

## Piotr Kletowski: Kino Zmartwychwstania

Kino transcendentne pozornie dalekie jest od kina biblijnego, jego bohaterami często są ludzie zupełnie nie związani ze światem wiary, religijnego kultu. A jednak pod wpływem sytuacji granicznych, traumatycznych przeżyć, przechodzą oni głęboką przemianę, doświadczając nierzadko wewnętrznego pęknięcia, które powoduje, że doznają całkowitej, duchowej przemiany – pisze Piotr Kletowski w wielkanocnym eseju o kinie transcendentnym.

*Ja jestem zmartwychwstaniem i życiem. Kto we Mnie wierzy, choćby i umarł, żyć będzie. [J 11, 25 – 26]*

Wysp kina religijnego w kinach i streamingach niezawodnie poprzedza nadchodzące Święta Wielkiej Nocy. Z pewnością produkcje w stylu *Ostatniej wieczerzy* (2025) Mauro Borrelliego czy *Wersja Judasza* (2025) Giulio Base mogą podzielać na widzów szukających w świecie ruchomych obrazów wzruszeń i duchowych natchnień, aplikowanych w sposób, nazwijmy to: bezpośredni, trafiając prosto w serca czekających na religijne uniesienie odbiorców. Nie lekceważmy takiego kina. Jest ono, mimo wszystko, znakiem, że w zlaicyzowanym świecie współczesnej kinematografii jest miejsce na pozornie naiwne, ale przecież w jakiejś mierze potrzebne kino religijne, na zasadzie średniowiecznych *tableaux vivants* pomagające wzbudzić we współczesnym człowieku duchowy niepokój. Zwłaszcza, że i wśród tych filmów, *bezpośredniej duchowej inspiracji*, znaleźć można rzeczy

niegłupie, zrealizowane w sposób interesujący, tak pod względem formalnym, jak i treściowym. Choćby serial *Chosen* – niech będzie tego dowodem.

### **Przeczytaj również: Kieślowskiego kinematograf metafizyczny**

Ale nie o takim kinie chcę napisać dziś. W czas Wielkiej Nocy – zachęcający do nieco głębszych duchowych poszukiwań, wymagających często intelektualnej pracy, niełatwych w pierwszym kontakcie, rzucających wyzwanie, a jednak w swej istocie głęboko inspirujących, zmuszających niekiedy do weryfikacji swojej życiowej postawy wobec wiary, Transcendencji, Chrystusa, Boga – warto przypomnieć o kinie, o którym pisał amerykański reżyser i scenarzysta filmowy Paul Schrader w swej głośnej rozprawie filmoznawczej *Styl transcendentny w kinie*, stanowiącej jego pracę dyplomową na studiach na UCLA. Schrader pochodził z kalwińskiej rodziny. Pierwszy film obejrzał będąc nastolatkiem. Przybył do Los Angeles, by studiować teologię i zostać pastorem. Ale ostatecznie miłość do kina przeważyła nad miłością do świętych ksiąg i Schrader znalazł się właśnie na studiach filmoznawczych. Swoją wiedzę teologiczną wykorzystał, opisując twórczość wybitnych reżyserów, tworzących w historii kina tzw. *styl transcendentny*. Kino, które zarówno formalnie, jak i treściowo, podejmuje temat duchowego życia człowieka, zwykle ukazując jego drogę od niewiary – pogrążenia w świecie, rzeczywistości, fizyczności – do wiary: duchowego przebudzenia, rozpoznania nie-fizycznej podszewki rzeczy świata tego, kontaktu z Transcendencją, duchowością, którą w ujęciu chrześcijańskim jest osobowy Bóg – Chrystus.

Co ważne, styl transcendentny, o którym pisał Schrader nie dotyczy, bądź dotyczy rzadko, filmów *stricte* religijnych, będących adaptacjami wątków biblijnych, wersjami Ewangelii, hagiografiami świętych. Od czasu do czasu i w tym obszarze powstaje kino, które zaliczyć można do kina transcendentalnego, choćby filmy takie jak napisana przez Schradera, a wyreżyserowana przez Martina Scorsese adaptacja powieści Nikosa Kazantzakisa, *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, 1988 – prezentujące nieortodoksyjne, wysoce kontrowersyjne, odczytanie kanonicznych tekstów chrześcijaństwa – zdarzają się jednak rzadko. Ostatnim przykładem tego typu kina była *Pasja* (2004) Mela Gibsona – choć i ona stanowi przykład dyskusyjny kina transcendentnego (operując symboliczną dosłownością, której kino transcendentne unika).

*Kino transcendentne* pozornie dalekie jest od *kina biblijnego*, jego bohaterami często są ludzie zupełnie nie związani ze światem wiary, religijnego kultu. A jednak pod wpływem sytuacji granicznych, traumatycznych przeżyć, przechodzą oni głęboką przemianę, doświadczając nierzadko wewnętrznego pęknięcia, które powoduje, że doznają całkowitej, duchowej przemiany. Jako protestant Schrader nie pisze tego wprost, ale droga bohaterów kina transcendentnego, to droga pasyjna, podobna do tej, której doświadczył sam Chrystus: droga cierpienia, umierania, zmartwychwstania. Nie chodzi, rzecz jasna, o dosłowne zmartwychwstanie, choć i takie zdarzają się w kinie transcendentnym, raczej o przebudzenie moralne, uwrażliwienie na cierpienie, wyższe uczucia innych ludzi – współodczuwanie, dzięki któremu wspiąć się można na szczyt własnego człowieczeństwa. Co równie ważne, w swej rozprawie Schrader udowodnił, że nie sama treść, ale również forma wpisuje dany film w paradygmat kina transcendentnego. Tak, jak bohaterowie tego kina, doświadczają często

duchowej kenozy (oczyszczenia, odrzucenia tego, co obciążające wewnątrz, przysłaniające duchową istotę egzystencji), również filmy reprezentujące ten nurt często są filmami o specyficznej, ascetycznej formie, która całkowicie podporządkowana jest przekazywanej treści. W innych przypadkach z początku bogata, wręcz barokowa warstwa wizualna, bliżej końca filmu, staje się wyzuta z niepotrzebnych formalnych ozdób, objawiając się ostatecznie w pojedynczych, oszczędnych obrazach. Rzecz by można, kenoza postaci współgra z kenozą formalną tych filmów, które opowiadają o doświadczeniu duchowym. Czy raczej: cielesno-duchowym, bardzo często bowiem droga ku duchowości wiedzie przez skrajne doświadczenie cielesności. Zupełnie, jak w przypadku Chrystusa, którego cielesna kaźń ostatecznie stała się znakiem triumfu duchowości nad cielesnością właśnie.

Schrader, odwołując się do badań innego filmoznawcy, Henri Agela, wyszczególnił korpus twórców klasycznego kina, którzy swoimi filmami położyli podwaliny pod powstanie i rozwój kina transcendentnego. Byli to twórcy zarówno z kręgu religii protestanckiej (Carl Theodor Dreyer), katolicyzmu (Robert Bresson), prawosławia (Andriej Tarkowski), ale i niechrześcijańskich systemów religijnych, takich jak japoński buddyzm Zen (Yasujiro Ozu; Schrader zestawia w jego kontekście buddyjski Niebyt – *Mu* – do osobowego bytu transcendentnego, ukazując filmy twórcy *Tokijskiej opowieści* jako filmowego odpowiednika haiku). Świętym patronem kina transcendentnego, wręcz jego fundatorem, jest dla Schradera Dreyer, reżyser duński, twórca niedoścignionego wzoru tego kina: *Męczeństwa Joanny d’Arc* (1928), według określeń historyków kina *ostatniego arcydzieła kina niemego*. W nieruchomych kadrach Dreyer zamknął opowieść o ostatnich godzinach życia świętej Joanny, skupiając się niemalże wyłącznie na ukazywaniu twarzy umęczonej bohaterki, którą przekonująco zagrała amatorka – Maria

Falconetti. W pewnym momencie twarz ta nieruchomieje, jakby Joanna dostrzegła światło przenikające ją od środka, i z małej, zastraszonej, udręczonej przez oprawców kobietki, przemienia się w anioła, której duszy nie mogą dotknąć płomienie rozpalonego stosu. A odlatujący w nieboskłon gołąbek jest prostym, ale w tym przypadku niezwykle wymownym symbolem obrazującym drogę duszy zabitej bohaterki do nieba.

### **Przeczytaj również: inne artykuły autorstwa Piotra Kletowskiego**

Równie niezwykłym, dla wielu jeszcze bardziej wymownym filmem transcendentnym Dreyera było słynne *Słowo* (1955). W tej przejmującej opowieści, głównym bohaterem jest mężczyzna o imieniu Johannes (Preben Lerdoff Rye), uważany przez mieszkańców rybackiej wioski, w której mieszka, za szaleńca. Kiedyś był studentem seminarium, dziś błąka się po wydmach, unika ludzi, wygłasza nauki, uważając się za prawdziwego ucznia Chrystusa. Wzbudza śmiech i politowanie wśród ludzi. Ale kiedy przychodzi kryzys i umiera bratowa Johannesesa – Karen (Hanne Aagesen), Johannes przybywa i używając słów Chrystusa, ku zdziwieniu wszystkich, zwłaszcza dwóch pastorów, niespodziewanie wskrzesza kobietę. Scena zmartwychwstania jest jedną z najbardziej poruszających scen w historii kina (zrealizowaną w taki sposób, że nawet ludzie niewierzący są nią dotknięci). Do domu, gdzie leży martwa kobieta przybywa Johannes, który oświadcza, że *Karen nie umarła, lecz śpi*. Stwierdzenie to spotyka się z niedowierzaniem i protestami przebywających w izbie ludzi. *A więc Karen – mówi Johannes – będziesz gniła w ziemi, bo takie są czasy*. Na takie *dictum* reaguje mała córeczka kobiety, która podbiega do Johannesesa, prosząc:

*wujku, pospiesz się, mama czeka na twoje słowo.* Reakcja dziecka wzrusza bohatera, który nakazuje kobiecie otrząśnięcie się ze śmiertelnego letargu. Ku zdumieniu wszystkich, Karen otwiera oczy...

Opisanie sceny finałowej *Słowa* nie jest w stanie oddać całego dramatycznego ładunku w niej zawartego. W żadnym innym filmie, zrealizowanym przedtem i po tym, nie ukazano, w sposób tak prosty, a jednocześnie tak wymowny, potęgi wiary, która potrafi skruszyć wrota śmierci.

Innym przykładem kina transcendentnego jest bardzo szczegółowo analizowana przez Schradera twórczość francuskiego mistrza filmowej ascezy Roberta Bressona, który w swych dziełach przekuł idee jansenizmu na język ruchomych obrazów. W *Dzienniku wiejskiego proboszcza* (1955) – swym pierwszym arcydziele, będącym adaptacją powieści katolickiego egzystencjalisty Bernanosa – reżyser ukazał życie prostego proboszcza (Claude Laydu) który zmagać się musi nie tylko z niewiarą swych parafian, ale również z własną słabością (jest poważnie chory na żołądek). W finale filmu, kiedy żywot bohatera dobiega końca, Bresson miał ukazać cierpiące oblicze księdza, kieruje kamerę na ślad zdjętego ze ściany krzyża, który w sposób niezwykle prosty, a jednocześnie wymowny, zespaja los prostego duchownego, z cierpieniem samego Zbawiciela.

Dla Schradera jeszcze lepszym wzorem stylu transcendentnego w twórczości Bressona jest jego kolejny film: *Ucieczka skazańca* (1956), w oryginale mający podtytuł *Duch tchnie, kędy chce*. Ten film, nawiązujący do sprawy autentycznej ucieczki oficera (François Leterrier), członka francuskiego ruchu oporu, z mordowni gestapo w

Lyonie, złożony jest z ascetycznych obrazów więziennej wegetacji i drobiazgowo przygotowanej i przeprowadzonej ucieczki. Coś, co mogłoby zdawać się nudne, staje się widowiskiem, szarpiącym nerwy od pierwszej do ostatniej sceny. Ostatecznie jednak losy bohatera filmu, który uciekając spod luf niemieckich karabinów, przeżywa swoje prawdziwe *zmartwychwstanie*, układają się we wzór duchowego przeżycia, w którym więzienie to ludzkie życie, ucieczka to modlitwa, a wolność to Bóg.

Właśnie do wzorców kina Bressonowskiego, zwłaszcza do *Ucieczki skazańca*, ale i do innych filmów Bressona, choćby do *Kieszonkowca* (1958) – przeróbki *Zbrodni i kary*, w którym główną postacią jest nie student-nietzscheanista (jak u Dostojewskiego), ale paryski mistrz złodziejskiego fachu kieszonkowców (Martin LaSalle, o twarzy Chrystusa z obrazów El Greca), którego ratuje z pułapki przestępczości i samotności ofiarna miłość kobiety – nawiązywać będą filmy samego Paula Schradera: już nie w roli filmoznawcy, ale scenarzysty i reżysera.

W czterech, zrealizowanych wraz z Martinem Scorsese (jako reżyserem) filmach, Schrader stworzy wzorcowy, amerykański idiom stylu transcendentnego. Spośród tych czterech wybitnych filmów: *Taksówkarza* (1976), *Wściekłego byka* (1980), *Ostatniego kuszenia Chrystusa* (1988) i *Ciemnej strony miasta* (1999), z których każdy wydaje się być wpisany w stylistykę i tematykę kina transcendentnego, najdoskonalszym jego spełnieniem wydaje się być drugi film mistrzowskiego tandemu – *Wściekły byk* – filmowa biografia Jake’a LaMotty (Robert De Niro), autentycznego mistrza ringu lat 50. Ten czarno-biały, nawiązujący do amerykańskiego kina neorealistycznego (zwłaszcza filmów takich jak *Na nabrzeżach*, 1954, Elii Kazana, filmu, który również ma żywe odniesienia do chrześcijańskiej ikonografii –

choćby w finałowej scenie, w której postać grana przez Marlona Brando – pobity przez gangsterów doker, przeciwstawiający się niesprawiedliwości – doświadcza czegoś na kształt Drogi Krzyżowej) film, ukazujący jednocześnie, w sposób hiperrealistyczny i hiperbrutalny sceny ringowych starć, jest tak naprawdę opowieścią o męce i zmartwychwstaniu człowieka. Realizujący w sposób doskonały wzór kina transcendentnego, choć symbolika religijna występująca w filmie (wiszące w italoamerykańskim domu bohatera święte obrazy, krzyże, dewocjonaalia) wydaje się być jedynie ornamentem, w rzeczywistości w precyzyjny sposób określa los niepokonanego boksera. W swej istocie *Wściekły byk* nie jest tylko bokserskim biopikiem jakich wiele. To opowieść o człowieku, który – jako mistrz ringu – całkowicie zawierzył swej fizycznej i psychicznej sile, niosąc w sobie (błędne) przekonanie, że całkowicie panuje nad swym losem i losem swych najbliższych. Powoli jednak przekonuje się, że był w błędzie, siła fizyczna, która pozwala mu wygrywać na ringu i tworzy w jego głowie mylne przekonanie o tym, że jest niezniszczalny, staje się przyczyną jego klęski w relacjach z najbliższymi, którzy nie chcą się podporządkować jego prawu silniejszego. Z wolna więc ring LaMotta stawać się będzie nie triumfalną Górą Tabor, a Golgotą, gdzie karać się będzie za grzechy uczynione swym najbliższym. Ostatecznie dopiero fizyczna degrengolada bohatera, przemienionego z maszyny do zabijania w otyłego komika opowiadającego nieśmieszne dowcipy, sprawi, że dostrzeże to, co w jego życiu jest najważniejsze. Zdobędzie się wreszcie na żal za zło uczynione innym, w czasach, kiedy narzucał światu swą bezwzględną wolę za pomocą pięści (albo przynajmniej tak mu się zdawało). W najbardziej poruszającej scenie filmu, LaMotta zamknięty w celi, wali gołymi pięściami w ścianę, powtarzając ze łzami w oczach: *Nie jestem zwierzęciem, jestem człowiekiem.*

## Przeczytaj również: Filmowe odsłony „Quo vadis”

Pozornie odległy od kina pasyjnego film Schradera jest *de facto* „Pasją wg Jacke’a LaMotty”, boksera, dla którego wiszące na ścianie krzyże, wydawały się tylko nic nieznaczącą ozdobą, podczas, gdy tak naprawdę wyznaczały niezniszczalny wzór w jego życiu. Życiu człowieka, dla którego odpowiednikiem drogi krzyżowej był zakrwawiony ring, a moment zmartwychwstania, czyli przebudzenia człowieczeństwa moment, kiedy bezpowrotnie z niego zszedł.

Żeby podkreślić umocowanie swego filmu w ewangelicznym kontekście, twórcy kończą film fragmentem z Ewangelii wg św. Mateusza o ślepcu uzdrowionym przez Chrystusa, który pytany przez faryzeuszów o tożsamość Tego, który go uzdrowił miał odpowiedzieć, że nie wie kim był, wie jednak jedno – był niewidomy, a teraz widzi. Przebudzenie ślepcy, jest kodą odsyłającą do przebudzenia Jake’a LaMotty, ze jego duchowej ślepoty.

Wściekły byk jest niedoścignionym wzorem kina transcendentnego w amerykańskim kinie. Wyznaczył drogę kolejnym filmom, ukazującym duchowe zmartwychwstanie człowieka, wytracającego ze swego jestestwa wszystko to, co odciąga go od duchowej prawdy. Już jako samodzielny reżyser, Schrader, w wielu swoich dziełach wdrażać będzie wzorce duchowej kinematografii. Tak w swych pierwszych dokonaniach, jak w słynnym dziele *Hardcore – dwa światy*, 1979 (opowieści o ojcu – kalwińskim pasteurze, poszukującym swej zbiegłej córki w świecie przemysłu pornograficznego), jak i w swych ostatnich filmach, takich jak *Hazardzista*, 2021 (opowieści o tytułowym hazardziście, szukającym odkupienia w świecie hazardu i przemocy). Jego teoria przyświecała także zapewne wielu innym twórcom,

mocującym się z tematem duchowego odkupienia. I tu przykłady można by mnożyć. Choćby wskazując na twórczość, pokrewnego Scorsesemu i Schraderowi, Abła Ferrarę, którego wstrząsający *Zły porucznik* (1993) osiąga emocjonalny i intelektualny poziom tandemu, który dał światu *Taksówkarza*. Być może *Zły porucznik* to najbardziej pasyjny film w historii amerykańskiego kina. Ta opowieść o upadłym moralnie policjancie (Harvey Keitel, którego Ferrara zaangażował po obejrzeniu go w roli Judasza w *Ostatnim kuszeniu Chrystusa*) – narkomanie, dziwkarzu i hazardziście – który prowadząc śledztwo w sprawie brutalnego gwałtu na siostrze zakonnej (Frankie Thorn), doznaje duchowego wstrząsu (kiedy dowiaduje się, że zgwałcona zakonnica wybacza swym oprawcom, chcąc urodzić dziecko powstałe z aktu przemocy). Jego efektem będzie prawdziwe zmartwychwstanie ze stanu upadku i degradacji. Ale, wzorem Chrystusa (który nawet zjawia się bohaterowi w jednym z jego narkotycznych zwidów), owo zmartwychwstanie wiązać się będzie z najwyższą z ofiar.

Kino transcendentne o jakim pisał Schrader (i współtworzył je jako scenarzysta i reżyser) to prawdziwie *wielkanocne kino*, kino głębokiego przeżywania, zmuszające do refleksji, mające moc poruszenia sumień. Kino niełatwe, mogące stać się odpowiednikiem prawdziwych rekolekcji. Udowadniające często, że na pozór pozbawione duchowego wymiaru ludzkie życie, kształtuje się w cieniu krzyża, a świadomość istnienia jego duchowego wymiaru wieść może do moralnego odrodzenia.

*Piotr Kletowski*