematach, przed którymi od wieków stoją tłumacze ksiąg Biblii. Od czasów starożytnych konkurują ze sobą dwie „szkoły” przekładu tekstu biblijnego: sposób literalny, reprezentowany przede wszystkim przez Akwilę, opiera się na postulatcie dochowania wierności tekstowi źródłowemu także na poziomie *formy*, imitowanej w najdrobniejszych szczegółach; drugie podejście, którego przedstawicielem był m.in. Symmach, kładzie nacisk na przeniesienie *znaczenia*, co wymaga zwrócenia szczególnej uwagi na język przekładu i jego odbiorcę. Pierwszy model, we współczesnych teoriach translatorycznych określany mianem imitacji formalnej, koncentruje się na jak najbardziej dosłownym, niemal mechanicznym odtworzeniu oryginalnego tekstu i jego cech formalnych (rytmu, rymu, struktury chiastycznej, paralelizmów, szczególnych struktur gramatycznych); drugi model – równoważności semantyczno-funkcjonalnej – dąży do przygotowania tekstu zrozumiałego dla współczesnego odbiorcy, będącego dlań równoważnikiem tego, czym pierwotny tekst był dla pierwotnego odbiorcy²².

W latach 90. XX wieku tłumacze z Amerykańskiego Towarzystwa Biblijnego, opierając się na modelu równoważności semantyczno-funkcjonalnej, rozwinęli teorię „transmediacji”, czyli przekładu z języków oryginalnych na współczesne – i równocześnie z tekstu pisanego lub drukowanego na tekst audiowi-

²¹ T. Leitch, *Słowo filmem się stało – o dylematach ekranizacji Biblii*, „Studia Filmoznawcze” 2004 t. 25, s. 207 n.

²² Zob. M. Lis, *Audiowizualny przekład Biblii. Od translatio do transmediatio*, Opole 2002, s. 43–55. Tam też szerzej o koncepcji transmediacji – intersemiotycznego przekładu Biblii.

zualny, proponując nowatorskie podejście do filmu biblijnego. Takim „tłumaczeniem audiowizualnym” wybranych fragmentów Ewangelii jest m.in. wyreżyserowany przez M. Worth *Bliźni* (1998), usytuowana we współczesnym amerykańskim krajobrazie przypowieść o dobrym Samarytaninie (Łk 10,25–37): aktorzy grają w milczeniu, głosowi spoza kadru został powierzony tekst całej przypowieści. W ten sposób film przedstawia współczesnym widzom zrozumiałą ilustrację wrogości, obojętności – i ludzkiego współczucia, przekraczającego granice uprzedzeń²³.

Analogiczne są wysiłki „przekładu” podejmowane przez autorów kina biblijnego: na jednym biegunie znajdują się produkcje, które próbują odtworzyć wiernie nie tylko zapisany tekst, ale i najdrobniejsze szczegóły przedstawionego świata; drugi biegun to dążenie do aktualizacji, uwspółcześnienia przesłania Biblii. Stopień zależności między tekstem wyjściowym a filmem jest więc zróżnicowany. Ewa Modrzejewska wyróżnia:

- adaptacje bezpośrednie, których przykładami są *Golgota* (1935) J. Duviiera oraz powojenne superprodukcje – *Samson i Dalila* i *Dziesięcioro przykazań* C.B. DeMille’a czy *Król Królów* (1961) N. Raya;
- odwołania bezpośrednie, w których można „znaleźć niezliczone cytaty biblijne, bezpośrednie odwołania do postaci, do zdarzeń, do przedmiotów, parafrazy wątków, motywy, aluzje, symbole”. Do tej grupy należą *Nietolerancja* (1916) D.W. Griffitha, *Ben Hur* (w wersjach F. Niblo, 1925 i W. Wylera, 1959), *Twaróg* P.P. Pasoliniego, *Andriej Rublow* (1966) A. Tarkowskiego;
- odwołania pośrednie, a więc filmy należące do „krajiny alegorii, paraboli i mistycyzmu”, w których „najgłębsze treści Ewangelii są doświadczane przez współczesność” (filmy C.T. Dreyera, R. Bressona, *Nazarin* L. Buñuela)²⁴.

Podobny podział i terminologię stosuje Krzysztof Kornacki, który zauważa, że „od całościowych historii będących adaptacją Ewangelii, aż do pośrednich odwołań biegnie wektor coraz większego uniezależniania się od fabuły arcytekstu”²⁵. W filmach zatem dostrzec można próby tłumaczenia na współczesny język audiowizualny treści zawartych w Piśmie Świętym. Ingerencje scenarzystów czy reżyserów sprawiają jednak, że treść biblijna tych filmów często pozostaje pod znakiem zapytania.

²³ Lis, *100 filmów biblijnych...*, s. 30 n.

²⁴ E. Modrzejewska, *Inspiracja biblijna w kinie*, w: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. K. Kornacki, M. Przyłipiak, Gdańsk 2002, s. 29–42.

²⁵ K. Kornacki, *Pokazać Boga. Jezus Chrystus na ekranie*, „Kino” 38(2004) nr 3, s. 31.

III. JEZUS W FILMIE: PRZYPADEK SZCZEGÓLNY

Postacią najczęściej pojawiającą się na ekranach jest Jezus Chrystus. W filmowych adaptacjach Ewangelii – podobnie jak innych ksiąg Biblii – dostrzegalne są dwie tendencje: ekranizacje bezpośrednie, traktujące materiał wyjściowy z dużą dosłownością, oraz interpretacje figuratywne. O ile w ekranizacjach bezpośrednich identyfikacja Jezusa nie następuje z trudnością (rozpoznawalne są Jego słowa, otaczające Go postaci, miejsca, wydarzenia), o tyle podejście figuratywne (analogiczne, symboliczne) wymaga szczególnego wysiłku widza. Luigi Bini, zajmujący się teologią filmu, przed laty wskazywał podwójną obecność Chrystusa w kinie: „jako protagonista i/lub sens dzieła”. Jezus – bez trudu rozpoznawalny – jest bohaterem takich filmów, jak *Ewangelia według świętego Mateusza* (1964) i *Opowieść wszech czasów* (1965) czy musicali *Godspell* (1973) i *Jesus Christ Superstar* (1973). Jako „sens” można spotkać go w kilku filmach „ludzkich”, jak *Mouchette* (1966) R. Bressona czy *Okoliczność* (1974) E. Olmiego – „jego przywołanie może rozbrzmiewać w tych i w innych dziełach kinematografii artystycznie i po ludzku prawdziwych: wyrażając głębię świadomości sprawiają, że zarysowują się egzystencjalne ślady intymnej obecności Zbawiciela”. Bini rozróżnia więc pomiędzy Jezusem „prawdziwym” a „przywoływanym” przez wydarzenia dotyczące protagonistów, historycznie przecież dalekich od faktów opowiedzianych przez Ewangelię²⁶.

W ważnym opracowaniu kina chrystologicznego kanadyjski teolog kina o. Lloyd Baugh nawiązuje do prostego podziału filmów „ewangelicznych” na bezpośrednie przedstawienia oraz figuratywne, metaforyczne. Pierwszy typ to próby „portretowania” Jezusa (i szerzej: innych biblijnych postaci), rzadko jednak ograniczające się do prostego przeniesienia na ekran historii znanej z Pisma Świętego. Obok klasycznych przykładów (*Mesjasz* R. Rosselliniego, *Jezus z Nazaretu* F. Zeffirellego), Baugh wskazuje musical *Jesus Christ Superstar* N. Jewisona i *Ostatnie kuszenie Chrystusa* M. Scorsese, których narracja odtwarza (i przetwarza) wydarzenia znane z Ewangelii; podejście figuratywne jest obecne w filmach współczesnych, m.in. w *Jezusie z Montrealu* D. Arcanda, *Uczcie Babette* G. Axela, *Dekalogu* K. Kiesłowskiego czy *Na los szczęścia Baltazarze* R. Bressona²⁷. To rozróżnienie jest obecnie powszechnie przyjmowane przez autorów zajmujących się tematyką filmów o Jezusie.

Wśród zróżnicowanych gatunkowo filmów są dzieła opowiadające historię ewangelicznego Jezusa, niedochowujące jednak nigdy pełnej wierności „Jezusowi Ewangelii i Chrystusowi wiary”, oraz ujęcia metaforyczne: figury Jezusa

²⁶ L. Bini, *Cristo nel cinema d'oggi. La produzione italiana e americana. Spunti per una riflessione pastorale*, „Catechesi” 1975 nr 5, s. 15 n.

²⁷ L. Baugh, *Imaging the Divine. Jesus and Christ-Figures in Film*, Kansas City 1997, s. viii-ix.

(jeśli w postaci są rozpoznawalne „tylko niektóre aspekty życia i śmierci Jezusa bez szczególnych odniesień do jego powszechnej misji zbawczej i Zmartwychwstania”) i figury Chrystusa, jeśli „całościowa dynamika filmu zawiera całościową dynamikę wydarzenia Chrystusowego”²⁸. Szczególnie interesujące dla teologa są właśnie figury Chrystusa, będące wynikiem nie tyle „przeniesienia” na ekran wydarzeń opisanych przez ewangelistów, ile próbą ich nowej interpretacji i aktualizacji. Baugh wskazuje, że analiza filmów z figurą Chrystusa dokonywana jest na dwóch poziomach: pierwszy jest „bezpośredni i dosłowny, drugi – figuratywny i analogiczny”. Interpretacja chrystologiczna możliwa jest właśnie na tym drugim, figuratywnym poziomie, a argumenty za nią przemawiające odnaleźć można w tradycji teologicznej. Po pierwsze, dla chrześcijaństwa koncepcja obrazu ma szczególne znaczenie: Bóg stworzył człowieka na swój obraz, Chrystus jest obrazem Boga, Nowy Testament czerpie wiele obrazów ze Starego, Jezus używa metaforycznych obrazów, mówiąc o sobie (Dobry Pasterz, światło). Po drugie, chrześcijaństwo „jest wiarą w Inkarnację”: Bóg objawia się przez rzeczywistość materialną. Po trzecie, chrześcijaństwo jest religią opierającą się na opowiadaniu „o stworzeniu, upadku i obietnicy, na «historii» zbawienia dokonanego przez wydarzenie Chrystusowe”. Po czwarte, „Jezus objawił samego siebie oraz Boga poprzez przypowieści”. Nie należy przy tym zapominać, że „figura Chrystusa nie jest Jezusem ani Chrystusem: jest cieniem, jego refleksem”. Stąd figurę można odczytać zarówno w głównym bohaterze filmu i w rozwoju całej narracji, jak i w aluzjach ograniczonych do pojedynczych ujęć. Figura Chrystusa jest „całkowicie ludzka” – a więc postać może być słaba, grzeszna, ograniczona sytuacją²⁹.

Wychodzący z bardziej świeckich założeń filmoznawca Paul Coates proponuje jednak ostrożność wobec „komentatorów pragnących «nawrócić» przytłaczającą większość współczesnych filmów świeckich” lub głoszących, że „świeckość ta jest złudna” i krytykuje upodobanie „teologicznie nastawionych kinomanów” do dwóch rodzajów hermeneutycznych strategii łączenia filmów z tematami religijnymi: „Po pierwsze – przez komentarz dotyczący imion, które albo pochodzą z Biblii, albo ją przywołują, po drugie – przez powtarzane odkrycie, że bohater jest figurą Chrystusa”. Nie kwestionując możliwości odczytania analogii (a nawet widząc użyteczność idei figury Chrystusa jako „sprzeciwiającej się uwięzieniu Jezusa w fizycznej zgodności ze stereotypem”), Coates wskazuje jej słabe strony: w filmach „podobieństwo jakiejś postaci do Chrystusa zawsze zostanie zakwestionowane przez jej jednoczesną odmienność od niego”. Coates broni zatem odbiorców przed błędnymi interpretacjami,

²⁸ Tenze, *La rappresentazione di Gesù nel cinema. Problemi teologici, problemi estetici*, „Gregorianum” 2001 nr 2, s. 239.

²⁹ Tenze, *La rappresentazione metaforica di Gesù nel cinema: La figura cristica*, „Gregorianum” 2001 nr 4, s. 719–721.

zaciemniającymi prawdziwą naturę tekstu, przypisującymi „marginalnym elementom zbyt istotne znaczenie” oraz przestrzega przed twórcami, którzy mogą nadawać swym dziełom „fałszywie uszlachetniający blask biblijnej konotacji”³⁰.

Nie sposób jednak zanegować wyraziste ewangeliczne źródła filmu *Matrix* (reż. L. i A. Wachowski, 1999), w którym podobieństwo głównego bohatera Neo do Chrystusa wynika nie z wykorzystania imion czy sytuacji zaczerpniętych z chrześcijańskiej tradycji, lecz z rozwiniętej analogii (z niewolenie przez grzech/komputery, zapowiedzi mesjańskie, zwycięstwo przez śmierć i zmartwychwstanie)³¹. Ewangelicznymi archetypami posługiwał się K. Kiesłowski w telewizyjnym cyklu *Dekalog*³², jak i A. Adamson w *Opowieściach z Narnii: Lew, czarownica i stara szafa* (2005): przedstawiony w filmie lew Aslan jest czytelną figurą Chrystusa³³. Co więcej, sam Coates, przeprowadzając analizę filmu I. Bergmana *Tam, gdzie rosną poziomki* (1957), dostrzega, że „użycie biblijnych opowieści o Chrystusie ma głębokie znaczenie”, a odniesienia do Ewangelii wskazuje w kilku innych filmach (*Idiota*, reż. A. Kurosawa, 1951; *Przetłumując fale*, 1996, *Idioci*, 1998 i *Tańcząc w ciemnościach*, 1999 L. von Triera; *Kosiarz umysłów*, reż. B. Leonard, 1992)³⁴.

* * *

Niniejszy szkic uświadamia, że rzeczywistość filmu biblijnego wymyka się jednoznacznym ocenom: W. Barnes Tatum dostrzega, że „problem kinowego Jezusa” dotyczy przynajmniej czterech wymiarów – artystycznego, literackiego, historycznego i teologicznego. Dlatego zapewne autorzy filmów tak rzadko podejmują się opowiedzenia historii Jezusa³⁵. Uwaga ta, odnosząca się do wszystkich filmów, uświadamia, że nie należy oczekiwać od filmu biblijnego bycia wyłącznie interpretacją tekstu biblijnego. Film biblijny jest przede wszystkim najpierw *filmem*, komercyjnym produktem kinematografii, będącej jedną z gałęzi przemysłu rozrywkowego. Dość gorzko komentuje ten fakt Adele Reinhartz: „Jeśli historyczny Jezus z Nazaretu był jedynym Synem Bożym,

³⁰ P. Coates, *To może być Jezus. O Chrystusie i figurach Chrystusa*, „Kwartalnik Filmowy” 25(2004) nr 45, s. 14 n.

³¹ Dość starannie przedstawia teologiczne odniesienia filmu P. Fontana, *Szukanie Boga w Matrixie*, w: *Wybierz czerwoną pigułkę. Nauka, filozofia i religia w Matrix*, red. G. Yeffeth, tł. W. Derechowski, Gliwice 2003, s. 173–199.

³² Zob. M. Lis, *Figury Chrystusa w 'Dekalogu' Krzysztofa Kiesłowskiego*, Opole 2007.

³³ M. Lis, *Kim jest Aslan? Ewangeliczne źródła 'Opowieści z Narnii'*, „Studia Filmoznawcze” 2009 nr 30, s. 211–220.

³⁴ Coates, art. cyt., s. 17–28.

³⁵ W.B. Tatum, *Jesus at the Movies. A Guide to the First Hundred Years*, Santa Rosa 2004, s. 6.

jak głosi Ewangelia, to Jezus z Hollywood jest jego przeciwieństwem – wieloraki, zróżnicowany, narodzony z wielu rodziców”³⁶.

Zatem film biblijny – a są to dzisiaj setki ekranowych historii³⁷ – choć w wielu sytuacjach duszpasterskich pomocny, nie może być naiwnie uznany za współczesną, atrakcyjną formę przekazu Pisma Świętego, bowiem zbyt wiele obcych wtrąceń zakłóca filmowy przekaz słowa Bożego. Zadaniem teologa pozostaje jednak życzliwe i krytyczne zarazem przyglądanie się, wyrażanie osądów i podejmowanie dialogu z audiowizualnymi interpretacjami postaci i wydarzeń biblijnych: prawdopodobnie więcej ludzi zna historię Jezusa z ekranu – niekompletną (we wszystkich filmach), krytycznie reinterpretowaną (w *Ostatnim kuszeniu Chrystusa*) czy wręcz świadomie przekłamywaną (w *Kodzie da Vinci*, reż. R. Howard, 2006) – niż z własnej lektury Nowego Testamentu, wspartej doświadczeniem wiary wspólnoty Kościoła. Głoszenie Ewangelii wobec odbiorców karmionych alternatywnymi, filmowymi wersjami Biblii, nie powinno wobec tego komercyjno-religijnego zjawiska pozostawać obojętne.

Bible in the Movies

Summary

The presence of the Bible in the movies is a complex reality: besides direct interpretations of the stories from the Holy Scriptures, a number of films has been inspired by other cultural sources (passion-plays, arts, literature, music, other films). By reason of its subject and its non-religious origin, a biblical film is important for theologians: numerous audiovisual adaptations of the Gospel have raised the issues of the faithfulness of this particular kind of translation (transmediatization) of the Bible. A particular attention should be paid to Jesus-movies because of their impact on the audiences and very different ways of portraying of Jesus (from a relatively simple „historical” Jesus till elaborated Christ-figures).

Słowa kluczowe: Biblia, film, Jezus w filmie, przekład audiowizualny, figury Chrystusa

Key words: Bible, cinema, Jesus movies, audiovisual translation, Christ-figure

³⁶ A. Reinhartz, *Jesus of Hollywood*, Oxford 2007, s. 252.

³⁷ Roboczą listę blisko 380 tytułów filmów powstałych w latach 1897–2002 publikuje M. Lis, *Audiowizualny przekład Biblii*, s. 143–152.