

Film jako forma apokryficzna? O “Komunii” i “Bożym Ciele” – uwagi nie tylko filmoznawcze

Mikołaj Jazdon, Marek Kaźmierczak

MIKOŁAJ JAZDON Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań
MAREK KAŻMIERCZAK Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań

FILM JAKO FORMA APOKRYFICZNA? O „KOMUNII” I „BOŻYM CIELE” – UWAGI NIE TYLKO FILMOZNAWCZE

Cel badawczy i teza

Celem artykułu jest analiza i interpretacja dwóch filmów – dokumentalnej *Komunii* (2016) Anny Zameckiej i fabularnego *Bożego Ciała* (2019) Jana Komasy¹, jako przykładów na istnienie, w kinie współczesnym, formy artystycznej, którą nazywamy formą apokryficzną. Używamy tego pojęcia, aby wskazać na funkcjonowanie wciąż żywej tradycji apokryficznej w kulturze XXI wieku, w tym w literaturze, w malarstwie, ale również w filmie. Nie zamierzamy utożsamiać formy apokryficznej z apokryfami z powodów historyczno-religijnych oraz genologicznych².

¹ *Komunia* A. Zameckiej to dokumentalny portret zbiorowy rodziny nastoletniej Oli i jej młodszego brata Nikodema, którzy mieszkają razem z ojcem. Ola marzy, by do domu powróciła mama, żyjąca w innym związku. Dziewczynka zabiega, żeby jej brat, pomimo niepełnosprawności (cierpi na autyzm), przystąpił do pierwszej komunii. Organizacja uroczystości to także sposób na przyciągnięcie mamy, która przyjeżdża, by towarzyszyć synowi w tym wyjątkowym wydarzeniu. Zamecka i jej ekipa filmowa przez kilka miesięcy przyglądała się życiu rodziny, w której 14-letnia Ola coraz bardziej wchodziła w rolę przewidzianą dla dorosłych, stając się dla brata jakby drugą matką. *Boże ciało* J. Komasy opowiada historię Daniela, młodego penitencjariusza domu poprawczego, angażującego się tam w praktyki religijne i zafascynowanego postacią ks. Tomasza, który pełni w ośrodku posługę kapłańską. Daniel, wysłany do zakładu pracy z dala od poprawczaka, na skutek zbiegów okoliczności, a przede wszystkim własnych decyzji, przebiera się za księdza i wchodzi w jego rolę w parafii w miasteczku, gdzieś na południowo-wschodnim krańcu Polski. Zaangażowanie bohatera, niekonwencjonalny sposób komunikowania się ze społecznością lokalną, śmiałe ingerowanie w trudne i bolesne dla niej problemy, sprawiają, że „kapłańska” posługa Daniela ożywia i uzdrawia traumatyczne „zawieszenie”, w jakim trwają bliscy siedmiorga osób, które zginęły w katastrofie samochodowej. Ostatecznie główny bohater – zdemaskowany i usunięty z parafii – nie mając wyboru, wraca do poprawczaka. Konfrontacja ze współwznięciem chcącym się zemścić na Danielu za to, że ten nieumyślnie spowodował przed laty śmierć jego brata (i za to odbywał kare), doprowadza do kolejnej tragedii. Daniel w walce na śmierć i życie zabija przeciwnika i zmuszony jest uciekać.

² W *Nowym leksykonie teologicznym* (Przełk., oprac. T. Mieszkowski, P. Pachciarek. Wstęp do wyd. pol. A. J. Skowronek. Konsultacja nauk. J. Salij. Warszawa 2005, s. 17) H. Vorgrimlera czytamy, że apokryfy (gr. ἀπόκρυφος – „ukryty”) to „zbiory powstałych między około 200 przed Chr. i 400 po Chr. pism żydowskich względnie chrześcijańskich, które nie zostały włączone do kanonu *Pisma Świętego* albo których przynależność do niego budzi kontrowersje. Zbiorowe określenie »apokryfy« należy tłumaczyć zapewne ich pochodzeniem bądź uprzywilejowaną pozycją niektórych z nich w ezoterycznych kregach (tajemna wiedza gnozy itd.). Problematyka

Używamy pojęcia formy apokryficznej, aby podkreślić, że muszą być spełnione pewne warunki, by dany przekaz – w tym przypadku film – mógł funkcjonować jako tego typu forma artystyczna. Po pierwsze, formą apokryficzną według nas jest film, który odnosi się do doświadczenia religijnego. Po drugie, forma apokryficzna służy wyjaśnieniu, uzupełnieniu i aktualizacji treści (ponadhistorycznych) wynikających z przekazów źródłowych (jak np. *Ewangelie* lub apokryfy), wpisanych jednak w konteksty współczesne. Po trzecie, forma apokryficzna obrazuje albo świat, który wyraża tęsknotę za czymś, co jest religijnie uwarunkowane, choć zarazem nieuchwytnie (*Boże Ciało*), albo postawę mogącą uchodzić za (hipertekstualne) powielenie jakiegoś kanonicznego wzorca, jak np. naśladowanie Chrystusa (*Komunia*). Po czwarte, film traktowany jako forma apokryficzna stanowi nośnik znaczeń, wzorców, zachowań, wartości, które angażują widza, wszak w jakimś sensie odzwierciedlona w nich jest postawa uznawana za normatywną w sensie tekstowym i religijnym, choć na pewno nie instytucjonalnym. Po piąte, forma apokryficzna jest przepisywaniem na nowo doświadczeń i praktyk religijnych, które skrywano (!), pomijano, bagatelizowano i o których zapomniano w praktykach kościelnych, czyli powszechnych. Zakładamy więc, że formy apokryficzne stanowią przykłady „czynnego rozumienia”³ tekstów kultury, są „religią” w działaniu, a nie tylko tekstami kultury odnoszącymi się do religii, mają charakter palimpsestowy; zresztą film traktujemy, nawiązując do studiów rozwijanych przez Wernera Faulsticha, jako medium literatury⁴.

Badanie formy apokryficznej opiera się na tekstualności, przyjmujemy, że myślenie apokryficzne stanowi funkcję aktywności kulturowej, zachowującej ciągłość, choć zmieniają się media, za pomocą których tę aktywność się wyraża. Formy apokryficzne transmitowane były przy wykorzystaniu słowa mówionego, pisma, ale obecnie dzieje się to również przy wykorzystaniu mediów audiowizualnych, w tym właśnie filmu. Zakładamy, wprowadzając pojęcie formy apokryficznej, że człowiek współczesny ma predylekcję do myślenia apokryficznego, czyli wciąż dopowiada, wciąż dopisuje, wciąż obrazuje sobie te treści, których albo nie znajduje w źródle kanonicznym, lecz ich nie rozumie, albo ich po prostu brak, albo są, jednak, jej/jego zdaniem, ich przekaz (tu: krytyczny stosunek wobec Kościoła w perspektywie rzymskokatolickiej) jest zniekształcony. Człowiek współczesny dopowiada, bo nieustannie poznaje, tłumaczy i projektuje. Myślenie apokryficzne ma swą podstawę kognitywną w myśleniu potocznym i w różnych doświadczeniach składających się na codzienność. Forma apokryficzna stanowi dowód na to, że myślenie religijne jest domeną, w której tradycja zderza się z nowoczesnością, kanon normatywny z potrzebami indywidualnymi, a instytucja z osobą.

związana z apokryfami wymaga ścisłego rozróżnienia między apokryfami ST i apokryfami NT. Żydzi nie mówią o apokryfach, lecz o «księgach pozostających na zewnątrz».

³ Pojęcie zaczerpnięte z książki R. Nycza *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura* (Warszawa 2012, s. 56). Rozważania autora tej monografii zainspirowały nas do myślenia o formie apokryficznej jako o formie poznawczej.

⁴ W. Faulstich, *Estetyka filmu. Badania nad filmem science fiction „Wojna światów” (1953/1954) Byrona Haskina*. Przeł. M. Kasprzak, K. Kozłowski. Przedm., oprac. K. Kozłowski. Poznań 2017, s. 5–47.

Konteksty (możliwe)

W *Ewangelii św. Mateusza* czytamy m.in. o tym, jak Jezus uczy apostołów modlitwy. Uwrażliwia ich na to, aby nie mówili zbyt wiele, aby nie „paplali”, licząc, iż zostaną wysłuchani: „Modląc się, nie bądźcie gadatliwi jak poganie. Oni myślą, że przez wzgląd na swe wielomówstwo będą wysłuchani” (Mt 6, 7)⁵. Chcielibyśmy wyeksponować cztery istotne w kontekście naszych rozważań słowa⁶: βαττολογησῆτε (*battologēsēte*), πολυλογία (*polylogia*), ἔθνικοι (*ethnikoi*), εἰσακουσθήσονται (*eisakousthēsontai*). Słowo „*battologēsēte*”, odnoszące się do „gadatliwości”, można też tłumaczyć jako „paplaninę”, jako „mówienie słów bez treści”, „powtarzanie w kółko tych samych słów”. Przyjmujemy, że „paplanie”, gadatliwość wiąza się z automatyzmem, a więc i w kontekście współczesnego odczytania – z nieobecnością w działaniu komunikacyjnym, nieobecnością w rozmowie, dlatego formy apokryficzne stanowią reakcję na paplaninę – są dopowiadaniem, rozszerzaniem, uzupełnianiem tego, co nieobecne. Słowo „*polylogia*” (wielomówstwo) rozumiemy jako „rozproszenie słów”, którymi się nie dzielimy, jak w przypadku dialogu, ustanawiającego między ludźmi, jak pisał Józef Tischner, „wspólny wątek dramatyczny – nasz dramat”⁷. „*Ethnikoi*” – „poganie”, w innych tłumaczeniach „nieżydzi” lub „inne narody” (w sensie: „ludy”), oznaczają kontekst społeczny, obojętny na możliwość spotkania poprzez modlitwę rozumianą jako prośba, jako błaganie. To są jednak ci, którzy przestrzegają zasad, wszakże, jak to się mówi współcześnie w języku potocznym, wyróżniając własną religijność opartą na wypełnianiu określonych zadań i przestrzeganiu reguł: chodzi się do kościoła, przystępuje się do komunii, modli się, kłeka się, księdza się słucha. A przecież celem człowieka, który się modli, jest bycie wysłuchanym – *eisakousthēsontai* (w tym przypadku mamy do czynienia z czasownikiem w trzeciej osobie liczby mnogiej, trybie orzekającym, czasie przyszłym), nie przez kapłana, ale przez Boga. W zacytowanym fragmencie *Ewangelii* znajduje się ostrzeżenie, że ci, którzy paplają, gadają – liczą, iż z tego powodu będą wysłuchani. Jezus zaś twierdzi, że jest inaczej. Przytoczony fragment *Ewangelii św. Mateusza* zawiera zatem istotne elementy, które stanowią i stanowiąc będą klucze interpretacyjne do filmów *Komunia* i *Boże Ciało*.

Czy Daniel z *Bożego Ciała* zostaje wysłuchany, a może to on ma wysłuchać; kim on jest w filmie, zderzając się z normatywnym, ale też represywnym się, trafiając na rąfę *battologēsēte*? Aleksandra Kaczanowska (*Komunia*) znajduje wiele „dowodów” na Bożą „miłość”, gdyby słowa księdza skierowane z ambony, że „kogo Bóg miłuje, tego chłoscze” – potraktować literalnie jako granice poznawcze, teologiczne i komunikacyjne; w tym sensie film *Komunia* jest filmem o „chłostaniu” nadającym osobliwy sens kručzej egzystencji bohaterki, podobnie jak i egzystencji jej brata, o „chłostaniu” paplaniną przez dorosłych, w tym przez księdza. Widz

⁵ Cytaty z Biblii, które pojawiają się w artykule, podajemy według następującej edycji: *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*. Oprac. Zespół Biblistów Polskich [...]. Biblia Tysiąclecia. Wyd. 5, na nowo oprac. i popr. Poznań 2000.

⁶ Wszystkie znaczenia zaczerpnęliśmy z materiałów dostępnych na stronie interlinearnego tłumaczenia Biblii: <https://biblia.oblubienica.eu/interlinearny/index/book/1/chapter/6/verse/7/param/1/version/TR> (data dostępu: 3 III 2020).

⁷ J. Tischner, *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Kraków 1998, s. 20.

oglądający cierpienie Oli i jej brata oraz bezradność rodziców wzbrania się przed teologią cierpienia narzucaną z ambony, depersonalizującą i uwłaczającą prawdzie o dramacie dziecka, zniekształcając ją, „zachwaszczając” doświadczenie bólu i lęku wyrażeniem, które w kontekście tego, co wiemy o losach dzieci w dokumencie, jest rozbudowanym eufemizmem umocowanym w arbitralnie (w znaczeniu: „instrumentalnie”) rozumianym przesłaniu ewangelicznym.

W zacytowanym fragmencie z *Ewangelii św. Mateusza* czytamy jednak o skupieniu, o ciszy, które są potrzebne, by upodmiotwić własną perspektywę, uwalniającą z się. *Ethnikoi* są zaś automatem musztrującym doświadczenie religijne człowieka nakazami, regułami, ich wszechobecnością – na poziomie norm, symboli, wyobrażeń społecznych i praktyk.

Pojawia się zatem pytanie: co by się stało, gdybyśmy potraktowali Daniela (uwzględniając fikcyjność postaci) i Aleksandrę Kaczanowską jako metaforyczną realizację *Ewangelii* lub nawet jej uzupełnienie, wszak film jako medium literatury jest w takim rozumieniu poznaniem w działaniu tego, co albo zakryte, albo zgubione? Losy postaci, choć splatają się tu dwie perspektywy – fikcyjna i rzeczywista, w pewnym sensie wpływają na rozumienie tekstów kanonicznych, ewangelicznych, a więc odnoszą się nie tylko do tego, co współczesne, ale też do tego, co przeszłe. W takim przypadku można założyć, że obydwa filmy odzwierciedlają apokryficzną wrażliwość na poziomie ich zależności od kontekstów, w których są oglądane (uwzględniając nadrzędność tzw. interpretacji inspirującej nad interpretacją metodyczną)⁸. Film jako forma apokryficzna, w ujęciu pragmatycznym, proponowanym przez Richarda Rorty’ego, stanowiłby przykład interpretacji inspirującej, która pozwala na to, by w chrześcijaństwie znaleźć coś nowego – i to nie tylko w chrześcijaństwie instytucji i doktryn, ale również w chrześcijaństwie codziennie ucieleśnianym. To zaś wydaje się konieczne, aby można było zmienić coś w sobie lub pośród tych, od których oczekuje się zdecydowanie więcej. Film jako forma apokryficzna modyfikuje i dopełnia współczesny odbiór tekstów religijnych, postaw ludzkich, rytuałów, przedstawiając to, co w nich nie wystarczające (np. terapia jako nowe medium dialogu religijnego w filmie *Boże Ciało*), skryte (miejsce na człowieczeństwo nieformularne⁹, jak w przypadku filmu *Komunia*, wszak główna bohaterka ucieleśnienia treści *Ewangelii* synoptycznych bez mówienia o tym, dlatego film może pokazać to, czego nie wyraża słowo, widzimy więc tu odejście od perspektywy logocentrycznej i uwolnienie interpretacji filmu od refleksji sprowadzającej to medium do interpretacji opowiadania¹⁰) lub potrzebne (wspólne bycie, czas na rozmowę, na spotkanie, na inność – stosunki Daniela z parafianami, relacje Aleksandry z bratem,

⁸ R. Rorty, jak pisze A. Szahaj (*Granice anarchizmu interpretacyjnego*, „Teksty Drugie” 1997, nr 6, s. 11), wprowadził podział na interpretację metodyczną i inspirującą, podkreślając, że: „W ramach tej pierwszej czytelnik kieruje się chęcią potwierdzenia tego, co już wcześniej o tekście sądzono (chęcią potwierdzenia jego »prawdy«), w ramach tej drugiej zaś »odnajduje« w nim coś nowego (używa dowolnie tekstu), albowiem chce zmienić siebie”.

⁹ Człowieczeństwo nieformularne to człowieczeństwo przejawiające się w całej swojej ontologicznej, egzystencjalnej, poznawczej, etycznej, aksjologicznej złożoności, nie poddające się banalizacji opartej na narzucanych normach.

¹⁰ Zob. A. Helman, *Problemy interpretacji dzieł filmowych*. W zb.: *Interpretacja dzieła. Konferencja w Instytucie Sztuki PAN, 5–7 listopada 1984 roku*. Red. M. Czerwiński. Wrocław 1987,

ojcem, z matką). Zamiast „paplania” rozpraszającego sensy, widzimy działania, nawet bez uprzednio wyrażonej intencji, jak w przypadku filmu *Komunia*, praktyki, które scalają na nowo to, co rozproszone i pogubione, odświeżają w sposób nieoczywisty, a także zaskakujący i przekonujący znaczenia oraz przekazy (za sprawą formy i narracyjnej treści).

Proponujemy, pytając o to, co łączy odbywa filmy, potraktować je jako formy apokryficzne, wszak uzupełniają one – w sensie metaforycznym – w naszym myśleniu o religii te doświadczenia, które zostały „przegadane” z powodu powtarzania w kółko takich samych słów, słów bez treści. Analizowane filmy pokazują, że skoro słowa są bez treści, to tym bardziej jedni ludzie – *ethnikoi* – pozostają ślepi na los drugich. Gdy natomiast słowa zaczynają przylegać do rzeczywistości, sytuacja powoli się zmienia. *Ethnikoi* to stan ducha kogoś, kto jest gadatliwy. *Ethnikoi* to coraz częściej ksiądz „klepiący formułki” (3 min 46 s filmu *Boże Ciało*), matka, ojciec, parafianin, ktoś, kto chce coś „odbębnić” (słowa wypowiedziane przez ks. Tomasza w 3 min 59 s filmu *Boże Ciało*). Ich „paplanina”, modelowana przez mówienie i myślenie potoczne, paradoksalnie otwiera miejsca w czasoprzestrzeni filmowej na słowa/działania kogoś, kto mówi, dając świadectwo prawdzie (Daniel z filmu *Boże Ciało*), lub doświadcza prawdy, mówiąc (Aleksandra z filmu *Komunia*). W modlitwie ważna okazuje się przyszłość, ważne jest, że zostanie się wysłuchanym – a co, jeśli przyszłość to zbyt intensywnie przeżywana terażniejszość, a co, jeśli Daniel i Aleksandra Kaczanowska to współczesnione, apokryficzne dopowiedzenia ewangelicznych obrazów Jezusa albo znaki służące dekonstruowaniu katechetycznych klisz, które odnoszą się do Jego osoby? Są to dopowiedzenia nacechowane metaforycznie, do czego jeszcze wrócimy. Filmy jako formy apokryficzne uświadamiają nam, że doświadczenie religijne zredukowane do logocentrycznej perspektywy naraża każdego człowieka na przewartościowanie słów, na paplaninę, ograniczając złożoność doświadczenia religijnego do klisz teologicznych i duszpasterskich. Współczesność traktuje się w tym kontekście jako coś ontologicznie i teologicznie wtórnego wobec przeszłości usankcjonowanej przez tradycję. Forma apokryficzna jest w takim rozumieniu nadaniem ucieleśnianej aktualnie religijności statusu tożsamościowego lub niemal identycznego z tradycją (mówioną i pisaną) chrześcijaństwa, a zarazem okazuje się uzupełnieniem perspektywy logocentrycznej o ucieleśnienie. *Boże Ciało* i *Komunia* są filmami o ciele, i to nie tylko w sensie teologicznym bądź symbolicznym, lecz także o ciele ludzkim po prostu – o ciele Daniela, o ciele Aleksandry, jej brata czy ojca, a więc o ciele, które istnieje, które ma udział w doświadczeniu religijnym, ale też cierpi, raduje się, tańczy, jest pijane, umożliwia zbliżenie się do drugiego człowieka. Ciało w tym kontekście staje się medium relacji społeczno-kulturowych, ekranem religijności, „zwojem codzienności”.

Pomysł, aby zestawić filmy *Komunia* oraz *Boże Ciało*, wynika z kilku jeszcze powodów. Są to filmy, które zdobyły uznanie poza Polską jako utwory o wysokiej randze artystycznej i wymowie uniwersalnej. *Komunia* i *Boże Ciało* reprezentują dwie odmienne tendencje we współczesnym kinie. Z jednej strony, dzieło Komasy akcentuje swój związek z (polską) rzeczywistością społeczną, opatrzone jest przecież

s. 165. Cyt. za: R. Koschany, *Zamiast interpretacji. Między doświadczeniem kinematograficznym a rozumieniem filmu*. Poznań 2017, s. 5.

adnotacją „oparte na faktach”, z drugiej, buduje swoją strukturę dramaturgiczną przy wykorzystaniu rozmaitych „mocnych” efektów w inscenizacji, kategorii zaczerpniętych z kina (film kryminalny, obyczajowy, sensacyjny, dramat więzienny – by przywołać choćby kilka najbardziej rozpoznawalnych odniesień do gatunków, jakie wymienia w swoim leksykonie Marek Hendrykowski¹¹). Jeśli nawet osoba głównego bohatera, Daniela, ma jakiś odpowiednik w rzeczywistości i wiąże się z faktami, które zainspirowały scenarzystę filmu, to w dziele Komasy osoba ta staje się na tyle wyrazista, iż przykuwa uwagę widza na wzór kinowy. Rozgłos, jaki film zyskał w Polsce, dowodzi też, że jego twórcy wzięli na warsztat temat aktualny, wręcz „łatwopalny” społecznie, jeśli tym terminem określić jego potencjalną skuteczność we wzniecaniu dyskusji wykraczających poza plan zdarzeń z filmu. Z pewnością posłużenie się w tym przypadku słowem „publicystyczność” byłoby przesadne, ale także przydatne do zestawienia (skontrastowania) filmu Komasy z *Komunią* Zameckiej, filmem dokumentalnym, jaki ze swej natury gatunkowej jest oglądany właśnie pod kątem ewentualnych odniesień publicystycznych. Aczkolwiek *Komunia* reprezentuje tę odmianę współczesnego kina faktów, które podąża zarówno w doborze tematyki, jak i przede wszystkim w swym kształcie formalnym w kierunku przeciwnym niż ten, ku któremu zmierza karmiący się aktualnościami reportaż telewizyjny. Kino faktów, jak też *Komunia*, chce być bardziej „jak fabuła”, co mu się udaje coraz częściej, jeśli weźmiemy pod uwagę niespotykaną w poprzednim stuleciu, udaną ekspansję filmu dokumentalnego w przestrzeni dystrybucji kinowej (z wszelkimi konsekwencjami). Jednakże *Komunia* to innego rodzaju „fabuła”. Nie tylko dlatego, że nie występują w niej aktorzy, ale ludzie „grający” swe role tak dla kamery (choć przed nią), jak i dla „samego życia”, lecz również ze względu na subtelną strukturę opowiadania, pozbawioną „mocnych” scen i obrazów. *Komunia* nie jest filmem akcji opartym na faktach (tak trzeba by chyba określić – z zachowaniem proporcji – *Boże Ciało*). Należy do nurtu kina autorskiego tworzonego na granicy kina faktów i fikcji. Można by ją umieścić blisko dzieł włoskiego neorealizmu (takich jak np. *Umberto D.* Vittoria de Siki), czeskiej Nowej Fali (obok *Czarnego Piotrusia* czy *Miłości blondynki* Miloša Formana), filmów Ermanna Olmiego (*Posada*), Kena Loacha (*Kes*), debiutanckich dzieł Krzysztofa Kieślowskiego (*Personel*) lub bardziej nam współczesnych filmów braci Jeana-Pierre’a i Luca Dardenne’ów.

Filmy te pozostają „na brzegu” kina fabularnego ze swoimi aktorami i scenariuszami, „przyobleczone” w dokumentalny styl opowiadania (filmowania, inscenizacji, naturalnych wnętrz i plenerów). W tym kontekście *Komunia* funkcjonuje jednak odwrotnie: autentyczne postaci i z życia wzięte zdarzenia „ubiera” w obrazy, które naśladują wzorce istniejące w filmach fabularnych (dotyczy to stylu zdjęć, kompozycji kadrów czy kolorystyki). Nikt tu nie patrzy w kamerę, nie mówi do niej, nie jest skrepowany jej obecnością. Nie ma tu zatem wielu elementów tak dobrze znanych z filmu dokumentalnego. Jest też inna skala zdarzeń. Wystarczy porównać początek i koniec *Komunii*. W pierwszej scenie Nikodem (brat Aleksandry) mocuje się bezskutecznie z paskiem do spodni. Mówi do siebie: „Źle, źle, źle”. Chwilę potem siostra wyrzuca z jego torby – według niej – zbędne podręczniki, wyrzywa kartki

¹¹ M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*. Poznań–Wrocław 2001.

z rysunkami z zeszytu do religii, karcii brata za niedobre zachowanie w szkole. W finale filmu chłopiec wstaje i bez problemu, odruchowo, zakłada spodnie, zapina pasek. Siostra podgrzewa posiłek dla brata. Pakuje podręczniki. Wszystko odbywa się bez słowa, w ciszy, w harmonii, która, jak się może wydawać, zaistniała (w pewnej mierze) w życiu bohaterów. Oczywiście podobne zdarzenie, jak zapinanie paska do spodni, nie mieści się na skali znaczących scen pokazywanych w *Bożym Ciele*, na której wychylenia osiągają bardziej skrajne, by nie rzec: alarmujące, wartości.

Proponujemy w tej sytuacji podział formy apokryficznej na dwie odmiany: na formę ostentacyjną i formę dyskretną. Uważamy, wychodząc od tak zakreślonej różnicy w tonacji i specyfice obu omawianych filmów oraz zestawiając tę różnicę z podjętą w nich tematyką, że film Komasy reprezentuje formę ostentacyjną („mocne” sceny korespondują z równie „mocną” wymową religijną czy ewangeliczną), a dzieło Zameckiej formę dyskretną (to film, w którym kontekst nie jest „niemy”, siła ekranowych przedstawień wynika z intensywności przeniknięcia filmowców do świata autentycznych – nie odgrywanych – doświadczeń osobistych, wręcz intymnych, głównych bohaterów tego dokumentu).

W historii chrześcijaństwa starożytnego pojawił się nurt religijny uznany już podczas Soboru Nicejskiego I za herezję, a mianowicie doketyzm. Według tej doktryny ciało Jezusa Chrystusa było tylko pozornie ciałem ludzkim, nie miało swej fizycznej natury, lecz w jakimś sensie było ponadfizyczne, astralne. Doketyści podważali realność cierpienia Jezusa i Jego śmierci na krzyżu. Dodać by należało, że kwestionowanie cielesności Jezusa wiązało się z negowaniem Jego udziału w historii człowieka. Odrzucono tezy doketystów, a jednak ten sposób myślenia paradoksalnie zainfekował religijność chrześcijańską – uznano fizyczną naturę Jezusa, ale w jakimś sensie odrealniono ciało ludzkie i jego udział w doświadczeniu religijnym. A przecież ciało wnosi codzienność w sferę *sacrum*, przynajmniej tyle.

Wielu badaczy, krytycznie ustosunkowując się do apokryfów, podkreśla, iż nie mają one żadnego wpływu na kanoniczne teksty religijne¹², nie oddziałują więc na swe historyczne prototypy. I prawdopodobnie tak jest, jednak inaczej się dzieje, jeśli chodzi o ich rozumienie i wykorzystanie. Przyjmujemy, że filmy jako formy apokryficzne nie spowodują, iż teksty kanoniczne przestaną obowiązywać, przecież nie mogą mieć, z naturalnych powodów, wpływu na przeszłość, ale na pewno przyczyniają się do uzupełniania współczesnych wyobrażeń na temat źródeł chrześcijańskiej duchowości oraz, jako „czynne rozumienie” tekstów kultury¹³, do szukania alternatyw – także na poziomie działania – dla tego, co jest paplaniną, która odrywa religijność od codzienności, a cielesność od *Ewangelii*. Ani Aleksandra (ktoś rzeczywisty, mający przedfilmową i pofilmową, w obu przypadkach tożsamą podstawę ontologiczną)¹⁴, ani Daniel (postać fikcyjna, której podstawą ontologiczną są scenariusz i film) nie używają słów bez treści, jeśli pojawia się jakieś działanie komunikacyjne uznane przez nas za modlitwę, to najprawdopodobniej nie będzie miało ono charakteru paplaniny. Oboje chcą być wysłuchani (*eisakousthēsontai*).

¹² Zob. M. Michalski, *Antologia literatury patrystycznej*. T. 1. Warszawa 1975, s. 42–43.

¹³ Nycz, *Poetyka doświadczenia*, s. 56–57.

¹⁴ Zob. uwagi na temat różnic między dokumentem a fabułą w książce M. Przyłipiaka *Poetyka kina dokumentalnego* (Gdańsk 2000, s. 21–33).

Forma apokryficzna służy wzięciu w nawias polilogii i paplaniny oraz wprowadzeniu w ich miejsce alternatywy podpowiadającej, jak można być wysłuchanym bez pewności, iż się będzie wysłuchanym.

Nie zamierzamy wszakże traktować Daniela czy Aleksandry jako figur Chrystusa¹⁵. Chcemy tu podkreślić, że w ich doświadczeniu występuje to, co nie do końca mieści się w schematach uznawanych przez instytucję Kościoła i tradycje, choć akceptowane i przetwarzane jest, najczęściej potocznie, przez człowieka pragnącego przeżyć coś, czego – mimo iż zawiera się to w granicach audiowizualnego przekazu – jednak nie udaje się uchwycić w tekście kanonicznym i w postawie, która powinna być ucieleśnieniem tego tekstu. Leszek Kołakowski w eseju *Jezus ośmieszony* stwierdza: „O Jezusie przeczytać można, co tylko się chce”¹⁶; dodajmy: pokazać też. Lecz to, co proponujemy w niniejszym artykule, dotyczy czegoś fundamentalnego, a mianowicie filmoznawczo istotnej konstatacji, że formy apokryficzne są formami remediacyjnymi, które migrują między różnymi mediami literatury realizowanej za pośrednictwem tego, co napisane (książka), dostępne audialnie (radio) czy właśnie audiowizualnie (film)¹⁷, w przekazie zyskując wartości poznawcze i komunikacyjne, które pozwalają przedstawić to, o czym wcześniej można było jedynie mówić, np. w ukryciu. To, co wydaje się ważne w niniejszym kontekście, to założenie, iż forma apokryficzna stanowi stałą modalność myślenia potocznego potrzebną w tłumaczeniu tajemnic wiary na misterium codzienności i *vice versa*, choć ta odwrotność tylko językowo okazuje się symetryczna. *Komunia* i *Boże Ciało* są zagarniane przez różne dyskursy, promieniując obrazami, które mogą projektować inne, alternatywne, a w powszechnej religijności – skrywane interpretacje chrześcijaństwa.

Hipoteza: założmy, że filmy *Komunia* oraz *Boże Ciało* stanowią apokryficzne formy służące zaprezentowaniu postawy chrześcijańskiej, uzupełniające w taki sposób przestrzeń dramatu religijnego o te treści, których nie udaje się lub nie można już znaleźć w zinstytucjonalizowanej religii rzymskokatolickiej bądź które są w niej ukryte. Zauważmy np., że ksiądz jest albo nieobecny w życiu protagonisty jako naśladowca Chrystusa, a istnieje jedynie jako reprezentant Kościoła (*Komunia*), albo nieprawdziwy oraz nieobecny w tym sensie, że prawdziwy chowa się pod maską oczekiwanego (w filmie *Boże Ciało*). Ksiądz, którego spotyka wspólnota w filmie *Komasy*, nie jest przecież księdzem, choć ucieleśnia ideał kapłański w mniemaniu tej wspólnoty. Wiele możemy wybaczyć Danielowi jako księdzu, liczymy, że jego przygoda skończy się szczęśliwie i dla niego, i dla wiernych. Obraz prawdziwego księdza podporządkowanego instytucji Kościoła, ufnego, rozmawiającego, ale skądinąd pilnującego podziału na to, co kościelne oraz świeckie, broniącego integralności struktury instytucji (proboszcz i ksiądz z poprawczaka), będącego obrońcą „jedyniej” prawdy, skontrastowany zostaje z obrazem księdza, lekarza duszy, „szamana”, który nie będzie powtarzał „oklepanych formułek” (choć naśladuje przecież styl mówienia ks. Tomasza), a jako rozgrzeszenie zada matce przejażdżkę rowerową w to-

¹⁵ Zob. M. Lis, *Figury Chrystusa w „Dekalogu” Krzysztofa Kieślowskiego*. Wyd. 2, rozszerz. Opole 2013.

¹⁶ L. Kołakowski, *Jezus ośmieszony. Esej apologetyczny i sceptyczny*. Posł. J. A. Kłoczowski. Przeł. D. Zańko. Kraków 2014, s. 7.

¹⁷ Zob. Faulstich, *loc. cit.*

warzystwie syna – czyli z obrazem księdza oczekiwanego. Ów kontrast nie jest jednoznaczny ani schematyczny, wszak odczuwamy sympatię i do proboszcza z wiejskiej parafii właśnie dlatego, że ucieleśnia on *Ewangelię* (rozmawia, ufa, ale też widzimy jego pijane leżące ciało, jego upadek, który go uczłowiecza), i do ks. Tomasza wchodzącego w sytuację dialogu z wychowankami poprawczaka i troszczącego się o nich, w tym o Daniela (widzimy wątpliwości księdza, gdy ogląda dowody wdzięczności parafian za posługę Daniela, który udawał kapłana – 1 h 36 min 37 s filmu)¹⁸. Daniel jako ks. Tomasz staje się „bliźniakiem” rzeczywistego ks. Tomasza¹⁹, w sensie semiotycznym Daniel jako ks. Tomasz jest Danielem skrywanym w ks. Tomaszu. Filmy te nie są tendencyjnymi obrazami religijnymi, nie funkcjonują jako dzieła katechetyczne.

Odwołania

Zakładamy, że kontekst religijny jest istotny w tych filmach. *Komunia* i *Boże Ciało* zostały życzliwie przyjęte przez odpowiednio dużą publiczność (jeśli się uwzględni dysproporcje liczbowe wynikające z różnic gatunkowych, roku produkcji i form dystrybucji)²⁰. Tytuły filmów konotują odniesienia religijne powiązane z Eucharystią, hostią, transsubstancjacją. Słowo „Komunia” użyte w tytule filmu dokumentalnego dotyczy praktyki religijnej powiązanej z inicjacją umożliwiającą dziecku uczestniczenie w pełni w Eucharystii; w odniesieniu do tego znaczenia uruchamiamy porządek interpretacji odwołujących się do dzielenia się hostią w trakcie Mszy św. lub np. doświadczeniem (nadzieją, bólem itp.). Tytuł *Boże Ciało* to potoczna nazwa uroczystości ku czci Najświętszego Ciała i Krwi Chrystusa (*Sollemnitas Sanctissimi Corporis et Sanguinis Christi*)²¹ obecnego pod postacią Najświętszego Sakramentu. Obydwa tytuły filmów odnoszą się więc do tajemnicy transsubstancjacji i pobożności eucharystycznej, do osoby Jezusa Chrystusa i Jego obecności w Najświętszym Sakramencie.

W świecie przedstawionym *Komunii* i *Bożego Ciała* znajdujemy jednoznaczne odwołania do religii – są to: przygotowanie do pierwszej komunii, uroczystości re-

¹⁸ Miejsca w filmie podawane są na podstawie wersji *Bożego Ciała* znajdującej się na płycie DVD rozpowszechnianej przez „Kino Świat” Sp. z o.o.

¹⁹ W *Ewangeli* św. Jana wyraźnie podkreślono znaczenia aramejskiego „toma”, czyli „bliźniak”, poprzez wprowadzenie w tekstcie greckiego słowa „didymos” (διδυμος): „Byli razem Szymon Piotr, Tomasz, zwany Didymos, Natanael z Kany Galilejskiej, synowie Zebedeusza oraz dwaj inni z Jego uczniów” (J 21, 2). Zob. na stronie: <http://biblia.oblubienica.eu/interlinearny/index/book/4/chapter/21/verse/2/param/1/version/TR> (data dostępu: 3 III 2020).

²⁰ *Komunię* obejrzało w kinach od dnia premiery 11 270 widzów, dzieło było dostępne w 18 kopiach. Zdobyło w różnych kategoriach na licznych festiwalach w sumie 28 nagród (w tym za najlepszy film dokumentalny – 7 nominacji oraz 3 wyróżnienia). *Boże Ciało* obejrzało od dnia premiery 1 363 031 widzów, obraz rozpowszechniono w 306 kopiach. Dzieło Komasy otrzymało (dane: 8 III 2020) w sumie 48 nagród i 9 nominacji. Dane pochodzą z Boxoffice PISF (na stronie: <https://pisf.pl/box-office> (data dostępu: 15 III 2020)). Ciekawe, że w przypadku filmu *Boże Ciało* aż 11 spośród 48 nagród przyznanych dziełu zebrał B. Bielenia, czyli odtwórca głównej roli. Należy przyjąć, iż nagrody potwierdzają kunszt aktora, można jednak założyć, że te nagrody „otrzymała” postać wykreowana przez aktora.

²¹ Zob. M. Kunzler, *Liturgia Kościoła*. Przeł., oprac. L. Balter. Poznań 1999, s. 680–683.

ligijne, księża, rytuały, przestrzenie takie jak kościół czy cmentarz, wierni powtarzający modlitwy, itp. Kościoły, plebanie, nauka katechizmu, obrazy, figury świętych, krzyż, strój liturgiczny, a także język bohaterów konotują rzeczywistość religijną w filmach dokumentalnym i fabularnym. Znaki religijne wzmacniają na poziomie socjosemiotycznym kontrast między tym, co konstytuuje zbiorowe doświadczenie religijne, również paplaninę, wielomówstwo, a tym, co stanowi ekspresję lub próbę ekspresji indywidualnie przeżywanego doświadczenia; ów kontrast jest „ekranem” dramatu.

Egzystencję głównych postaci obydwu filmów, mimo ich odmiennego estetycznie i ontologicznie statusu, należałoby traktować jako dynamiczne medium religijności wpisanej w codzienność doświadczenia potocznego. Mówimy o medium, które kieruje widza ku temu, co skryte albo po prostu nie istniejące w zastanych porządkach religijnych, albo też prawdopodobne, weryfikujące powszechną i w tym sensie kanoniczną religijność; wszak można odnaleźć w obrazach Daniela i Aleksandry apokryfy o naśladowaniu Chrystusa, przy czym to nie Chrystus jest obecny w centrum naszej refleksji, lecz człowiek. Mamy tu bowiem poziom, na którym postawy protagonistów są odzwierciedleniem postaw ucieleśniających idee chrześcijańskie.

Forma apokryficzna pokazuje doświadczenie religijne, stanowiące połączenie dążenia (prefiks „do-”) oraz świadectwa, które wynikają ze spotkania z innym²². Skoro zakłada się obecność Chrystusa w hostii (oczywiście na podstawie *Ewangelii*, tradycji i dogmatów), to dlaczego nie byłaby możliwa teza (w sensie niesakramentalnym, choć na pewno eucharystycznym), iż w osobach Daniela czy Aleksandry (na tych bowiem postaciach się koncentrujemy) „przepisuje się” Chrystusa kanonicznego na Chrystusa współczesnego, codziennego, będącego na powrót człowiekiem, a nie tylko abstrakcją? Być może „Danielem”, być może „Aleksandrą”, być może „Nikodemem” powinno się obecnie rozmawiać o religii, szczególnie gdy zawodzi pośrednik, czyli kapłan. I Daniel, i Aleksandra to pośrednicy (on – udając księdza; ona – przygotowując brata do komunii), którzy nie chcą się, że są wszechmocni, to ich przybliża do człowieczeństwa, wynikającego nie z doktryny, lecz z ciała. Swoistego rodzaju walka wzmacnia funkcję pośrednika w obydwu przypadkach. Echa myślenia doketystycznego przejawiają się w odcieleśnieniu osoby księdza, stąd tak hierarchiczne i nacechowane wartościująco przedstawienie relacji wierni–kapłani. Każda z głównych postaci o coś walczy, stara się coś/kogoś obronić (Aleksandra walczy o rodzinę, broni brata, Daniel broni wdowy, walczy na śmierć i życie). Walczący pośrednik szuka języka, wspólnych doświadczeń, pragnie wejść w świat drugiego człowieka. Forma apokryficzna w tym kontekście jest znaną modlitwą, choć czasami nie wiemy, do którego boga się modlimy, to przynajmniej wiemy, o co się modlimy, jak w przypadku sceny finałowej w filmie *Boże Ciało*. Wchodzimy w rolę pośrednika, bo inny pośrednik o nas nie zawalczy, nas nie obroni, a jedynie przemocą narzuca nam swoją paplaninę składającą się z teologicznych klisz mylonych z dogmatami, nie słyszy nas. Skoro nie walczy, to nie chce wziąć odpowiedzialności za to, co robi. Pojawia się tu więc kontekst etyczny. W obydwu filmach wiąże się on z odpowiedzialnością za drugiego człowieka. Filmy te jako

²² Tischner (op. cit., s. 27) pisze: „Polskie słowo »doświadczenie« składa się z dwóch elementów: »do« i »świadectwo«. Pierwszy wskazuje na dążenie, drugi na świadectwo”.

formy apokryficzne pokazują krytycznie, jak istotna i potrzebna jest walka o drugiego człowieka.

Piszemy o formach apokryficznych, a nie o apokryfach, które zostały omówione w badaniach naukowych jako odrębny typ wypowiedzi literackiej i religijnej²³, gdyż mamy na uwadze pewne treści w filmach, na których aktywność poznawczą wpływają kompetencje odbiorcze widza i jego oczekiwania wchodzące w interakcje z dziełem filmowym. Ani *Komunia*, ani *Boże Ciało* nie są zatem apokryfami, zakładamy jednak, że w tych filmach znajdują się treści, które należałoby traktować jako apokryficzne w sensie: komplementarne wobec oficjalnego nauczania, oficjalnej interpretacji i oficjalnego określania religijności, niekanoniczne, wpływające na codzienne myślenie i działanie. Są to obrazy przypuszczalnie (stąd znak zapytania w tytule eseju) uzupełniające ukryty bądź marginalny, bądź marginalizowany aspekt życia czy postawę osoby lub proponujące, aby uznać je za centralne, po prostu ważne. Forma apokryficzna umożliwia zatem spojrzenie na wybrane filmy, w tym przypadku na *Komunię* i na *Boże Ciało*, jako na opowieści odsłaniające takie strony chrześcijaństwa, które albo są przemilczane, albo skrywane, albo ich nie ma.

Często zakłada się, iż skoro powszechnie o czymś wiadomo, to nie warto o tym mówić. Oznacza to, że indywidualne oczekiwania wobec religii, księdza bądź Kościoła stanowią coś innego niż to, co oficjalnie podaje Kościół, reprezentuje sobą ksiądz czy sankcjonuje religia. Kościół dobrze ocenia swoją posługę, gdyż na taką ocenę wpływ ma norma wyznaczona przez tę instytucję – błędne koło. Forma apokryficzna jako forma krytyczna i komplementarna pokazuje jednak, iż na ocenę wpływa także to, co przekracza odgórnie przyjętą normę. Taką rozbieżność rejestruje nie tylko mowa potoczna, ale również komunikaty płynące z różnego rodzaju mediów – czy to audiowizualnych, czy też społecznościowych. W naszym przekonaniu filmy *Komunia* oraz *Boże Ciało* wypełniają luki teologiczne i religijne, stawiając przed nami pytania o znaczenie chrześcijaństwa²⁴ we współczesnym świecie. Traktujemy te filmy jako formy apokryficzne w sensie funkcjonalnym, a nie genealogicznym:

Apokryfy stanowią nieocenione źródło poznania mentalności chrześcijan starożytnych i wczesnego średniowiecza. Pokazują, jak chrześcijaństwo odbierał przeciętny człowiek, niekoniecznie genialny teolog²⁵.

Oczywiście, naszym zdaniem „genialny teolog” jest taką samą figurą retoryczną jak „przeciętny człowiek”, zależy nam bardziej na tym, żeby zobaczyć, jak w *Komunii* i *Bożym Ciele* podjęte zostały pytania o wartość chrześcijaństwa w perspektywie codzienności stanowiącej – i to jest dla nas ważne – zasób form apokryficznych²⁶.

²³ Zob. różne ujęcia badawcze: M. Adamczyk, *Biblijno-apokryficzne narracje w literaturze staropolskiej do końca XVI wieku*. Poznań 1980. – M. Starowieyski, *Barwny świat apokryfów*. Poznań 2006. – M. Medekka, *Apokryf rodzinny jako odmiana dwudziestowiecznej powieści historycznej*. Lublin 2007. – E. Szybowski, *Apokryfy w polskiej prozie współczesnej*. Poznań 2008. – *Apokryficzność (w) filozofii: nie/anty/pozaortodoksyjne dyskursy filozoficzne*. Red. M. Woźniczek, M. Perek. Częstochowa 2017.

²⁴ Oczywiście, apokryfy są tekstami występującymi nie tylko na gruncie chrześcijaństwa.

²⁵ Starowieyski, *op. cit.*, s. 48.

²⁶ Wprowadzamy pojęcie zasobu w znaczeniu zaproponowanym przez Th. van Leeuwena (*Introducing Social Semiotics*. London – New York 2005, s. 3), który, nawiązując do badań

Filmy takie jak *Boże Ciało* czy *Komunia* to przykłady teologii potocznej, czyli teologii przeciętnego człowieka, teologii spragnionej świadectwa, które jest wolne od gadaniny i wielomówstwa, stanowiących kakofonię religijnych klisz wypowiedzianych przez duchownych i świeckich, nie skrepowaną hagiograficznymi uproszczeniami i normatywnymi ramami, lecz bogatą w zmysłowe, prawdopodobnie niedoskonałe, emocjonalne lub też fizjologiczne obrazy przedstawiające, jak może działać wiara w codzienności, nawet jeśli jest oparta na złudzeniu (*Boże Ciało*) czy na tęsknocie za szczęśliwą rodziną, za matką (*Komunia*).

Luki

Donald Jason Slone we wprowadzeniu do książki *Theological Incorrectness. Why Religious People Believe What They Shouldn't* pisze, że w myśleniu o religii wciąż fascynują go dwa zagadnienia: iż jest na świecie więcej niż jedna religia, a także – iż wierzenia religijne są niekompletne, co nie wiąże się z tym, że wyznawcy religii przestają sobie uzurpować prawo do wykładania prawd absolutnych²⁷. To oczywiście, iż na świecie istnieje wiele religii, ale w ramach każdej z nich mieści się znów wiele form i rodzajów wierzeń. Są one niekompletne, a skoro tak, to znaczy, że często staramy się je uzupełniać o elementy z jakiegoś powodu dla nas ważne, potrzebne. W ten sposób – na miarę naszych kompetencji i pragnień – wykorzystujemy myślenie potoczne, którego stałą modalność stanowi forma apokryficzna, umożliwiająca wypełnianie luk, aby siebie skolonizować religijnie i religię dostosować do naszych potrzeb duchowych i lęków egzystencjalnych. A zatem współcześnie również film służy uzupełnianiu wierzeń, projektując teologie „niepoprawne” (lepiej pisać: komplementarne) dla określonej wspólnoty interpretacyjnej, być może potoczne z perspektywy dogmatyki i kanonów, ale dające ten ogląd, który jest czymś więcej niż powtarzaniem w kółko takich samych słów, czymś więcej niż paplaniną usankcjonowaną władzą instytucji, autorytetem księdza i tradycji.

Poręczność terminu „apokryficzność” tkwi w jego „poliwalencji aksjologicznej”, a „niejednoznaczne wartościowanie dotyczy przede wszystkim walorów poznawczych tekstów określanych jako apokryfy”²⁸. Podejście do treści kanonicznych religijnie powoduje, iż zatrzymuje się, unieważnia, odrealnia lub po prostu deprecjonuje ich transtekstualną „naturę”. Oznacza to, że obok tekstów kanonicznych funkcjonują teksty marginalne, marginalizowane czy na marginesach, które – w zależności od dominanty medialnej i potrzeb wspólnoty komunikacyjnej – są transmitowane przy wykorzystaniu różnych kodów komunikacji:

M. A. K. Hallidaya, twierdził, że „gramatyka języka nie jest kodem, nie jest zbiorem reguł służących wytwarzaniu poprawnych zdań, ale zasobem potrzebnym do wytwarzania znaczeń”. Autor książki *Introducing Social Semiotics* rozszerzył znaczenie pojęcia zasobu w kontekście semiotycznym, pisząc, że „zasoby semiotyczne” są „działaniami i wytworami”, z jakich korzysta się w komunikacji międzyludzkiej. Pojęcie zasobu semiotycznego, zdaniem van Leeuwena (*ibidem*), pozwala uchwycić dynamiki znaczeniowotwórcze, których nie udaje się dostrzec w tradycyjnych koncepcjach znakowych.

²⁷ D. J. Slone, *Theological Incorrectness. Why Religious People Believe What They Shouldn't*. Oxford, Miss., 2004, s. VII.

²⁸ Medecką, *op. cit.*, s. 7.

Współczesny apokryf, pozostając w binarnej opozycji wobec *Biblii*, księgi, kanonu i prawdy, unicestwia tę różnicę, wskazuje na względność ocen, na bliskość przeciwstawnych sobie członów opozycji, ma walor Derridańskiej „tożsamości”²⁹.

Można by tę opozycję binarną rozważać uwzględniając kolejne odniesienia: Kościół jako instytucja, klerykalizm, paplanina występuje w kliszach religijnych będących zbanalizowanymi i zinstrumentalizowanymi interpretacjami dogmatów, treści ewangelicznych oraz wypowiedzianych modlitw – ks. Tomasz w filmie *Boże Ciało* w trakcie liturgii zwraca się do chłopców z poprawczaka, mówiąc im, że nie przyszedł do nich po to, by „klepać formułki” podczas modlitwy (3 min 46 s filmu). Paplanina jest działaniem komunikacyjnym represyjnym wobec prawdy człowieka o jego egzystencji (scena z filmu *Komunia* w kościele w trakcie mszy komunijnej, gdzie widać różne – w sensie: rozbieżne – losy i potrzeby poszczególnych postaci). Paplanina w tym rozumieniu służy uchylaniu się od obowiązku dialogu człowieka z człowiekiem, a być może ukrywa po prostu zwątpienie i przemoc pod powierzchnią religijnie nacechowanych automatyzmów.

Codziennosc jako zasób form apokryficznych pozwala „wynaleźć” chrześcijaństwo na miarę własnych potrzeb, to dlatego Jezus w Świebodzinie jest tak samo realny jak indywidualnie wytworzony Jego obraz. Wspomniana figura służy nie tyle nawet podtrzymywaniu wyobrażeń, ile ich kreowaniu i przetwarzaniu, a w ten sposób – stopniowemu, powolnemu, ale rzeczywistemu „rzeczywistemu” teologicznym prawd. Obrazoburcze skojarzenie? Z perspektywy teologicznej zapewne tak, gdyż zrównuje się w tym kontekście odmienne teologicznie i ontologicznie porządki, przez które przejawia się *sacrum*. Jednak z perspektywy myślenia potocznego obrazoburczość poprzednich zdań znika, gdyż trudny do przyswojenia semicki charakter nieprzedstawialności bóstwa przeniknięty został wyobrażeniami, które na mocy interpretacji, rytuału i społecznej akceptacji umożliwiają wypełnianie luk w myśleniu i wierze. Formy apokryficzne są neutralne aksjologicznie, dopiero ich użycie pozwala na wartościowanie i związane z nim dyskursy wykluczenia. Formy apokryficzne promieniują alternatywnymi, często zastępczymi lub nawet nowymi znaczeniami i odniesieniami. Jezus w Świebodzinie stanowi formę apokryficzną akceptowalną w Polsce, gdyż właściwie jako zasób semiotyczny uruchamia następującą substytucję: figura i jej wielkość konotują majestat instytucji, wtórne jest w tym kontekście odniesienie do Jezusa z *Ewangelii*³⁰.

Zakładamy, że formy apokryficzne:

odchodzą od zracjonalizowanej pełni dzieła odtwarzającego w sposób mimetyczny świat postrzegany jako kosmos, zmierzając ku konstrukcjom hybrydalnym, wykorzystującym inne rodzaje piśmiennictwa i nie ukrywającym tych zapożyczeń³¹.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ W tym, co piszemy, nie odkrywamy mechanizmów, które nie byłyby przedmiotem krytycznej refleksji w różnych sytuacjach i kontekstach: czy to w twórczości F. Dostojewskiego (w poemacie *Wielki Inkwizytor*), czy L. Buñuela (w filmie *Nazarin*). Formy apokryficzne w naszym rozumieniu nie są zdeterminowane logocentrycznie, mogą być rozpowszechniane przy wykorzystaniu różnych mediów literatury.

³¹ M. Woźniakiewicz - Dziadosz, *Obrzeża formy powieściowej*. Lublin 1998, s. 7.

Apokryfy, jak pisał ks. Marek Starowieyski, to raczej literatura prowincji, rzadziej spotyka się je w centrach kulturalnych, w Rzymie, Antiochii czy Konstantynopolu³². Przyjmujemy określenie „prowincja” i traktujemy je nie tyle jako termin historyczny i geograficzny, ile jako metaforę pokazującą, że to właśnie na prowincji religijności oficjalnej istnieje opowieść o człowieku, który naśladuje, przetwarza i wynajduje opowieści i interpretacje, że to prowincja „przepisuje” *Ewangelię* (poprzez liczne zapośredniczenia w różnych kontekstach), zarazem wprowadzając do niej swoje treści, komentarze, „świętych”, podobnie do tego, co robili skrybowie przepisyjący teksty religijne w czasach, gdy formował się podział na to, co kanoniczne, i na to, co trzeba było ukryć, a co znalazło się w apokryfach. Właśnie film jako medium literatury staje się re-medium dla dominujących dyskursów religijnych.

Oczywiste wydaje się, że Zamecka i Komasa nie są reprezentantami jakiegos centrum religijnego w sensie instytucji czy doktryny, oboje zresztą wybrali prowincję jako czasoprzestrzeń dla swoich filmów – miejsca, które nie są ani Antiochią, ani Rzymem. „Doktrynę” reżyserów stanowi jednak człowiek pokazany, lecz nie przegadany, człowiek, który przekracza własnym doświadczeniem mur zbudowany z powtarzanych w kółko formuł, z paplaniny. I to właśnie człowiek jako indywidualium przedstawione w obydwu filmach jest nośnikiem tego, co niekanoniczne. *Komunia* czy *Boże Ciało* jako formy apokryficzne stają się więc filmową egzegezą chrześcijaństwa. Można nawet przyjąć bardziej radykalną hipotezę, w myśl której zakładamy, że w kulturze popularnej mamy do czynienia z licznymi apokryficznymi egzegezami³³.

Nurt krytyczny

Od kilku lat obserwujemy rozwój krytycznego religijnie nurtu w polskim kinie. *W imię...* (w reż. M. Szumowskiej, 2013), *Komunia* (w reż. A. Zameckiej, 2016), *Kler* (w reż. W. Smarzewskiego, 2018), *Tylko nie mów nikomu* (w reż. T. Sekielskiego, 2019), *Boże Ciało* (w reż. J. Komasy, 2019) czy *Zabawa w chowanego* (w reż. T. Sekielskiego, 2020) zaliczamy do tego nurtu³⁴. Są to filmy różne stylistycznie i gatunkowo, a jednocześnie łączy je krytyczny namysł nad religijnością rzymskokatolicką w Polsce, pojmowaną instytucjonalnie (*Kler* i *Tylko nie mów nikomu*) oraz „praktycznie”³⁵ (*Komunia* i *Boże Ciało*), choć oczywiście obydwą porządki są względem

³² Starowieyski, *op. cit.*, s. 48.

³³ Dzieje się tak czy to w piosence zespołu Lao Che *Hydropiektłowstapienie, czy też w Modlitwie B. Okudżawy* (na stronie: <https://www.musixmatch.com/lyrics/Булат-Окуджава/Молитва> (data dostępu: 28 II 2020)), wszak skoro „zielonooki Bóg” („*Gospodi moj Bože, Zielenogłazjij moj!*”) tchórzowi może dać konia („*Trusliwomu daj konia*”) – nawet jeśli tylko na poziomie metafory, to znaczy, że wchodzi z człowiekiem w dialog, w którym On staje się poznawalny, zrozumiany i widzialny poprzez działanie tak samo, jak człowiek jest słyszany przez Niego z powodu swych prób, bo będzie wysłuchany jak mądry, który otrzymuje głowę („*Mudromu daj gotowu*”).

³⁴ Na ten temat zob. P. Zwierzchowski: *Ritual and Family: Preparation for First Communion in „Pamiętaj, abyś dzień święty święcił” („Remember to Keep Holy the Lord’s Day”) by Maciej Cuske and „Komunia” („Communion”) by Anna Zamecka*. „*Studia Religioznawcze*” 2018, nr 2; „*Clergy*” („*Kler*”) by Wojciech Smarzewski – *The Image of Catholic Priests in Polish Movies After 1989*. *Jw.*, 2021, nr 1.

³⁵ Piszemy „praktycznie” w cudzysłowie, gdyż w języku potocznym mówi się często o katolikach wierzących i praktykujących oraz o katolikach wierzących i niepraktykujących, uznaliśmy więc, że

siebie komplementarne. Najpewniej krytyczny religijnie nurt w polskim kinie – w powiązaniu z polską sztuką krytyczną odnoszącą się do religijności – stanowi zapowiedź narastającego w duchu postoświeceniowym krytycyzmu, który wcześniej nie był działaniem wolnym od zapośredniczenia katolickiego. Reżyserzy prowokują dyskusję nie będącą kalkulacją polityczną, lecz dialogiem, chcą być wysłuchani artystycznie przez widza, niemal tak, jak człowiek religijny pragnie zostać wysłuchany w modlitwie przez Boga. Formułują pytania o człowieka skrzywdzonego (wszak filmy Smarzowskiego i Sekielskich dotyczą pedofilii, źródło zła stanowią księża i chroniąca ich instytucja) oraz o człowieka poszukującego dobra i doświadczającego cierpienia (filmy Szumowskiej, Zameckiej czy Komasy). Namysł krytyczny staje się kluczowy w świecie współczesnym, w którym człowiek religijny jest często bezradny wobec poznawanych prawd o ludziach Kościoła. Słowo „bezradność” nie ma jednak konotacji fatalistycznych, lecz zapoczątkowuje emancypację. Kino krytyczne religijnie odsłania horyzont nadużyć i zużyć, przecież religijność polilogiczna – będąca paplaniną – „zużywa” *sacrum*, sprowadzając je do banału władzy i przebóstwienia strachu, którym się zarządza duchowo i politycznie. Banał władzy oraz przebóstwienie strachu projektują dwa typy postaw – narcystyczną (z tej perspektywy oportunizm stanowi również odmianę narcyzmu) i pokutniczą (wierni wciąż się modlą o przebłaganie za grzechy tego świata, składającego się z innych ludzi, za których modlić się trzeba). W tym kontekście „spodziewane” są reakcje przedstawicieli Kościoła na owe filmy. W dużej mierze to następstwo instytucjonalnie umotywowanej refleksyjności, na którą wpływ miały konsekwencje społeczne i poznawcze zamętu lat czterdziestych XX wieku w polskim rzymskim katolicyzmie – wraz z tym, co wynikało z procesów regresywnych, powodujących odnalezienie się Polaków „w prostszych i bardziej związanych z emocjami formach – bliskich archaicznej wyobraźni ludowej, z jej magicznym charakterem, niezwykle silnym naciskiem na dobro i zło w postaci sił opiekuńczych i wrogich, a także »amoralnym familizmem«, przesyconym jednocześnie buntem i mściwością”³⁶.

Poziom dyskursu zaproponowany w omawianych filmach właściwy był dla imaginarium mieszczańskiego, w którym potrzeba krytyki nadużyć władzy kościelnej jest konieczna, podobnie jak konieczna okazuje się potrzeba oddzielenia tego, co świeckie, od tego, co religijne. Dlatego rozwijający się nurt krytyczny religijnie w polskim kinie wprowadza perspektywę, która w dominującej – a uwarunkowanej historycznie – rzeczywistości katolickiej stanowi coś nowego, bo opartego na modelu konfrontacji z innym niż ludowy, innym niż dotychczas praktykowany. Wspomniane filmy pokazują, jak było i jak może być, ale też uczą, jak patrzeć na to, co przedstawione, choć w rzeczywistości pozafilmowej wciąż ukrywane. Są bowiem obrazami skonstruowanymi w idiomie krytycyzmu, dla którego szuka się najlepszego tłumaczenia w języku potocznym, a jednocześnie – z powodu oddziaływania kodów audiowizualnych – ekwiwalentu.

Uważamy, że formy apokryficzne służą sprowokowaniu myślenia alternatywnego, którym jest odwzorowanie komplementarnego, czynnego rozumienia tekstów

słowo „praktyka” jest synekdochą postaw reprezentujących różne poziomy doświadczenia religijnego w wymiarach indywidualnym i zbiorowym.

³⁶ A. L e d e r, *Prześlona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*. Warszawa 2014, s. 152–153.

funkcjonujących oficjalnie lub za oficjalne uznawanych. W działaniach i zachowaniach oraz motywacjach, jakże różnych, Aleksandry i Daniela należy szukać tych postaw i znaczeń, które, choć niekanoniczne i niekoniecznie prawdziwe, są istotne religijnie, gdyż zmuszają widza do reakcji, do wyboru, do formułowania pytań, do przynajmniej potencjalnej transformacji oczekiwań, wierzeń i wiedzy³⁷. Formy apokryficzne służą więc uzupełnieniu, przepisaniu i wyjaśnieniu tego, czego w paplaninie usłyszeć już nie można lub się nie udaje. W tym sensie forma apokryficzna, choć niezgodna z wykładnią kanoniczną, pomaga jednak przybliżyć takie prawdy, na które instytucja jest najpewniej głucha.

Apokryfy uzupełniały wiedzę, wyjaśniały tajemnice, jako fabuły katechetyczne zaś wzmacniały wyobrażenia na temat ziemskiego obrazu Jezusa, a zatem z perspektywy religijności potocznej funkcjonowały komplementarnie wobec tekstów, które uznano za wzorcowe³⁸. Apokryfy były zazwyczaj zrozumiałe i zarazem użyteczne. Formy apokryficzne pełnią podobne funkcje, są faktycznie obrazami, a jednocześnie wciąż, niczym historyczne apokryfy, modelowane są przez ciekawość i potrzebę wypowiedzi typowe dla myślenia potocznego – powszechnego filtra najtrudniejszych prawd religijnych i prawd o religii. Formy apokryficzne pokazują, jak mogłoby być, gdyby religia nie gubiła człowieka w przepisach prawnych, instytucjonalnych, rytualnych (*Boże Ciało*), lub jak jest, gdyż nawet jeśli słyhać słowa skierowane do człowieka, to choć je rozumiemy, przecież nie czujemy się ich adresatami, jakby wypowiadano je w świecie równoległym semiotycznie i teologicznie. Przykładowo – w filmie *Komunia* ksiądz nie pomaga Aleksandrze, tylko ją sprawdza, a właściwie sprawdza jej brata, egzaminując i wymagając przestrzegania reguł. Filmy traktowane przez nas jako formy apokryficzne zaliczamy do kina krytycznego religijnie.

Zmacona teologia

Formy apokryficzne funkcjonują w formach hybrydalnych gatunkowo. Zwróćmy uwagę, że zarówno *Komunia*, jak i *Boże Ciało* stanowią „zmacone” gatunkowo i stylistycznie filmy³⁹. *Komunia* okazuje się daleka od tych konwencji filmu dokumentalnego, które pokrewne są formom publicystycznym. Dzieło Zameckiej realizowane „na sposób fabularny” (co nie oznacza stosowania inscenizacji), stanowi pełną niuansów opowieść nakręconą w trybie dokumentu obserwacyjnego. W tego rodzaju filmie dokumentalnym, jak pisze Bill Nichols, autor „przyjmuje szczególny tryb obecności »na planie«, w którym wydaje się niewidoczny i nieuczestniczący”⁴⁰. I dalej Nichols dodaje słowa dobrze pasujące do istoty *Komunii*:

³⁷ Film, jak stwierdził reżyser *Bożego Ciała*, „jest inspirowany prawdziwymi wydarzeniami, a nie na podstawie prawdziwych wydarzeń. [...] Tylko środkowy element, czyli udawanie księdza, sposób, w jaki zareagowali na to ludzie i jak zostało to ujawnione, wzięty został z rzeczywistości” (*Dopiero uczyć się polskiej widowni*. Z J. Komasa rozmawia J. Moryc. „Kino” 2019, nr 10, s. 35).

³⁸ Zob. Michalski, *op. cit.*, s. 43.

³⁹ W naszej interpretacji proponujemy potraktowanie tych filmów jako form apokryficznych, choć w innym kontekście mogłyby być one uznawane za dzieła wpisujące się częściowo w krytyczny namysł nad religijnością w Polsce, który widzimy wyraźnie w pracach chociażby R. Rumasa.

⁴⁰ B. Nichols, *Typy filmu dokumentalnego*. W zb.: *Metody dokumentalne w filmie*. Red. D. Rode, M. Pieńkowski. Łódź 2013, s. 25 (przeł. M. Heberle, D. Rode). Zob. też *ibidem*, s. 24:

Filmy obserwacyjne tworzą silne poczucie trwania faktycznych wydarzeń. Zrywają z dramatycznym tempem mainstreamowych filmów fabularnych i nierzadko pośpiesznym gromadzeniem obrazów, typowym dla dokumentów objaśniających czy poetyckich⁴¹.

W *Komunii* „zwykli” ludzie zmagający się ze swoją codziennością działają jak aktorzy „grający” samych siebie w tym subtelnym dramacie, który trwa również wtedy, gdy nie ma kamery „na planie”. Dramaturgia wyprowadzana ze szczegółów podpatrzonych aparatem filmującym, uchwyconych mikrofonem, zyskuje w omawianym filmie charakter uniwersalny. Także za sprawą stylistyki zdjęć i montażu film nabiera cech tego rodzaju fabuły, jaką odznaczały się w pamiętnym okresie historii kina poruszające siłą autentyczności utwory włoskiego neorealizmu.

Boże Ciało „dryfuje” w stronę kina sensacyjnego: jest tajemnica, jest zbrodnia⁴². Każda forma znaczenia stylistycznego czy gatunkowego w tych filmach uwalnia je bodaj od najmniejszego dydaktyzmu i w związku z tym – od tendencyjnej wizji świata, w której chrześcijaństwo, nawet jeśli nie jest centrum poznawczym i moralnym, ba! duchowym, to jednak przecież jako kontekst oddziałuje na postawy protagonistów, na ich „odchylenie” od normy, każde takie „odchylenie” zostaje „spoliczkowane” przez tych, którzy mają przewagę nad protagonistami.

Obydwa filmy łączy w tym kontekście istotne przesunięcie – są one jakby fabularne. Osoby występujące w dokumencie są ludźmi, dla których fotografowanie się, bycie filmowanym stanowi coś codziennego, oczywistego, przecież „wszyscy się filmują, więc nie ma bariery”. W filmie *Komunia* dominuje tzw. adresowanie trzecioosobowe, postaci zachowują się bowiem tak, jakby nie było kamer, jakby nikt nie był filmowany⁴³. Jak pisze Mirosław Przyłipiak: „W tego rodzaju filmach dokumentalnych sytuacja komunikacyjna jest fikcyjna i zbliżona do tej, jaka panuje w kinie fabularnym”⁴⁴.

Niejednoznaczność gatunkowa, balansowanie między fikcją a rzeczywistością⁴⁵ oraz perspektywa apokryficzna uwalniają te filmy od jednoznaczności i dosłowności. To, co nazywamy balansowaniem między fikcją a rzeczywistością, w przypadku obydwu filmów charakteryzuje się dwuwektorowością: aby film był fikcyjny, musi

„W filmie fabularnym sceny są w całości skonstruowane w taki sposób, byśmy mogli je podsłuchiwać i podglądać, podczas gdy sceny w filmie dokumentalnym prezentują przeżywane przez rzeczywistych ludzi doświadczenia, których zdarza nam się być świadkami”.

⁴¹ *Ibidem*, s. 25.

⁴² W recenzjach wpisuje się ten film w różne konteksty, podważając głębię jego wymowy religijnej. Zob. A. Szpula, *Sen prowincjonalny i American Dream*. Na stronie: <https://nowynapis.eu/tygodnik/nr-36/artkul/sen-prowincjonalny-i-american-dream> (data dostępu: 14 VI 2020).

⁴³ Zob. Nichols, *op. cit.*, s. 26: „Obecność kamery »na planie« poświadczają jej obecność w rzeczywistości. Potwierdza to wrażenie zaangażowania we wszystko, co natychmiastowe, intymne i prywatne w bieżącej chwili. Potwierdza to również wrażenie wierności temu, co się dzieje, które sprawia, że wydarzenia są nam przekazywane tak, jakby po prostu się zdarzyły, podczas gdy faktycznie zostały skonstruowane, by takimi się jawić”.

⁴⁴ Przyłipiak, *op. cit.*, s. 23.

⁴⁵ F. Zippel (*Fiction across Media: Toward a Transmedial Concept of Fictionality*. W zb.: *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*. Ed. M.-L. Ryan, J.-N. Thon. Lincoln, Nebr., 2014, s. 105) twierdzi, że o fikcyjności dzieła decyduje m.in. pewien stopień odchylenia od tego, co znamy z realnego świata („some degree of deviation when compared to the real world”), elementy fikcyjne w dziele nie mają przedmiotu odniesienia.

zawierać elementy niereferencyjne, które stanowią odchylenie od tego, co znane lub doświadczane jest w realnym świecie, jednocześnie zaś, jeśli film ma być realnym obrazowaniem problemu – powinien w naszym przekonaniu być odchyleniem od tego, co fikcyjne, a więc zaprezentowane zdarzenia muszą być zobrazowane tak, jakby działały się w realnym świecie. *Komunia* zmierza ku efektowi filmu fabularnego, pozostając autentycznym, w którym nikt nie gra i nie udaje. *Boże Ciało* zmierza ku urealnieniu chociażby dlatego, że świat przedstawiony składa się z historii ukazujących prawdopodobne sytuacje, w tym przypadku ważna jest kamera naśladująca np. zdenerwowanie bohaterów, szczególnie w scenach przemocy – można odnieść wrażenie, iż wykonuje ona pracę kamery reporterskiej.

Dwuwektorowość w kontekście form apokryficznych otwiera widza na dialogiczność – wyobrażamy sobie, że film wprowadza nas w świat, w którym spełnia się to, czego oczekujemy (np. kapłan wchodzący w życie wiernych poprzez język, ból i rytuały zrozumiałe dla nich i przez nich przyswojone, jak to czyni Daniel udający księdza w relacji z parafianami będącymi w żałobie), lub obiektywizuje się to, czego nie chcemy (kiedy oglądamy postawę Aleksandry, wydaje się nam, że jest to XXI-wieczny hipertekst o naśladowaniu Chrystusa⁴⁶, gdzie bohaterka ani razu nie zwraca się do Niego, a jednocześnie doznaje cierpienia i upokorzeń, które możemy widzieć na ekranie, ale których nie mamy ochoty doświadczać, nawet jeśli się to wiąże z rezygnacją z naśladowania Chrystusa).

Chrześcijaństwo nie przekształca życia protagonistów, nie daje pokrzepienia, jest duchowo nieprzedstawialne, personalistycznie zaś oślepione przez instytucję. Ta ostatnia gwarantuje ciągłość doktryny i spójność zbiorowości, jeśli wypełnia się odgórnie narzucone zasady, ale okazuje się nieprzydatna albo przynajmniej bezradna wtedy, gdy dotyka sfery indywidualnego doświadczenia religijnego. Instytucja upodmiotawia reguły i sankcjonuje powinności odtwarzane przez zbiorowość, która „wie lepiej”, bo przecież w paplaninie znajduje schronienie niczym Jonasz w brzuchu Lewiatana. Dominacja tekstów konstruowanych, powielanych i rozpowszechnianych przez instytucje kościelne jako „źródłowych” dla konfesji, będących alternatywą dla form apokryficznych, wynika z instrumentalizacji oraz banalizacji własnych tekstowych (i w tym sensie kanonicznych) źródeł i redukuje je do treści zrozumiałych w ramach myślenia potocznego, wszak „udają” one, że są wciąż takim samym źródłem.

Oto ciało moje, oto ja

W *Komunii* przedstawia się przemoc, jakby była realna, nieuchronna; choć istnieje poza kadrem, widzimy jej skutki. Dostrzegamy oczywiście emocje różnych postaci, napięcia między nimi, w tym kłótnie. To wszystko zostaje w pewnym sensie zneutralizowane z powodu nadrzędnego marzenia protagonistki – scalenia rodziny, chęci podzielenia się codziennością z najważniejszymi dla niej osobami. Film budują semiotycznie nacechowane symetrie, np. kiedy matka Aleksandry składa łóżeczko, wiemy, iż jej się to nie uda. Owa porażka stanowi odwzorowanie porażki

⁴⁶ Podczas oglądania filmu odnieść można wrażenie, że postawa Aleksandry jest bliska ideałowi opisanemu w traktacie Thomasa à Kempis *O naśladowaniu Chrystusa*.

Aleksandry chcącej „poskładać” rodzinę. Przyjmujemy, że rodzice protagonistki, ona sama i inne osoby (tutaj przebitki z nagrań VHS mamy Oli) byli u pierwszej komunii, a jednocześnie ten fakt nie ma znaczenia, jest przeszłością, może wspomnieniem obowiązku, ale w żaden sposób to doświadczenie ich nie uformowało, nie przekształciło, nie uodporniło.

W filmie *Boże Ciało* stykamy się z narastającą przemocą i rozumiemy, że jej intensyfikacja prowadzi do tragicznego rozwiązania. Dostrzegamy, jak życie *Ewangelią* oplecione jest agresją, skrepowane nią, dlatego w tym filmie ostatecznie dochodzi do zabójstwa. W scenach przemocy widzimy liczne zbliżenia na ciało, to ono staje się medium bólu, medium cierpienia, to ono istnieje jako medium upadku, wreszcie śmierci. Ciało stanowi obraz Boga w osobie Jezusa Chrystusa. Nie głosimy żadnych tez filozoficznych i teologicznych, lecz odnosimy się do konkretnych epizodów z filmu *Boże Ciało*: 1) Daniel spogląda w lustro, w którym dostrzegamy jego oblicze kapłańskie, protagonista ma koszulę z koloratką, w tym samym odbiciu widzimy fragment obrazu przedstawiającego Matkę Boską z Dzieciątkiem Jezus na ręku. Zbliżenie ustawiono na osobę Daniela, tło ukazujące tylko część obrazu – tzn. Dzieciątko Jezus, jest rozmazane (22 min 38 s filmu); 2) kadr odzwierciedla moment, gdy Daniel przebrany za księdza wychodzi z pomieszczenia, ostrość kamery ustawiona jest na drzwi odbijające się w lustrze, w którym widać plecy protagonisty oraz fragment obrazu z Dzieciątkiem Jezus, to samo ujęcie, tylko zmiana ostrości (22 min 46 s filmu); 3) scena prezentuje Daniela odwróconego tyłem do wiernych, zapatrzonego w krucyfiks zawieszony nad ołtarzem (1 h 40 min 19 s filmu); 4) kadr przedstawia Daniela rozebranego do połowy (kamera ustawiona z tzw. żabiej perspektywy), który unosi ręce w geście ofiarniczym, jakby z siebie składał ofiarę, ujęcie jest tym bardziej przejmujące, że ołtarz z nawy głównej wydaje się aureolą, znak ofiary konotują zaś dwie świece ustawione na ołtarzu, jedna po lewej, a druga po prawej stronie (1 h 40 min 29 s filmu); 5) scena prezentująca Daniela w tej samej co poprzednio postawie, ale od tyłu, kamera pokazuje jego plecy, widać wiernych, protagonista wciąż trzyma ręce w geście ofiarniczym, lecz najważniejszy – w naszym oczywiście przekonaniu – centralny element tego kadru stanowi tatuaż Daniela, przedstawiający Matkę Boską z Dzieciątkiem Jezus.

Daniel jako ksiądz jest zestawiony z obrazem Jezusa – i jako Dzieciątko, i jako Chrystusa wiszącego na krzyżu. To zestawienie nazywamy hermeneutyczną transpozycją, która nie polega na utożsamieniu Jezusa z Danielem. Protagonista filmu *Boże Ciało* został scharakteryzowany przy wykorzystaniu obrazu Jezusa, aby uruchomić relację interpretacji jednej z tych osób w odniesieniu do drugiej i odwrotnie, lecz obydwa te porządki zaczynają funkcjonować dzięki Danielowi, który najpierw przebiera się za księdza, a następnie siebie składa w ofierze (gest rąk, półnagie ciało, ołtarz). W kontekście przybliżania widza do tajemnicy Wielkiej Soboty można by więc stwierdzić, że hermeneutyczna transpozycja formułuje pytanie, na które odpowiedziami są poszczególne kadry: jakiego chcecie kapłana? W kadrach 1–4 Daniel ma na sobie sutannę, a w kadrze 5 widzimy Daniela obnażonego, sutanna spoczywa na ołtarzu. Hermeneutyczna transpozycja jest możliwa z dwóch powodów: medialnego (medium obrazu jako medium Bóstwa, ciało jako medium obrazu Bóstwa) oraz symbolicznego, w ramach którego kolejny raz ciało zostaje złożone w ofierze, choć podstawa ontologiczna różni się od tej drugiej ofiary (kadr 5).



Tym, co łączy *Komunia* i *Boże Ciało*, jest bezradność wobec przemocy, w kontekście poetyki omawianych filmów stanowiącej rubikon *Ewangelii*, a właściwie ucieleśnienie jej bez-podmiotowości. Forma apokryficzna w tym przypadku przedstawia to, co kryło się w oficjalnych przekazach religijnych i co należałoby nazwać „fenomenologią milczenia”. Można bowiem zostać świętym męczennikiem, można sens życia sprowadzić do doświadczenia bólu, lecz to wszystko w żaden sposób nie uwalnia człowieka od nieuchronnego. Forma apokryficzna objawia fakt, że chrześcijaństwo nie przekształca, nie oswobadza, oparte jest przy tym na usankcjonowaniu własnej bezradności. Jeśli zgodzimy się z taką interpretacją, to warto ją przemyśleć w perspektywie intensywnie nobilitowanego cierpienia, jego przebóstwienia. Ów dolorystyczny aspekt zdaje się dominować w kontekście chrześcijaństwa.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel twierdził, że chrześcijaństwo to „spekulatywny Wielki Piątek”, jak dodaje Agata Bielik-Robson: „śmierć Śmierci”⁴⁷. Parafrazując tę myśl, chcielibyśmy powiedzieć, iż filmy *Komunia* i *Boże Ciało* przesuwają naszą refleksję w stronę Wielkiej Soboty, nie tylko dlatego, że w owych dziełach cierpienie

⁴⁷ A. Bielik-Robson, *Errors. Mesjański witalizm i filozofia*. Kraków 2012, s. 59.

nie przynosi ukojenia i cierpiąc wcale nie jest się bliżej Jezusa, przeciwnie: dalej od Niego (zobaczmy, jak części parafian oplakujących śmierć najbliższych w wypadku samochodowym zależy na uwolnieniu się od traumy, a jednocześnie – z jaką niechęcią i nienawiścią odnoszą się oni do żony sprawcy wypadku), ale także dlatego, że tytuły filmów konotują myśl o Zmartwychwstaniu. W obydwu filmach pokazane są bezcelowość i bezsens bólu, choć właściwie dorystyczny wymiar chrześcijaństwa, szczególnie w perspektywie polskiej, projektuje teleologię cierpienia przenosząc wyjaśnienie sensu tego doświadczenia na poziom naddoświadczenia ludzkiej egzystencji, mający swą podstawę w porządku transcendentnym. Przecież nie chcemy cierpienia Aleksandry, nie chcemy bólu Daniela, choć w jego przypadku wielokrotnie widzimy uosobienie figury Męża Boleściwego – Vir Dolorum, który niczym Chrystus z XV-wiecznych obrazów Brata Frankego wskazuje na swoje rany, pamięta je, podkreślając tym samym ofiarę z siebie i wpisane w nią cierpienie. Wspominaliśmy tu, że doketyzm odbił się echem w funkcjonowaniu instytucji Kościoła, wszak udział ciała w doświadczeniu religijnym został podważony jako pozytywny. Ciało jest posłuszne, kłeka, składa ręce, kłania się w prawo i w lewo, ale właściwie nie jest obecne, gdyż – wbrew tomistycznym psychosomatycznym rozważaniom – stanowi przecież siedzibę grzechu. Uznajmy to za swoisty paradoks: dorystyzm jest możliwy na skutek konstruowania tożsamości religijnej w cieniu doketyzmu (mamy tu wszakże świadomość, iż pojęcie to traktujemy jako metaforę, nie zaś jako termin związany z historią Kościoła).

Forma apokryficzna jako symbioza sztuki i religii – w takiej właśnie kolejności – zawiera w sobie potencjał emancypacyjny. Formy apokryficzne nie tylko uzupełniają wiedzę religijną, pokazują alternatywne ścieżki doświadczeń religijnych, konstytuują wyobrażenia o Bogu, człowieku i religii, pomagają oswoić tajemnicę lub znieść jej fundamenty, umożliwiają stopniowe, niepewne jeszcze przekształcenie dominującej perspektywy – przejście od narcystycznie usposobionego dorystyzmu jako rewersu bezradności i afirmacji pasywności do pytania o człowieka w sytuacji dialogu, lecz także są reakcją na to, o czym się nie rozmawia, choć się powinno. Daniel składając się w ofierze, swym ciałem niejako wyraża prawdy: oto człowiek, oto Daniel, oto moje ciało, oto moja bezradność, oto ja. Vir Dolorum.

Brudnopis

Życie w przypadku Daniela i Aleksandry staje się „otwartą hagiografią”, w której nadrzędne wobec domniemanej świętości, będącej introjekcją religijnego nad-Ja (stanowiącej jedną z przyczyn rozwoju perfekcjonizmu w kulturze zachodniej), okazuje się samo medium – brudnopis *Ewangelii*, czyli codzienność wypełniana przez „małe życie” Aleksandry, Nikodema czy w niektórych sytuacjach Daniela. Napisaliśmy „w niektórych sytuacjach”, gdyż chcemy się zastanowić nad złożonością tej postaci.

Oczywiste jest, iż Aleksandra, bohaterka filmu *Komunia*, to ktoś rzeczywisty i w ten sposób ontologicznie jednoznaczny. Ale przecież dokument, jeśli jest prowadzony narracją trzecioosobową, wcale nie okazuje się jednoznaczny ontologicznie. Wklamy się więc w zagadnienia z obszaru teorii dokumentu, fikcji i *mimesis*. Proponujemy wszakże, aby myśląc o ontologicznej jednoznaczności, mieć na uwadze,

iz scenarzystą w przypadku kreacji postaci powinien się odnieść do kogoś, kto jest rzeczywisty i istnieje przed powstaniem filmu oraz będzie istniał po zakończeniu jego produkcji (o czym pisaliśmy wcześniej). W tym sensie Daniel jest ontologicznie wtórny, czyli jego status zależy od filmowej ramy (fikcji, fabuły, gry aktora); gdybyśmy chcieli znów zobaczyć bohatera, musielibyśmy albo nakręcić następną część filmu, albo obejrzyć *Boże Ciało* ponownie. Jednoznaczność ontologiczna nie jest natomiast tak uwikłana symbolicznie jak ontologiczna wtórność. Daniel może więcej uczynić w świecie przedstawionym niż Aleksandra. Tym bardziej zatem jego zachowanie, działania, wybory będą nacechowane figuratywnie, tym bardziej jego postać będzie upodobniała się funkcjonalnie do różnych elementów świata przedstawionego. To dlatego oglądamy historię chłopaka z poprawczaka, a równocześnie dostrzegamy istotną hermeneutyczną transpozycję, protagonista ma podwójną naturę w świecie przedstawionym⁴⁸.

Daniel jest więc młodzieńcem, przestępcą, łotrem, ale staje się też, udając, ks. Tomaszem, apostołem Chrystusa. W osobie bohatera spotykają się prawdziwy łotr z nie-p prawdziwym Chrystusem. Piszemy „nie-p prawdziwy”, gdyż podwójność Daniela/Tomasza osadzona jest w języku i poprzez język – w rzeczywistości. Po obejrzeniu filmu czujemy się gotowi, by powiedzieć: Daniel to fałszywy ksiądz. Jednak taka konstatacja została by zbyt szybko wyrażona. Fałsz w tym rozumieniu podważałby realność oddziaływania Daniela – jego pracy duszpasterskiej, która stała się formą terapii zbiorowej. Daniel przyjmuje imię Tomasza, bo dla parafian chce być tym, kim był ks. Tomasz dla niego i jego kolegów w poprawczaku, dlatego modlitwa staje się terapią, aktywnością pokazującą w konfrontacji z doświadczeniem traumy, że człowiek, który się modli, cierpi, tęskni, może być wysłuchany – w sensie: ujrzany, wydobyty i ważny. Forma apokryficzna w tym kontekście przekierowuje wektor modlitwy z wertykalnego (relacja: człowiek–Bóg) na horyzontalny (relacja: człowiek–człowiek). Jest to istotne przewartościowanie. Filmy jako formy apokryficzne obrazują współcześnie potrzebę postawienia człowieka w centrum religii, zarazem zastępując paradygmat teologiczny etycznym, więc choć są to filmy o tematyce religijnej, pokazują przecież ważny moment przejścia od religijności powierzchownej do sekularyzacji pogłębionej. To nie oznacza, iż formy apokryficzne mówią o niedziałaniu Boga lub o Jego nieistnieniu, raczej o wejściu w świat człowieka widzialnego i słyszalnego.

Podwójna natura Daniela/Tomasza dowodzi, że jako zły człowiek nie jest do końca złem wcielonym, a jako dobry człowiek – nie jest tylko dobry czy naiwnie dobry. Ta podwójna natura postaci w sensie moralnym nie wskazuje na żadną relatywizację, lecz służy uzasadnieniu wyborów i zachowań protagonisty, który poprzez własny dramat rozumie dramat drugiego człowieka, poprzez życie w świecie pełnym

⁴⁸ Biblijny Daniel ma podwójne imię, gdyż nadzorca służby dworskiej króla Nabuchodonozora nadał mu, a także innym znamienitym synom judzkim – czyli Chananiašowi, Miszaelowi i Azariaszowi – nowe imiona. Daniel stał się Belteszassarem. Warto nadmienić, że Daniel był zmuszony do podwójnego życia, ponieważ znajdował się w niewoli. Zachował jednak swoją żydowską tożsamość, natomiast za zdolność interpretowania snów król Nabuchodonozor kazał złożyć u jego stóp „wiele bogatych darów” i wonne kadzidła oraz „uczynił go zarządcą całej prowincji babilońskiej i zwierzchnikiem nad wszystkimi mędracami Babilonu” (Dn 2, 48).

przemocy – dostrzega różne jej odcienie w rzeczywistości tzw. normalnych ludzi (postawa bohatera zbiorowego wobec wdowy po kierowcy; warto pomyśleć o relacji: córka–matka, czy o stosunku wójta). Podwójna natura protagonisty wzmocniona jest metonimiczną przyległością dwóch światów, w jakich on funkcjonuje. Tę podwójną, bliźniaczą naturę obrazują dwa imiona, którymi w zależności od sytuacji posługuje się główny bohater. Świat Daniela i świat Tomasza przeplatają się, podważając uniwersalność pierwszego i autentyczność drugiego (np. w sytuacji odwiedzenia Daniela/księdza na plebanii przez kolegę z poprawczaka, tj. Pinczera, albo gdy policjant rozpoznaje w osobie ks. Tomasza kogoś, kogo spotkał wcześniej (chodzi o epizod w autobusie, kiedy doszło do konfrontacji między mężczyznami)). Tak rozumiana podwójność podkreśla złożoność i wielowymiarowość ludzkiej egzystencji. Imiona Daniela i Tomasza charakteryzują się jednoznacznymi konotacjami biblijnymi (staro- i nowotestamentowymi), są wektorami przekierowującymi uwagę widza z fabuły na jej odczytanie religijne. Jezus też ma podwójną naturę: ludzką i Boską. Gdybyśmy w tym kontekście potraktowali Daniela jako metaforę Chrystusa, powiedzielibyśmy, że finał filmu pokazuje wprost, iż podwójność natury bohatera stanowi konsekwencję sytuacji egzystencjalnej i społecznej, w której się on znalazł, lecz co do istoty Daniel jest tylko człowiekiem. Film *Boże Ciało* uznany za formę apokryficzną wpisuje się w tym przypadku w wielowiekowy spór na temat ontologii Jezusa – to konsekwencja hermeneutycznej transpozycji.

Widz chciałby pozytywnego zakończenia, licząc na to, że sytuacja w parafii wpłynie także na postawę protagonisty, ale jest to niemożliwe. Daniel, wracając do poprawczaka, musi się dostosować do warunków obowiązujących w zakładzie karnym. Zastanawiamy się, dlaczego chłopak morduje. Na pierwszym poziomie odbioru reakcja protagonisty wydaje się uzasadniona: zaatakowany musi się bronić, a narastające w nim gniew i adrenalina powodują, że zaczyna się znećcać nad pokonanym przez siebie przeciwnikiem, aż go uśmierca. Daniel zabija w drugim człowieku siebie jako tego, o kogo walczył najdłużej. To paradoks. Daniel zabił, bo był odpowiedzialny, śmierć stanowi symbol końca pewnego snu – przecież zabił w sobie Tomasza. „Otwarta hagiografia” zapisuje „czcionką” apokryfu tylko brudnopisy.

Tytuł eseju zaczyna się od pytania: Film jako forma apokryficzna? Odpowiemy twierdząco, jeśli potraktujemy *Komunię* i *Boże Ciało* jako dzieła, które wpływają na myślenie religijne, stając się alternatywną wykładnią wiary, dopowiedzeniem, które ma być uchwycone, uzupełnieniem, które ma być widziane, ukojeniem, które wprowadza względność ocen tam, gdzie narzucana instytucjonalnie, rodzinnie, społecznie, za każdym razem „jedynie słuszna” religijność musztruje różnorodność pragnień, postaw, praktyk. *Boże Ciało* nie jest ewangelią według Komasy, *Komunia* nie jest ewangelią według Zameckiej, lecz wciąż są to filmy, w których – na przekór panującej w rzeczywistości pozafilmowej wszechobecnej paplaninie (*battologēsēte*) – wyłania się opowieść o innym jako tym, który chce być wysłuchany (*eisakousthēsontai*), rzeczywisty.

Abstract

MIKOŁAJ JAZDON Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0002-8709-3179

MAREK KAŻMIERCZAK Adam Mickiewicz University, Poznań
ORCID: 0000-0002-4913-2149

**THE FILM AS AN APOCRYPHAL FORM? ON “KOMUNIA” (“COMMUNION”)
AND “BOŻE CIAŁO” (“CORPUS CHRISTI”)—NOT ONLY FILM STUDIES REMARKS**

The authors of the article introduce the apocryphal form as a useful tool in analysis and interpretation of the film. *Komunia (Communion)* (a documentary directed by Anna Zamecka, 2016) and *Boże Ciało (Corpus Christi)* (a feature film directed by Jan Komasa, 2019) are the examples of the apocryphal form in contemporary culture. The authors are of the opinion that the apocryphal forms change medium but even so they reflect the will of creation alternative forms of thinking about religion. The film, treated as a medium of literature, is a source of hidden or forgotten representations of dominant religious discourses. Colloquial thinking is a dominant form of cognition in this context.