

# Doświadczenie transcendencji – współczesne kino religijne

MARTA STAŃCZYK

*Ciche światło* (2007) Carlosa Reygadasa w twórczy sposób przepracowuje arcydzieło Carla Theodora Dreyera *Słowo* (1955). Różnica między tymi dwoma filmami zostaje uwypuklona w kluczowej scenie przywrócenia do żywych – w duńskim arcydziele kobietę przywołuje się do życia za pomocą słowa, w meksykańskim zaś przez pocałunek. To przesunięcie, przewrotne powtórzenie, akcentuje różnicę, jaka zaszła we współczesnym artystycznym kinie religijnym.

Także tytuły obu filmów są znaczące – pierwszy w oczywisty sposób kojarzy się z językiem, z porządkiem logicznym, biblijnym, a nawet patriarchalnym (co podkreśla jeszcze fakt, że w filmie Reygadasa cudu dokonuje kobieta, nie mężczyzna); drugi wywołuje asocjacje z pewnym nastrojem, wrażeniem. Jest to porządek człowieczy, synestetyczny i cielesny. Fizyczność zamiast metafizyki, odczuwanie transcendencji zamiast jej przywoływania czy prezentowania, doświadczenie numinotyczne zamiast poetyki mirakularnej czy żywotów świętych. Kategoria doświadczenia zmieniła *credo* tak magmowej, trudnej do zdefiniowania struktury, jaką jest kino religijne.

W celach retorycznych spolaryzowałam „wczoraj” i „dziś”, mimo że już kilka dekad przed *Cichym światłem* można było wskazać twórców poszukujących alternatywnych sposobów ukazywania tego, co transcendentne, by wymienić Dreyera, Andrieja Tarkowskiego czy Érica Rohmera, a i współcześnie cały czas powstają odpustowe *biopiki*, np. *Bernadetta. Cud w Lourdes* (reż. Jean Sagols, 2011) czy rozbuchane filmy biblijne, m.in. *Noe: Wybrany przez Boga* (reż. Darren Aronofsky, 2014). Ten ostatni, co interesujące, był pokazywany w technologii 4D, co miało zwiększyć przede wszystkim jego potencjał komercyjny, ale symptomatycznie ukazało, że nawet na religijnych blockbusterach kategoria doświadczenia odcisnęła wyraźne piętno. Kolejną pułapką kategoryzacji może być kojarzenie kina artystycznego jako „sprofanowanego”, ukazującego lukę po sacrum, postsekularnego – na tym założeniu przez długi czas bazowało standardowe kontrapunktowanie *Sztańskiego tanga* (1994) Béli Tarra czy „trylogii zlodowacenia” Michaela Hanekego kinem braćmi Dardenne. Nawet twórczość „religijnego” Andrieja Zwia-gincewa układa się w tetralogię o wygnaniu z raju, o człowieku stopniowo oddalającym się od wiary i od religii jako pewnej tradycji, fundamentu tożsamości i podstawy namysłu etycznego. Mimo to doświadczenie – religijne, transcendentne czy wręcz epifaniczne – staje się metajęzykiem współczesności *chorej na sens*<sup>1</sup>. Za jego pośrednictwem dochodzi do resakralizacji przestrzeni, do scalenia (zde-

konstruowanej) rzeczywistości – i to nie przez przekroczenie granic materialności, ale przez zanurzenie się w materii. Zmiana wektora wiąże się z szerszym zjawiskiem – ze zwrotem w humanistycę, z akcentowaniem ciała, afektów, zmysłów, z drugą młodością fenomenologii zainicjowaną przez odwołującą się do Maurice’a Merleau-Ponty’ego *sensuous theory*.

W 1976 r. J. Dudley Andrew opublikował *The Major Film Theories: An Introduction*, w której to książce pisał, że fenomenologia filmu rozwinęła się we Francji w latach 50. w kontrze do semiotyki, ale ugięła się pod wpływem upolitycznienia humanistyki w latach 60. <sup>2</sup> Sceptycznie do przyszłości fenomenologii podchodzą również autorzy wydanego w 2010 r. podręcznika *Historia myśli filmowej* <sup>3</sup>, Alicja Helman i Jacek Ostaszewski, mimo że w XXI w. inspirująca się myślą Merleau-Ponty’ego *sensuous theory* stała się jednym z popularniejszych prądów intelektualnych. Ponadto autorzy, koncentrując się na fenomenologii immanencji Edmunda Husserla, opisywali myśl Romana Ingardena czy Allana Casebiera, ignorując narzędzia i konstatacje teoretyków niezwykle użyteczne do analizy współczesnego kina. J. Dudley Andrew, odwołując się do André Bazina, Amédée Ayfre’a, Henri Agela czy Rogera Muniera, ukazał fenomenologię jako metodologię prześiąkniętą myśleniem religijnym *en général* <sup>4</sup>, odrzucającą intelektualne, redukcjonistyczne, uprzedmiotawiające podejście do sztuki, a za to traktującą jej dzieła – w tym przypadku film – jako sposób na dotknięcie nieznanego, zgłębianie tajemnicy świata. Wiedza i zewnętrzne aparaty badawcze (semiotyka, psychoanaliza, ideologia itd.) zostają tu zastąpione doświadczeniem, dyskurs człowieka – dyskursem świata <sup>5</sup>, nadawanie rzeczywistości sensu – odczytywaniem znaczenia. Ayfre i kontynuator jego myśli, Agel, byli przekonani, że w niektórych przypadkach kino przybliży nas do absolutu, umożliwi wręcz doświadczenie transcendencji.

Przedwczesna śmierć Ayfre’a uniemożliwiła pełną krystalizację jego projektu fenomenologii filmu. Mimo to projekt ten pozostaje fascynującą próbą teoretycznego uchwycenia transcendencji w kinie. Podobnie jak Bazin, Ayfre zaczynał od fascynacji kinem neorealistycznym jako tym, które oddaje istotę relacji między człowiekiem a światem <sup>6</sup>. W kolejnych tekstach rozszerzył ideę tej relacji na analizę filmu, która musi być dialogiczna – powinniśmy odbierać dzieło jako całość, jako dokument relacji między intencją a oporem, umysłem a materią, autorem a materiałem, który ożywa dopiero w doświadczeniu go przez odbiorców <sup>7</sup>. Ayfre odrzucał reprezentację (technikę cudownościową oraz technikę nadimpresji) jako prymitywną i zakłamującą doświadczenie wyższego porządku, przy czym uważał, że obraz staje się naturalnym nośnikiem sacrum, gdyż jest dwuznaczny, aluzyjny, wytwarza pewien naddatek sensu wzbogacający naszą relację ze światem. Sacrum objawia się w kinie przede wszystkim w dwóch stylach: transcendencji oraz inkarnacji. Pierwszy polega na stylizacji służącej ewokowaniu niewidzialnego, pokazaniu człowieka stojącego w obliczu Boga <sup>8</sup>. Wiaże się on z odrealnieniem obrazu świata, odejściem od konkretności, kierowaniem się w stronę abstrakcji. Bohaterowie to nie konstrukcje psychiczne, postacie zaangażowane w widzialny świat, ale dusze reagujące na głęboki, sakralny wymiar rzeczywistości <sup>9</sup>. Takie transcendentne inklinacje można odnaleźć w kinie Reygadasa czy Aleksandra Sokurowa, ale także chociażby w *Drodze krzyżowej* (reż. Dietrich Brüggemann, 2014). Z kolei o stylu inkarnacji Mariola Marczak pisze, że *ma odzwierciedlać świat ludzi, docierać do radykalnej prawdy o nich, wskazywać na ostateczny sens egzystencji ludzkiej. Styl*

*ten odwołuje się do takich doświadczeń, jak życie i śmierć, Dobro i Zło, pleć i krew, pokazanych w wymiarze absolutnym, nierelatywistycznym* <sup>10</sup>. Docieranie do radykalnej prawdy o człowieku wymaga realistycznej bazy – Marczak w *Poetyce kina religijnego* określa ją jako *realizm fenomenologiczny* <sup>11</sup>, w którym doświadczenie zostaje odniesione do wymiaru absolutnego, jak na przykład w *Poezji* (reż. Lee Chang-dong, 2010) czy *Hadewijch* (reż. Bruno Dumont, 2009). Aspekty, którym przyglądał się Ayfre, Andrew podzielił na trzy główne kategorie: odczuwanie czasu, ciało na ekranie oraz sytuacja odbiorców <sup>12</sup>. Pozostają przy tej typologii, ponieważ jest adekwatna do opisu „fizycznego”, „doświadczalnego” odbioru kina religijnego.

Sacrum nie może się objawić w stanie czystym, więc konieczne jest wytworzenie silnego doświadczenia, pobudzanego przez prowokowanie odbioru kontemplacyjnego lub identyfikację z ciałem uduchowionym (czy raczej: ucieleśnionym duchem). Pierwszy z tych stanów odbiorczych do pewnego stopnia współgra ze stylem transcendentnym Ayfre’a; jest katalizowany przez transformację – transfigurację – filmowego czasu i przestrzeni we współrzędne o wymiarze sakralnym. W tym miejscu z pomocą przychodzi zdefiniowana przez Władysława Stróżewskiego hermeneutyka: *sacrum w sztuce wyraża się często poprzez pustkę ogołoceń, przez ascetyzm środków, form, przedmiotów, z których żaden nie jest ważny sam dla siebie, lecz dla czegoś innego, dla czystego sensu, w którego ujawnieniu się wyczerpuje. Tym samym jego własna podmiotowość, kształt, wartość stają się niczym, zostają unieważnione. Niezbędnym warunkiem wyrażenia sacrum jest wtedy Nic – źródło i zasada wszelkiej inności. Napięcie między danym a symbolizowanym znika. To, co dane, dotykane, jest tylko środkiem do celu* <sup>13</sup>. Polski estetyk definiuje numinosum w kategoriach przeżycia, pewnego doświadczenia wyznaczającego nowy porządek recepcji dzieła, akcentując wartości czysto duchowe i kontemplacyjne <sup>14</sup>. Podobnie o pierwiastku numinotycznym pisał Rudolf Otto, do którego odwoływał się Paul Schrader w swojej koncepcji stylu transcendentalnego, również wychodzącego poza sferę języka czy prostej ikonografii, za to ostentacyjnie manifestującego zewnętrżność, powierzchnię, pod którą kryje się porządek wyższy <sup>15</sup>. W podobnym duchu – lecz w kontekście pozafilmowym – pisał Michael L. Raposa: *To inny porządek, w którym niski poziom poinformowania wydaje się niezbędny dla wyobraźni, a zwłaszcza dla wyobraźni religijnej, która nie szuka wglądu nowego, lecz głębszego* <sup>16</sup>.

Ta (fenomenologiczna) redukcja nie skończyła się na Robercie Bressonie, Dreyerze i Yasujirō Ozu; kontynuatorami tej poetyki są wspomniani Reygadas czy Sokurov. Obaj reżyserzy są zaliczani do kręgu twórców neomodernistycznych, w których twórczości cechą najbardziej charakterystyczną jest intensywne doświadczenie czasowości, niejako wymuszające odbiór kontemplacyjny. Spowolnienie staje się warunkiem refleksji i zabiegów tożsamościotwórczych, ale również szukania w rzeczywistości przedstawionej głębszego sensu. Symbolicznej tematyce tego argumentu dostarcza *Rosetta* (1999) braci Dardenne. Twórcy ci, ukazując bohaterkę cały czas w biegu, odbierają jej szansę na namysł nad swoją postawą i na próbę wejścia w relację z innym człowiekiem, a zarazem przedstawiają jej życie jako Kalwarię. Szybkość staje się *dowodem na utratę kontaktu z własną duszą* <sup>17</sup>. Cecha konstytutywna kina neomodernistycznego – kontemplacja wiążąca się ze zwolnieniem, *zapatrzaniem i zasłuchaniem* <sup>18</sup>, ascezą formalną – wytwarza u widza postawę medytacyjną, zamienia odbiór filmu w doświadczenie do pewnego stopnia mis-

tyczne. Odczucie numinosum jest tożsame nie z religijną konfekcyjnością, a z uczuciem misterium, bliskości sacrum czy odnowienia aury dzieła sztuki.

Tak dzieje się w filmie-ikonie, *Matce i synu* (1997) Sokurowa, w którym reżyser dokonuje swoistego poświęcenia opisywanej rzeczywistości, nadaje jej cechy zarazem rytualne, ahistoryczne, konkretne i abstrakcyjne – doświadczenie sacrum wiąże się tu nie tylko z zanurzeniem się w niezwykle intymnej, eschatologicznej sytuacji, ale również z bliskością dwóch ciał. Materia łączy się z tym, co boskie – widz ma do czynienia ze swoistą drabiną Jakubową. Fizyczny kontakt z drugim człowiekiem zamienia się w związek dusz i pozwala dotknąć tego, co transcendentne. Ciało zostaje uwzniośnione, a bliskość nabiera waloru wręcz epifanicznego. Dochodzi do wyrwania cielesności sferze profanum, odcięcia się od zwulgaryzowanej erotyki czy pustych gestów oraz do przywrócenia ciału niewinności i świętości – co oczywiście nie zawsze jest odczytywane w ten sposób, o czym świadczyły interpretacje krytyków z Zachodu dopatrujących się wątków kazirodczych w *Ojcu i synu* (2003).

Innymi twórcami, którzy pierwiastkiem transcendentnym nasączają rzeczywistość przedstawianą, są między innymi Michelangelo Frammartino czy Apichatpong Weerasethakul. Zauważalną tendencją staje się jednak lokowanie sacrum nie tylko na totalnym planie diegetycznym, ale i w wymiarze jednostkowym. W tym przypadku przyjmuje ono postać epifanii, o której Charles Taylor, konserwatywnie i teistycznie zorientowany myśliciel (powołują się na niego dwie polskie badaczki kwestii duchowości – Agata Bielik-Robson na gruncie filozoficznym i Magdalena Kempna-Pieniążek na płaszczyźnie filmoznawstwa) pisał, że stanowi odpowiedź na możliwość sensownej egzystencji w świecie radykalnie odczarowanym<sup>19</sup>. Takie epifanie, czy przynajmniej dążenie do nich, są częstym elementem uniwersum Dumonta – człowiek, który zdaje się składać jedynie z powłoki, atawizmów i fizjologii, próbuje wydostać się z więzienia materii, oderwać się od ziemi (jak Barbe we *Flandrii*, 2006) czy doznać epifanii – według terminologii Mircei Eliadego – „światłej” (jak Freddy w *Żywocie Jezusa*, 1997). Francuski reżyser pokazywał również bohaterów, którzy potrafili zniwelować antynomię ciała i ducha, sfery profanum i sacrum – najistotniejszymi przykładami są tu dwie postaci: Pharaon De Winter z *Ludzkości* (1999) i tytułowa bohaterka *Camille Claudel, 1915* (2013). Pierwszy próbował wziąć na swoje barki grzechy całego świata przez pocałunek, co stanowi kolejny przykład mariażu dwóch sfer dotychczas się wykluczających.

Jednak dopiero w *Camille Claudel, 1915* Dumontowska wersja religijności została poddana sublimacji. W filmie tym wyczuwalne jest *epifaniczne napięcie*<sup>20</sup>, co zostało osiągnięte przez użycie przemyślanego układu ujęć-przeciwujęć. Dumont przedstawia trzy dni z tytułowego roku 1915, które nabierają wagi zdarzenia granicznego. Liminalność tego okresu polega na pogodzeniu się z twórczym wyjałowieniem i sytuacją uwięzienia – w wymiarze społecznym, administracyjnym, a początkowo także duchowym. Od pierwszej sceny poznajemy Camille przez jej fizyczność – podczas kąpieli, w czasie której jest wyraźnie skrępowana i upokorzona. Znaczące, że w rolę artystki wciela się Juliette Binoche, której bohaterka kontrastuje z pozostałymi mieszkankami domu dla umysłowo chorych. Ich zdeformowane ciała przypominają nieukształtowaną bryłę gliny, materię-więzienie. W konfrontacji z nimi Camille stopniowo odkrywa możliwość wolności wewnętrznej, przekraczającej mury zakładu. Stąd często wykorzystywane przez Dumonta ujęcia bohaterki patrzącej



*Wierząca*, reż. Bruno Dumont (2009)

w dal. Nie tylko dzięki półzblizeniom jej twarzy, nawet nie dzięki słońcu często ją opromieniającemu, ale przez sam akt patrzenia dochodzi do hierofanicznej transgresji i wyzwolenia z cielesności: *Patrzenie* [widza, ale i bohatera – dop. M. S.] oznacza *pogłębiony kontakt ze światem*<sup>21</sup>. W jednej z sekwencji Camille patrzy na miejsce styku nieba z murem okalającym przyklasztorny szpital, a słońce oświetla jej nagle pełną spokoju twarz. W innej bohaterka zwraca wzrok w stronę okna na podwórze, dostrzegając, że cień na dywanie układa się w kształt krzyża. Jest to cytat z *Męczeństwa Joanny d’Arc* (1928) Dreyera, podobnie zresztą jak formalne zastosowanie dominanty zbliżeń i półzblizen. Przez takie odniesienie *Camille Claudel, 1915* staje się filmem o męczeństwie, ale również o psychomachii, budzeniu się na odczucie „czegoś więcej”, wyższego porządku w rzeczywistości.

Iluminacja prowadzi do „zanurzenia się w bycie”, a przez wyrażenie wprowadzoną w takich scenach narrację subiektywną, wymykającą się językowi dyskursywno-pojęciowego, pogłębia doświadczenie odbiorcze i wrażenie kontaktu z jakąś wyższą rzeczywistością. Czasami cały styl nosi znamiona epifanii – jest to przypadek *Drzewa życia* (reż. Terrence Malick, 2011), które należałoby jednak, w rozumieniu Ayfre’a, określić filmem propagandowym, narzucającym widzom własną wizję. Tę pułapkę ominął Lee Chang-dong w *Poezji*, czyniąc z bohaterki, Mii, przewodniczkę po małych epifaniach. *Poezja* nie stawia sobie za cel eksplorowania anomii egzystencjalnych czy społecznych, lecz ukazanie, jak przez piękno objawia się rzeczywistość duchowa i ponadwyznaniowy porządek etyczny. Widać to szczególnie wyraźnie w finale filmu, w którym zostały zestawione ujęcia pustych przestrzeni przypominające zakończenie *Zaćmienia* (reż. Michelangelo Antonioni, 1962). W obu filmach zabieg ten podkreśla pustkę, pewien brak, lecz dla Antonioniego był to sposób na ukazanie niemożności komunikacyjnych i ograniczeń emocjonalnych we współczesnym świecie, gdzie ludzie zmieniają się w mijające się monady. Z kolei Lee traktuje te pozbawione czynnika ludzkiego scenerie jako przestrzeń wypełnioną znaczeniami, jako formę kontaktu, porozumienia i bliskości.

Mimo iż wydaje się, że taka epifaniczna poetyka została sprofanowana przez kino głównego nurtu, inspirujące się estetyką instagramową i spływające duchowy wymiar filmów (dobrym przykładem wydają się infantylne filmy Mike’a Cahilla), to nawet „poetyka mirakularna” we współczesnym kinie artystycznym ucieka od dosłowności – cuda w *Cichym świetle*, *Krwi* (reż. Amat Escalante, 2005), *Poza szatanem* (reż. Bruno Dumont, 2011), *Lourdes* (reż. Jessica Hausner, 2009) czy *Drodze krzyżowej* nie pełnią funkcji perswazyjnej i umacniającej wiarę, ale są raczej wykorzystywane dyskursywnie, właśnie na przekór ich religijnej naturze. Jest to najbardziej wyraziste w przypadku fałszywych cudów – przerwane go daru chodzenia po wodzie w *Krwi* czy przypadkowego i ustępującego uzdrowienia w *Lourdes*. Cudowność ujawnia się raczej w gestach barokowo wręcz cielesnych, w formalnych przeciwieństwach kontemplacji – w ekstazach, które jednak służą temu samemu, co medytacyjne wyciszenie czy zanurzenie w afirmacjomodlitwie: pogłębieniu wglądu w rzeczywistość i jej relację z człowiekiem, a przez to w transcendencję. Ekstaza artystyczna – opisywana przez Eisensteina jako zatarcie granicy między podmiotem a przedmiotem oraz „uczucie ogólnej jedynomyślności” – przypomina tę religijną, znosząc różnicę między transcendencją a materializmem i przenikając do sfery czystych doznań i bycia, całkowitego zespolenia ze światem. Ekstaza jest doświadczeniem-ekscysem, które całkowicie destrukuje dualistyczne koncepcje człowieka jako ciała i duszy.

O ekstatyczkach w niezwykle poetycki sposób pisał Jean-Noël Vuarnet, określając je jako postaci funkcjonujące między Ukrzyżowanym a Dionizosem; ich doświadczenie, wręcz teatralne, czyni z abstrakcyjnych pojęć przeżycie, roztopiając tożsamość i zmysły w jedność<sup>22</sup>. W przestrzeń zjednoczenia wchodzi przez paroksyzm. Ich mistyczna podróż jest *wspomagana przez nierozum*<sup>23</sup>, co zbliża ją do tego, co fenomenolodzy myślą o dziele sztuki. Filmowe reprezentacje ekstatycznego doświadczenia świata zwykle opierają się na schemacie poświęcania własnego ciała – tak jest w barokowej *Królowej aniołów* (reż. Mariusz Grzegorzek, 1999) czy w wyciszonej *Drodze krzyżowej*. Zaś w perwersyjny sposób ukazał to Pascal Laugier w *Martyrs. Skazanych na strach* (2008); w tym horrorze z nurtu

ekstremizmu francuskiego odbiorcom zostaje zaprezentowany brutalistyczny podreęcznik wymuszania widzenia ekstazy przez całkowitą deprywację, a następnie przemoc fizyczną. Pisząc: *mistyczki, przyłgnąwszy do dogmatu, ocierając się w każdej chwili o szaleństwo, herezję, histerię, rozwijały, nie bez ryzyka, swą niejawną seksualność, w płomiennych książkach trawionych miłością, będących odwetem lub apoteozą kobiecości*<sup>24</sup>, Vuarnet wskazywał na kilka interesujących kwestii. Po pierwsze, mówimy o mistyczkach, ekstazykach, oblubienicach Pańskich itd. – o kobietach. Vuarnet zauważa, że mistyka jest domeną kobiet, których ciała stanowią medium transcendencji, otwierają na nie jednostkę, ale i jej otoczenie, jak ma to miejsce w sensie dosłownym w *Joannie* (reż. Kornél Mundruczó, 2005), a do pewnego stopnia także w *Code Blue* (reż. Urszula Antoniak, 2011). Obdarzeni darem ekstazy mężczyźni są sfeminizowani, mają cechy kobiece, jak na przykład Valushka w *Harmoniach Werckmeistera* (reż. Béla Tarr, 2000), ale nade wszystko Pharaon w *Ludźkości*. Po drugie, cechą ekstazy jest rozbudzenie seksualne. O tym, jak łatwo uniesienia religijne przekształcają się w głód ciała albo stanowią dla niego zaledwie przysłonę, traktuje chociażby *Raj: wiara* (reż. Ulrich Seidl, 2012) czy *Hadewijch*. Bohaterki tych filmów, zbliżając się do Boga, zapragnęły mniej abstrakcyjnego uczucia, przekroczenia miłości-laski. Słowem – pożały ciała. Po trzecie zaś kobiecym ciałom odbiera się podmiotowość. Vuarnet pisze o Anieli z Foligno, że *jako kobieta oddaje się Bogu, lecz jako spektakl oferuje się młodemu mężczyźnie* [sekretarzowi – dop. M. S.]<sup>25</sup>, a w innym miejscu dodaje: *W chwili spotkania ekstazyka i opętana nie należą już do siebie*<sup>26</sup>. Te opisy zbliżają doświadczenie świadka ekstazy do kategorii stosowanych przez Lindę Williams w opisie *female body genres*, co uwypukla niebezpieczeństwo eksploatacji, zawsze się skrywające w eksponowaniu ciała.

Szczególnie ciekawym przykładem jest *Hadewijch* Dumonta. Film opowiada o nowicjuszcze, która ma wiele cech dawnych mistyczek – stąd też tytuł i imię, jakie chce przyjąć po święceniach – ale przez pewność własnej świętości popada w religijną pychę. Zostaje oddalona z klasztoru, po czym angażuje się w działania islamskich fundamentalistów. Film często był odczytywany jako nazbyt tendencyjna krytyka fanatyzmu religijnego, podczas gdy jest to fascynująca opowieść o relacji wiary jednostkowej i dogmatu, o konflikcie ciała i duszy, a także o przekraczaniu granic aż do herezji oraz o gubieniu Boga przez rozpaczliwe i niecierpliwe szukanie jego obecności. Co więcej, Dumont ubrał rozważania filozoficzne nad zjawiskiem ekstazy w formę narracyjną. Początkowo wydaje się, że patronka bohaterki została dobrana ironicznie – Hadewijch jest kojarzona z *kontemplacją pustki i Istoty: zjednoczeniem bezosobowym raczej niż osobowym, do którego dochodzi się w większym stopniu przez koncentrację i kontemplację niż za sprawą dwuznacznej gorączki właściwej zwykłemu pragnieniu mistycznemu*<sup>27</sup>. Mimo to losy bohaterki odzwierciedlają (za sprawą odwołania do realizmu fenomenologicznego) psychomachię oraz ilustrują ważne kwestie teologiczne. Vuarnet uważa, że żywot Hadewijch prowokuje do licznych pytań, w tym do chociażby takich: *czy dla mistyków Bóg jest nieodzownym partnerem? (...) Czym jest ekstaza, szczęśliwość, wewnętrzny spokój? Czy pojęcie ekstazy jako doświadczenia pustki ma jakiś niereligijny sens?*<sup>28</sup> Na te pytania przynajmniej częściowo odpowiada finał filmu – jest on świadectwem tego, że drogą do Boga jest miłość całkowicie ludzka; tylko człowiek może być zbawieniem dla człowieka. Bynajmniej nie ozna-

cza to ateizmu, a tylko brak eskapizmu – nie można wydostać się z ciała, lecz może być ono formą sakramentu zbliżającego do odczucia sacrum.

Wielu twórców z różnych kręgów kulturowych podejmuje próbę zapełnienia znaczeniami przestrzeni współczesnej – Tadeusz Sobolewski określił ich mianem *ekumenicznej międzynarodówki*<sup>29</sup>. Jest to kino zarazem bardzo osobiste, jak i przekonane o swojej intersubiektywności, dla którego wspólnym mianownikiem pozostaje kategoria doświadczenia. Dzięki niej widzowie mogą nie tylko zbliżyć się do źródła duchowości, ale wręcz traktować seans filmowy w kategoriach sakramentu przywracającego ciało jego wyjątkowość.

MARTA STAŃCZYK

- <sup>1</sup> A. Bielik-Robson, *Inna nowoczesność. Pytania o współczesną formułę duchowości*, Universitas, Kraków 2000, s. 13.
- <sup>2</sup> Jean-Louis Comolli w *Cinema Against Spectacle: Technique and Ideology Revisited* przywołuje krytykę idealistycznej fenomenologii filmu Jeana Mitry'ego (Amsterdam University Press, Amsterdam 2015, s. 176-188).
- <sup>3</sup> A. Helman, J. Ostaszewski, *Historia myśli filmowej*, wyd. II, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.
- <sup>4</sup> Potwierdził to lata później m.in. Andrew Quicke w artykule *Phenomenology and Film: An Examination of a Religious Approach to Film Theory by Henri Agel and Amédée Ayfre* („Journal of Media and Religion” 2005, t. 4, nr 4), podkreślając rzymskokatolickie wyznaczniki omawianych fenomenologów filmu. Z kolei na polskim gruncie należy przywołać pracę Marioli Marczał, która w *Poetyce filmu religijnego* (Arcana, Kraków 2000) w kompleksowy sposób omówiła koncepcję Ayfre'a.
- <sup>5</sup> J. D. Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction*, Oxford University Press, London – Oxford – New York 1976, s. 247.
- <sup>6</sup> Zob. A. Ayfre, *Neo-Realism and Phenomenology*, w: *Cahiers du Cinéma: The 1950s: Neo-Realism, Hollywood, New Wave*, red. J. Hillier, Harvard University Press, Cambridge 1985.
- <sup>7</sup> J. D. Andrew, dz. cyt., s. 249.
- <sup>8</sup> M. Marczał, „Anioł w szafie” – w poszukiwaniu tożsamości filmu religijnego, w: *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. M. Przyłipiak, K. Kornacki, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2002, s. 20.
- <sup>9</sup> Tamże, s. 25.
- <sup>10</sup> Tamże, s. 20.
- <sup>11</sup> M. Marczał, *Poetyka filmu religijnego*, dz. cyt., s. 29.
- <sup>12</sup> J. D. Andrew, dz. cyt., s. 249.
- <sup>13</sup> W. Stróżewski, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Wydawnictwo Znak, Kraków 1989, s. 31.
- <sup>14</sup> M. Kempna-Pieniążek, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2013, s. 82.
- <sup>15</sup> M. Marczał, *Poetyka filmu religijnego*, dz. cyt., s. 36.
- <sup>16</sup> M. L. Raposa, *Boredom and the Religious Imagination*, „Journal of the American Academy of Religion” 1985, t. 53, nr 1, s. 86.
- <sup>17</sup> D. Siwicka, *Szybkość – wyobrażenie i wartości*, w: *Szybko i szybciej: eseje o pośpiechu w kulturze*, red. D. Siwicka, M. Bieńczyk, A. Nawarecki, Wydawnictwo IBL PAN, Warszawa 1996, s. 23.
- <sup>18</sup> M. Kempna-Pieniążek, dz. cyt., s. 81. Por. R. Syska, *Filmowy neomodernizm*, Wydawnictwo Avalon, Kraków 2014 (dop. red.).
- <sup>19</sup> A. Bielik-Robson, dz. cyt., s. 281.
- <sup>20</sup> P. Śliwiński, *Nuda według Różewicza*, w: *Nuda w kulturze*, red. P. Czaplński, P. Śliwiński, Dom Wydawniczy REBIS, Poznań 1999, s. 244.
- <sup>21</sup> M. Marczał, *Oczekiwanie, czyli czas na namysł*, w: *Szybko i szybciej...* dz. cyt., s. 222.
- <sup>22</sup> J.-N. Vuarnet, *Ekstazy kobiece*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003, e-book.
- <sup>23</sup> Tamże.
- <sup>24</sup> Tamże.
- <sup>25</sup> Tamże.
- <sup>26</sup> Tamże.
- <sup>27</sup> Tamże.
- <sup>28</sup> Tamże.
- <sup>29</sup> T. Sobolewski, *Poszukiwanie sensu*, w: *Ukryta religijność kina*, red. M. Lis, „Sympozja 45”, Redakcja Wydawnictwa Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego, Opole 2002, s. 10.