

## Piotr Kletowski: Martin Scorsese w kościele kina

Dla Martina Scorsese kino jest konfesjonałem i ołtarzem. W tej wyjątkowej celebracji sztuki filmowej, dalekiej od bałwochwalstwa, ale też od kinematograficznej dewocji, bliskiej zaś temu co w kinie i w życiu najcenniejsze – czyli dochodzeniu do prawdy o człowieku jako o istocie duchowej – dzięki mistrzowi kina rodem z Małej Italii, możemy uczestniczyć i my – pisze Piotr Kletowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Scorsese. Filozoficzne niepokoje z Manhattanu”.

Martin Scorsese – największy kinofil wśród amerykańskich filmowców, którego filmy są wykreowane z przetworzonych fragmentów klasycznych dzieł amerykańskiej i światowej (także polskiej, którą świetnie zna) kinematografii. Przy tym twórca, który potrafił stworzyć swój własny, oryginalny, reżyserski idiom. Idiom niepowtarzalny, choć wielu reżyserów próbowało go podrabiać, zwłaszcza na polu kina gangsterskiego, które dzięki swym brawurowym filmom, zwłaszcza *Chłopcom z ferajny* (być może najważniejszemu filmowi lat 90., tak jak najważniejszym, amerykańskim filmem lat 80. był *Wściekły byk*) zredefiniował. Reżyser totalny, dla którego, jak sam powiedział, *kino to życie*. Autor dosłownie *rozpuszczający się* w obrazie (obrazie filmowym), jak bohaterka jego szkolnego filmu *Co taka ładna dziewczyna, robi w takim miejscu jak to*, z 1963 r., wpatrująca się w namalowany krajobraz, który z wolna staje się rzeczywistością, w której zaczyna żyć. Ale co, tak naprawdę, czyni ze Scorsese reżysera wyjątkowego w amerykańskiej, a nawet w światowej kinematografii, a z

jego kinofilskiej twórczości rzecz wyjątkową? Przecież kino *Swobodnych Jeźdźców Wściekłych byków* – jak określano pokolenie młodych reżyserów odmieniających amerykańskie kino na przełomie lat 60. i 70. – było tworzone prawie wyłącznie przez mega-filmowych geeków, jak Scorsese, a każdy niemalże film Coppoli, Spielberga, Lucasa, Friedkina, De Palmy, był niczym więcej jak pastiszem klasycznego kina hollywoodzkiego i przetworzeniem (głównie) europejskich dzieł mistrzów filmowego modernizmu, pasjami oglądanych przez *Brodate Dzieciaki* (jak zwano Scorsesego i jego amerykańskich kolegów). Może Scorsese bardziej niż inni jego *Towarzysze broni*, znał się i (kochał) kino, czego wyrazem była (i wciąż jest) obecność w jego filmach przetworzonych zapożyczeń z kanonu X Muzy: *Popiołu i diamentu* Wajdy (*Taksówkarz*, *Ciemna strona miasta*), klasyki amerykańskiego kina gangsterskiego (słynne X układające się z cieni rzucanych na trupa z *Wroga publicznego* Wellmana, powtórzone w *Infiltracji*), Sergieja Eisensteina (scena otwierająca *Gangi Nowego Yorku* wzorowana na *Strajku*), filmów Pasoliniego (debiutanckie *Ulice nędzy* jako parafraza *Włóczykija*). Z tej miłości zrodziły się przecież i dokumenty o historii kinematografii, amerykańskiej i włoskiej, stworzone przez Scorsese, z których *Moja podróż po historii amerykańskiego kina* stanowi niedościgły wzór mówienia o sztuce reżyserii, jako o sposobie zachowania własnego, artystycznego głosu w świecie przemysłowej realizacji filmów.

Ale przecież nie fakt, że kino Martina Scorsese jest kinem *par excellence*, kinem kinowym, jak byśmy chcieli powiedzieć, stanowi o wartości tej twórczości. Kino kinowe robi dziś wielu reżyserów. Filmowcy-kuglarze, jak Quentin Tarantino, którego *Pulp Fiction* jest jedynie inteligentnym klonem *Chłopców z ferajny*. W przeciwieństwie jednak do współczesnych reżyserów-kinofilów, bawiących się (w mniej lub bardziej udany sposób) w kino, to, co robi Scorsese to nie filmowa

*Kino Scorsese to kino na  
wskroś chrześcijańskie,  
ikonograficznie i filozoficznie  
zanurzone w katolickim  
imaginarium*

gra szklanych  
paciorków, ale gra na  
śmierć i życie, w  
której ostateczną  
stawką jest  
zbawienie ludzkiej  
duszy. Bo nawet jeśli  
dziś Scorsese  
również bardziej

uprawia zabawę w kino (tworząc kinematograficzne bibeloty jak *Aviator*, czy *Hugo i jego wynalazek*), niż realizuje filmowe wiwisekcje duchowego wnętrza człowieka (do którego można dotrzeć tylko i wyłącznie przez skrajne doświadczenie cielesności), wciąż potrafi zrealizować filmowy moralitet, duchową petardę, jak *Milczenie*, wg Endo – wyrafinowane dzieło o męczeństwie japońskich chrześcijan. Tym samym przypominając, że jest być może najwybitniejszym twórcą Kina Transcendentnego, opisanego w teorii przez scenarzystę jego najwybitniejszych, podejmujących duchowe kwestie filmów (*Taksówkarz*, *Wściekły byk*, *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, *Ciemna strona miasta*) – Paula Schradera (zresztą także reżysera, którego przedostatni, doskonały film *Hazardzista* – Scorsese wyprodukował). Kina, które jest jak świadectwo niewidomego uzdrowionego przez Chrystusa, z ewangelicznej przypowieści, przytoczonej w finale *Wściekłego byka* – *Nie wiem, kim On jest, ale byłem niewidomy, a widzę*. A więc kina, które przywraca współczesnemu człowiekowi perspektywę metafizyczną (z akcentem położonym na *fizyczną*, bo tylko to doświadczenie może, wzorem świętych chrześcijańskich, zrewitalizować wnętrze człowieka, *przemeblować* je). Fizyczna próba, która jest jednocześnie drogą ku odnowie duchowej, ku dostrzeżeniu tego, co kryje się za fasadą tejże fizyczności. Droga ku zbawieniu, która

wiedzie przez krew, pot, cierpienie – tak fizyczne, jak i psychiczne – droga krzyżowa współczesnego człowieka. Albo też jej odrzucenie, równoznaczne z potępieniem.

Przy czym Scorsese z równą atencją pokazuje grzech, jak i zbawienie, udowadniając nierozzerwalny splot obu, który to splot staje się tętniącym pulsem kina, którego wizualną istotę stanowi ukazywanie seksu i przemocy – w kinie twórcy *Taksówkarza* jednakże nigdy nie bezkarnie. Kino pełnego obrazów przemocy, okrucieństwa, transgresji, ale i odkupienia, łaski, zbawienia. Droga bohaterów i bohaterek (większości) filmów Scorsese wpisuje się w archetypiczny wzór historii Chrystusa doświadczającego wszystkiego, w tym również – a może przede wszystkim – grzechu (w ujęciu Scorsesego, w jego dosadnym *Ostatnim kuszeniu*, grzech ów jest wręcz zwizualizowany), po to, by ostatecznie dostąpić oczyszczenia.

*Scorsese z równą atencją  
pokazuje grzech, jak i  
zbawienie*

I nawet jeśli twórca *Taksówkarza* skutecznie duchowe podróże w kierunku buddyzmu (*Kundun*), lub innych

systemów religijnych (indiańska kulturowa duchowa w realizowanym właśnie *Killers of the Flower Moon*), wciąż wraca do chrześcijańskiego, katolickiego fundamentu swojej egzystencji (i egzystencji swoich bohaterów i bohaterek), jakby nie mogąc uwolnić się od paradygmatu odkupienia poprzez cierpienie. I mogą postaci z filmów Scorsese tonąć w blichtrze, pieniądzu, seksie, przemocy, zawsze odezwie się w nich cichy głos sumienia, przypominający im o tym, że są tylko ludźmi, że *marność nad marnościami i wszystko marność*, a w życiu ważne jest

tylko to, co (pozornie) nie ma materialnego znaczenia. Bohaterów najważniejszych filmów Scorsese łączy jedno właśnie – owo rozpoznanie swej istoty, paralelne z chrześcijańską kenozą: oczyszczeniem, wytrąceniem ze swego jestestwa tego, co niepotrzebne, co zawadza w drodze do samopoznania (a tym samym do zbawienia). Znamienny jest tu gest Trávisa Bickle'a z *Taksówkarza* – być może do dziś najważniejszego z filmowych dokonań amerykańskiego reżysera (będącego przecież przeróbką *Dziennika wiejskiego proboszcza* Bressona) – który po dokonaniu masakry gangsterów (przetrzymujących nastoletnią prostytutkę), przykłada do głowy palec, na podobieństwo pistoletu, i *strzela* – dokonując symbolicznego samobójstwa. Samobójstwa, które w swej istocie jest pożegnaniem z jego *dawnym ciałem* (w eschatologicznym znaczeniu, jakie nadał temu terminowi święty Paweł) i przebudzenie się w nowym ciele, wyzbytym przemocy, agresji, okrucieństwa, zła. Ów gest (często tylko symboliczny, albo rozpisany na całą fabularną strukturę filmu) wykonują niemalże wszyscy duchowo-cieleśni herosi kina Scorsese, wpisujący swoją egzystencję w chrześcijański wzór zbawienia. I nie ma znaczenia, czy jest to samotna matka wychowująca syna, weteran wojny w Wietnamie, bokser wagi lekko-półciężkiej, paramedyk, szeregowy gangster, właściciel kasyna, adwokat oszukujący swego klienta, pazerny giełdowy makler, zakonnik tracący wiarę, a nawet sam Jezus Chrystus, w wersji Scorsese i Schradera zagubiony neurotyk prześladowany przez własne demony, wszyscy oni muszą być przeczołgani przez życie. Muszą doświadczyć upadków i wzlotów, rozkładu (fizycznego) i odbudowy (moralnej, duchowej), cierpienia i (ostatecznie) egzystencjalnego *stasis*. Ponieważ wszyscy oni, tak naprawdę, są projekcjami osobowości samego Martina Scorsese – potomka sycylijskich emigrantów w USA, człowieka, który z seminarium uciekł wprost do szkoły filmowej. Twórcy dzielące swoje życie między *kino i kościół*. Filmy reżysera *Taksówkarza*, nawet tak odległe od głównego, transcendentnego nurtu jego kina, jak sequel

*Bilardzisty – Kolor pieniędzy* – są opowieściami wyjętymi ze świadomości (i podświadomości) samego Scorsese, opisującymi jego duchowe zmagania ze światem, któremu jako uznany filmowiec służy, ale który jako człowiek wierzący (nawet jeśli pozornie odżegnuje się od instytucjonalnego Kościoła, a nawet – jak ostatnio – protestujący przeciwko zaostrzeniu prawa aborcyjnego w USA) wewnątrz odrzuca, zgodnie ze słowami Dostojewskiego z *Braci Karamazow* (swojej ukochanej książki, której ślady odnajdziemy zresztą w wielu jego dziełach), że albo *Bóg albo Świat*.

Kino Scorsese to kino na wskroś chrześcijańskie, ikonograficznie i filozoficznie zanurzone w katolickim imaginariu, pełne karmazynowej krwi, gwałtowności, brutalności, wulgarności, ale przetrącanej łagodnością, czułością, miłością. Martin Scorsese jest Caravagiem współczesnego kina amerykańskiego, wiedzie nas poprzez dolinę upadku, ku Górze Przemienienia. Robi to w sposób niezmiennie fascynujący od przeszło sześćdziesięciu lat (w tym roku skończy osiemdziesiąt lat), płacąc za to – jak Caravaggio – równie wysoką cenę (sześć małżeństw, narkotykowe i alkoholowe uzależnienie, z którego wyszedł dopiero niedawno), ratując się zawsze uciekając do Kościoła Kina, które jest czymś więcej niż zaciemnioną salą kinową, której mroki rozprasza smuga kinematograficznego światła.

*Nikt nie kocha kina bardziej niż Marty* – miał powiedzieć inny, wielki reżyser z pokolenia *Wściekłych Byków* i *Swobodnych Jeźdźców* Francis Ford Coppola – ale też nikt nie traktował kina tak poważnie jak on. Dla Martina Scorsese kino jest konfesjonalem i ołtarzem. W tej wyjątkowej celebracji sztuki filmowej, dalekiej od bałwochwalstwa, ale też od kinematograficznej dewocji, bliskiej zaś temu co w kinie i w życiu

najcenniejsze – czyli dochodzeniu do prawdy o człowieku jako o istocie duchowej – dzięki mistrzowi kina rodem z Małej Italii, możemy uczestniczyć i my.

*Piotr Kletowski*

*Foto: Bridgeman Images – RDA / Forum*