

„Kwartalnik Filmowy” nr 134 (2026)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.4814>
© Autorka; licencja Creative Commons BY 4.0
Recenzja książki; materiał recenzowany

Magdalena Kempna-Pieniążek
Uniwersytet Śląski
<https://orcid.org/0000-0002-2569-5596>

Od misterium do multipleksu. Dzieje i formy filmu pasyjnego

Keywords:

Passion film;
Passion play;
film and theatre;
cinema and religion;
transmedia
adaptation

Abstract

From Mystery Play to Multiplex: The History and Forms of the Passion Film

The article is a review of Grzegorz Nadgrodkiewicz's book *Film pasyjny. Geneza, kanon i peryferie subgatunku* [*The Passion Film: Origins, Canon, and Periphery of the Sub-Genre*] (2025). According to the reviewer, the monograph proposes a coherent and well-considered concept of the Passion film as a sub-genre with clearly defined distinguishing features. Nadgrodkiewicz offers a discussion of the Passion film as a form constituted through complex translational processes occurring between the Bible, mystery play, and cinema. The review emphasises the author's methodological consistency, with inspirations from the New Film History, cinema archaeology, neoformalism, and transmedial narratology. An important strength of the monograph is the distinction between two principal currents within the sub-genre: the "mystery" strand, rooted in the tradition of Passion plays, and the "epic" strand, associated in particular with spectacular Hollywood cinema. The book combines academic rigor with the author's personal engagement, which lends it additional interpretative depth. In the reviewer's assessment, the publication constitutes an important and inspiring contribution to academic reflection on the Passion film and its place in film history.

Słowa kluczowe:

film pasyjny;
misterium pasyjne;
film i teatr;
kino i religia;
przekład transmedialny

Abstrakt

Artykuł stanowi recenzję książki Grzegorza Nadgrodkiewicza *Film pasyjny. Geneza, kanon i peryferie subgatunku* (2025). Omawiana monografia zawiera spójną koncepcję filmu pasyjnego jako subgatunku o wyraźnie określonych wyznacznikach. Centralną tezą książki jest rozpoznanie filmu pasyjnego jako formy konstytuującej się w wyniku złożonych procesów translacyjnych zachodzących między Biblią, teatrem misteryjnym a kinem. Recenzentka podkreśla konsekwencję metodologiczną autora, inspirującego się Nową Historią Filmu, archeologią kina, neoformalizmem i narratologią transmedialną. Za istotną zaletę monografii można uznać wyróżnienie dwóch zasadniczych nurtów subgatunku: misteryjnego, odsyłającego do tradycji teatru pasyjnego, oraz epickiego, związanego zwłaszcza z widowiskowym kinem hollywoodzkim. Autor książki łączy rygor akademicki z osobistym zaangażowaniem, co nadaje jej dodatkową głębię interpretacyjną. W ocenie recenzentki publikacja stanowi ważny i inspirujący głos w refleksji nad filmem pasyjnym oraz jego miejscem w historii kina.

Historia artykułu

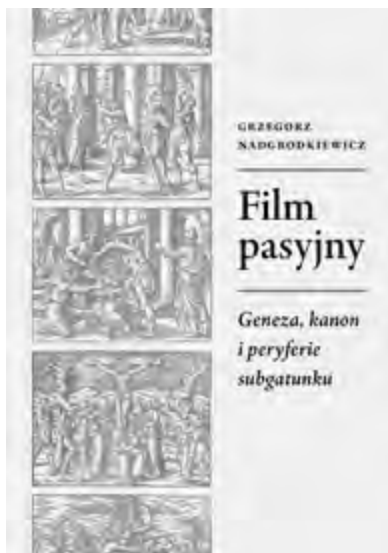
Zgłoszono: 2026.02.17; zrecenzowano: 2026.04.14; przyjęto: 2026.05.11; opublikowano: 2026.06.30

Instytucje finansujące

Autorka nie otrzymała żadnego dodatkowego wsparcia finansowego na przeprowadzenie badań, napisanie i publikację tego artykułu.

Oświadczenie o konflikcie interesów

Autorka nie zgłosiła żadnego potencjalnego konfliktu interesów.



Film pasyjny (2025) to książka długo wyczekiwana zarówno przez czytelniczki i czytelników, którzy mieli okazję zapoznać się z poprzedzającymi ją pracami Grzegorza Nadgrodkiewicza, jak i – co można dostrzec na poziomie metakomentarza – przez samego autora. Chociaż liczba opracowań podjętego w niej tematu jest olbrzymia (niech zaświadczy o tym 37-stronicowa bibliografia włączona do tomu), to w dalszym ciągu budzą one niedosyt poznawczy. Dość oczywiste stwierdzenie, które nasuwa się po lekturze *Filmu pasyjnego*, brzmi zatem: „warto było czekać”. Zdecydowanie mniej oczywisty (co w tym przypadku stanowi niebagatelna zaletę) jest natomiast sposób, w jaki autorowi udało się zmierzyć z trudną materia

wybranego przez siebie obszaru badawczego.

Podtytuł monografii – *Geneza, kanon i peryferie subgatunku* – sugeruje, że badania prowadzone przez Nadgrodkiewicza miały wymiar zarówno diachroniczny, jak i synchroniczny. Potwierdza to układ treści, w którym na zasadniczo historycznym szkielecie autor nadbudowuje refleksje o charakterze bardziej przekrojowym, niekiedy porzucając relacje przyczynowo-skutkowe na rzecz tropienia wybranych – przenikających całe kino pasyjne – motywów i tendencji. Monografia została podzielona na trzy części: teoretyczno-metodologiczną, historyczno-problemową (najobszerniejszą) i analityczną, przy czym już we *Wprowadzeniu* autor zaznacza, że podział ten nie powinien mieć dla czytelniczek i czytelników tak wielkiego znaczenia, jak kolejność rozdziałów. Tych ostatnich mamy w książce aż dziesięć, a każdy z nich, choć zgodnie z intencją badacza pozostaje ściśle powiązany z pozostałymi, prezentuje się jako całość w pewien sposób autonomiczna. Każdy z nich skłania także do nieco innych refleksji.

Pierwszy, zatytułowany *Czy gatunek?*, stanowi prawdziwą gratkę dla osób zainteresowanych tropieniem zawiloci genologicznych w obrębie kina religijnego. Znalazł się w nim bardzo rzetelny i krytyczny przegląd literatury przedmiotu, z którego wyłania się jeden z kluczowych wątków przyjętej przez autora optyki badawczej. Na swoisty paradoks zakrawa bowiem to, że film pasyjny ma wszelkie znamiona subgatunku pozbawionego nadrzędnego gatunku. Przekonująca argumentacja tego stanowiska prowadzi czytelników i czytelniczki przez meandry definicji i niuanse metodologiczne. Do zalet spostrzeżeń zawartych w tej części należy nie tyle oryginalność stwierdzenia, że kino religijne gatunkiem nie jest (takie intuicje nie są badaczom obce¹), ile dowiedzenie, że fakt ten w ogóle nie przeszkadza w rozpoznawaniu wybranych formuł owego kina jako przejawiających cechy klasycznie² definiowanego gatunku.

W bardzo owocnym poznawczo rozdziale drugim zaprezentowano rodowód filmów pasyjnych, które mają *szczególny związek z tradycją teatru misteryjnego*, co – jak dowodzi autor, nie tylko zresztą w tym rozdziale – pozwala *wnioskować*

o istotnych konsekwencjach owej teatralnej genezy w rozwoju całego subgatunku filmu pasyjnego (s. 57). Ze wszech miar trafnym rozwiązaniem okazało się rozwinięcie tego wątku dzięki odniesieniu do idei przekładu transmedialnego – przy czym jest to przekład szczególnego typu, w którym pomiędzy źródłem (treścią Biblii) a punktem docelowym (filmem pasyjnym) pojawia się ogniwo pośrednie, a zarazem kluczowe dla całego procesu translacji, czyli misterium pasyjne (s. 65). Pośrednicząca rola sztuk performatywnych w konstytuowaniu subgatunku filmu pasyjnego stanowi jeden z motywów przewodnich książki, bynajmniej niezamykający się w refleksji o niemych widowiskach pasyjnych. Jak bowiem autor pokazuje w rozdziale szóstym na przykładzie *The Pilgrimage Theatre* – opisany przez niego mechanizm funkcjonował także po przełomie dźwiękowym.

Fundamentalne jest w tym przypadku poczynione przez badacza zastrzeżenie: *analogii między filmowymi przedstawieniami Pasji a teatrem misteryjnym nie można rozpatrywać w kategoriach jakichkolwiek zależności „sensu stricto” genetycznych. Chodziłoby tu bardziej o swoiste posilkowanie się osiągnięciami sceny misteryjnej przez twórców filmowych* (s. 88). Zabiegi tego typu są charakterystyczne dla omawianych w rozdziale trzecim produkcji pasyjnych z okresu wczesnego kina, powszechnie postrzeganych jako „relikty” noszące znamiona „stricte” gatunkowe (...), później przybierające w sensie genologicznym inny charakter (s. 108). Kolejne artykułacje tych strategii, nie zawsze zresztą jednoznaczne, ujawniają się w kasusie *Galilejczyka* (*Der Galiläer*, 1921) Dymitra Buchowieckiego, w którym są widoczne ślady odwróconego biegu inspiracji i wpływów – od teatru do filmu i ponownie ku teatrowi, od tekstu niejako wtórnego (hipertekst filmowy) ku temu pierwotnemu (hipotekst teatralny) (s. 153).

O różnych sposobach, w jakie realizacje pasyjne odsyłały do sfery teatru, opowiadają również kolejne rozdziały, prezentujące interesujące *case studies*. W części *Koncept niezydowskości Jezusa* na przykładzie *Golgoty* (*Golgotha*, 1935) Juliana Duviviera został omówiony problem *nośności ideologicznej filmu pasyjnego* (s. 159), z kolei w rozdziale szóstym autor podaje – jak głosi jego tytuł – *Śladami misterium* i przygląda się realizacjom, w których dostrzega replikowanie misteryjnej „struktury głębokiej”. Są to przy tym przykłady bardzo różnorodne, rozciągające się od *The Pilgrimage Play* (1949) Franka Strayera, przez *Jesus Christ Superstar* (1973) Normana Jewisona, po *Twaróg* (*La Ricotta*, 1962) Piera Paola Pasoliniego.

W tym kontekście warto wspomnieć o zakresie obranych przez Nadgródkiwicza metod badawczych. W pierwszych partiach książki autor konsekwentnie podaje za wybranymi inspiracjami z obszaru Nowej Historii Filmu oraz archeologii kina, co jest naturalnym rozwiązaniem w świetle przyjętych przez niego celów, związanych z eksplorowaniem teatralnej proveniencji filmu pasyjnego i konstytuowania się cech subgatunku w czasach kina niemego. W rozdziale szóstym do tak określonego zestawu narzędzi włączone zostają elementy szkoły neoformalnej analizy filmu oraz narratologii transmedialnej. Termin „dominanta”, spopularyzowany między innym przez Kristin Thompson, okazuje się szczególnie użyteczny w interpretowaniu filmów, które – tak jak *Jezus z Montrealu* (*Jésus de Montréal*, 1989) Denysa Arcanda – replikują pasyjną strukturę głęboką.

Dwa kolejne rozdziały należą do najciekawszych w całej książce. Co istotne, zasadniczą rolę odgrywa w nich element polemiczny. W rozdziale *Trop epicki*

albo prymat ikoniczności powierzchniowej autor omawia drugi (obok „misteryjnego”) nurt filmów pasyjnych obejmujący dzieła, które w sensie stylistyczno-konstrukcyjnym organizuje nie tyle matryca misteryjna, ile specyficznie pojmowana epickość (s. 241). Mowa tu, rzecz jasna, głównie o hollywoodzkich superprodukcjach biblijnych, które z czasem miały nadać masowej popularności widowisk pasyjnych nowy wymiar, kojarzony dzisiaj z kulturą multipleksów. Zawartość tej części książki nie ogranicza się jednak do epickich fresków w stylu Cecila B. DeMille’a; znajdziemy tu bowiem na przykład – wprowadzone na zasadzie swoistego kontrapunktu – szczegółowe omówienie *Młyna i krzyża* (2011) Lecha Majewskiego.

W tym rozdziale autor wchodzi także w interesującą dyskusję z koncepcjami Georga Seeßlena, podając w wątpliwość „ewolucjonistyczny” stosunek do (sub)gatunku i dookreślając swoje „niedarwinistyczne” stanowisko, zgodnie z którym *na linii czasu można umieścić filmy będące zarzewiem genre’u, rozległy korpus (kanon?) dzieł pozwalających na refleksję o dynamice gatunku oraz produkcje uwalniające się spod genologicznego rygoru: sytuujące się na pograniczach, dowodzące wyczerpania się formuły, być może stanowiące początek nowej konwencji* (s. 279). Przytoczone sformułowania można uznać za rodzaj metakomentarza, jako że narracja książki Nadgrodkiewicza podąża właśnie w takim kierunku – od pierwszych realizacji subgatunku ku jego obrzeżom. Zwrot w stronę peryferii jest zresztą inicjowany już w rozdziale kolejnym, prezentującym znakomitą, koherentną i wysoce przekonującą interpretację *Żywota Briana* (*Life of Brian*, 1979). Autor podkreśla, że film Terry’ego Jonesa był z historycznego punktu widzenia sygnałem krańcowego wyeksploatowania formuły epickiego kina biblijnego w jego odstonie hollywoodzkiej (...). Przez grę z konwencjami gatunkowymi sygnalizował ich zużycie, ale jednocześnie – stając się oznaką transgresji – otwierał możliwość nowego spojrzenia na tematykę biblijną (s. 305-306). Ponownie wypada docenić konsekwencję badacza, który do raz przyjętej perspektywy nawiązuje w różnych częściach książki. Wszak kwestie ewolucyjne powrócą z pełną mocą w rozdziale dziesiątym, gdzie autor przypomina, że *epickość nie towarzyszyła filmowi pasyjnemu od początku, ale raczej nadbudowywała się na nim w miarę słabnięcia pamięci o źródle teatralnym i rozwijania się języka filmu, a także wzrastania możliwości realizacyjnych* (s. 363). Analizując film nakręcony przez grupę Monty Pythona, Nadgrodkiewicz polemizuje zatem z opiniami o bluźnierczym czy heretyckim wydźwięku *Żywota Briana*, zwracając raczej uwagę na tkwiący w zastosowanych przez twórców zabiegach parodystycznych ożywczy potencjał dekonstrukcyjny.

A skoro o polemice mowa, to warto wspomnieć, że szczególnie otwarty na dyskusje jest rozdział zatytułowany *Film pasyjny jako „locus theologicus”*, w całości poświęcony głośnej i kontrowersyjnej *Pasji* (*The Passion of the Christ*, reż. Mel Gibson, 2004). Odmienna niż w poprzednich częściach konstrukcja wyводу – ujawniająca już nie tylko badawcze, lecz także krytycznofilmowe kompetencje autora – zachęca do podjęcia dialogu ze sformułowanym w tym rozdziale głosem w (najwyraźniej wciąż żywej) debacie wokół filmu Gibsona. Punktów zaczepienia w ewentualnej dyskusji będzie zapewne wiele – *Pasja* to wszak film, obok którego nie sposób przejść obojętnie, i sam autor sygnalizuje, że jego odczytanie tego dzieła zostało w dużej mierze podyktowane przez głęboko osobiste doświadczenie odbiorcze. Uznając zasadność takiej argumen-

tacji, zasugeruje jedynie, że wątkiem, który w moim odczuciu warto byłoby szczególnie zgłębić, jest związek *Pasji* z konwencjami innymi niż film pasyjny czy biblijny. W czasie premiery filmu krytycy nie bez kozery mówili o pewnej „westernowości” zastosowanych przez reżysera rozwiązań fabularnych³. Nadgrodkiewicz postanowił skupić się w swoim odczytaniu między innymi na kwestii kontrowersyjnego dla większości krytyków i części widzów rozdzwieku między *realnością Męki Chrystusa a pozorną nieuchwytnością jej sensu* (s. 319). Wyobrażam sobie jednak, że film Gibsona równie dobrze można byłoby zinterpretować w kluczu dekonstrukcji, aby – niczym w rozdziale o *Żywocie Briana* – wykazać, w jak wysokim stopniu *Pasja* jest nasycona hollywoodzkimi konwencjami, które swoją drogą uczyniły z niej produkt doskonale wpisujący się w kulturę multipleksu (w tym kontekście przypomina się odpowiedź bohatera *Marii / Maryi*, 2005/ Abła Ferrary na pytanie o to, dlaczego chciał nakręcić film biblijny: *Bo film Gibsona zarobił miliard dolarów*).

W rozdziale dziesiątym pojawiają się wątki, które w ciekawy sposób – i z jeszcze innej perspektywy – ukazują zakres wybranego przez Nadgrodkiewicza obszaru badawczego. We *Wprowadzeniu* autor zaznacza, że – w obliczu wielości filmowych rekonfiguracji i nawiązań do motywów pasyjnych – będą go interesować przede wszystkim *dzieła, w których Droga Krzyżowa staje się centralnym i rozległym elementem diegezy, a ponadto jest replikowana w sensie niejako strukturalnym – gdy widać jej kolejne (nawet wybrane) stacje i da się zrekonstruować jej biblijną sekwencyjność* (s. 47). O tym, że tak sformułowane kryterium nie jest równoznaczne z ograniczeniem się do filmów *stricte* biblijnych, przekonywały już analizy *Jezusa z Montrealu* czy *Żywota Briana*. W rozdziale dziesiątym autor idzie jednak o krok dalej, omawiając *Zaćmę* (2016) Ryszarda Bugajskiego jako przykład dzieła, w którym motyw pasyjny *zostaje do pewnego stopnia ukryty, usunięty w cień wyobraźni bohatera, niejako zaciemniony wyrazistością głównej linii fabularnej* (s. 356). W tym miejscu pojawia się istotne dopowiedzenie: *Niejasność, a właściwie nieprzejrzyistość jawi się tu (...) jako zasada konstrukcyjna – zabieg maskujący oczywistość topicznego przywołania, udziwnienie czy niezwyklenie rozumiane w duchu formalistycznym, dające starym obrazom i tematom szansę objawienia się w nowej, oryginalnej odstonie* (s. 356-357). Nadal mamy zatem do czynienia z *centralnym i rozległym elementem diegezy*, tyle że ów środek zostaje w pewien sposób zakryty – niewidoczny, ale wciąż wyczuwalnie i fundamentalnie obecny, co nasuwa skojarzenia z wielkotygodniową praktyką zaślania krzyży w świątyniach katolickich.

Elementem spajającym zawarte w książce złożone analizy, różnorodne pod względem treści, jak i formy, jest nakreślony we *Wprowadzeniu* cel, czyli *próba rozpoznania, jak określone kulturowe mechanizmy translacyjne – łączące sfery teatru i kina oraz zapośredniczające przekaz biblijny – ustanawiają strukturę tej odmiany gatunkowej* (to jest filmu pasyjnego – przyp. M. K.-P.) *i w jaki sposób wpływają na obrazowo-narracyjne ukształtowanie danego dzieła, a także jak prezentują się wyznaczniki gatunkowe oraz w jakiej relacji same filmy pozostają względem Drogi Krzyżowej jako jednego z najczęstszych toposów w historii kina* (s. 15). Autor nie spuszcza tego zamierzenia ze swojego badawczego oka, a dzięki tak sformułowanym założeniom w satysfakcjonujący sposób wypełnia część istotnych luk w polu badań nad kinem religijnym, szczególnie w tym obszarze, w któ-

rym refleksja o filmie pasyjnym spotyka się z namysłem nad performatywnymi aspektami misterium pasyjnego.

W początkowych rozdziałach autor wydobywa na światło dzienne realizacje coraz rzadziej oglądane, takie jak *Narodziny, życie i śmierć Chrystusa* (*La naissance, la vie et la mort du Christ*, 1906) Alice Guy-Blaché – nieme widowiska zagrożone nie tylko zapomnieniem, lecz także zamrożeniem w raz na zawsze ustalonych interpretacjach i kategoryzacjach. Odczytując je na nowo, oferuje im nie tyle drugie życie, ile nowe miejsce w dyskursie – już nie pozycję mniej lub bardziej szlachetnych prekursorów, lecz status kontynuatorów idei i wzorców od dawna (a w pewnym stopniu wciąż) obecnych w kulturze. Osiągnięcie takiego celu było możliwe między innymi dzięki trafnej decyzji Nadgrodkiewicza, by porzucić dążenie do całościowego uchwycenia motywu pasji w kinie i ograniczyć analizę do wąsko zdefiniowanych filmów pasyjnych, co zresztą i tak oznacza pracę z olbrzymim materiałem badawczym: od *Męki Chrystusa* (*La Passion du Christ*, 1897) Léara po *Ostatnią wieczerzę* (*The Last Supper*, 2025) Maura Borrelliego, od *Opowieści wszech czasów* (*The Greatest Story Ever Told*, 1965) George'a Stevensa po *Ostatnie kuszenie Chrystusa* (*The Last Temptation of Christ*, 1988) Martina Scrosese'go. Warto w tym kontekście docenić wysiłek włożony przez autora w stworzenie listy filmów z różnych stron świata, które wpisują się w ten model kina. Na zamykający książkę *Potencjalny korpus filmów pasyjnych* składają się dwa zestawienia (alfabetyczne i chronologiczne), których celem jest wskazanie *na różnorodność filmu pasyjnego*, co z kolei ma służyć *wyznaczaniu jego granic i testowaniu rozmaitych przesunięć w przestrzeni (inter)gatunkowej* (s. 373). Deklaracja ta jest sygnałem, że autor nie uważa swojej pracy za definitywnie zakończoną – podjęte przez niego wątki otwierają wszak szereg nowych pytań i potencjalnych kierunków dalszych badań, na przykład tych związanych z produkcją i dystrybucją filmów pasyjnych w erze streamingu i funkcjonowania serwisów takich jak Katoflix.

Na koniec warto wspomnieć, że *Film pasyjny* jest książką łączącą walory opracowania akademickiego z osobistą perspektywą oglądu przynajmniej części omawianych w niej zagadnień. Ów osobisty wymiar został rozpięty na osi rozciągającej się od otwierającej tom dedykacji do eseistyczno-brulionowego *Dopowiedzenia*, które autor definiuje jako *ślad i kontekst (...) własnego filmu pasyjnego – nie imaginacyjnego, nie takiego, który widziałem czy chciałbym obejrzeć, ale tego, w którym w pewnym sensie sam zagrałem* (s. 372). Nie znajduję lepszego pomysłu na zamknięcie takiej książki – wszak o Pasji można debatować z innymi, ale przeżywa się ją zawsze (i tylko) osobiście.

Grzegorz Nadgrodkiewicz, *Film pasyjny. Geneza, kanon i peryferie subgatunku*, Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa 2025.

¹ Autor wspomina w tym kontekście m.in. o pracach Agnieszki Morstin-Popławskiej (*Jak daleko stąd do raju? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*, Universitas,

Kraków 2010) i Adama Regiewiczza (*O możliwościach gatunku filmu religijnego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie” 2011, z. 12, s. 125-140).

² W zakresie teorii gatunku istotne są dla autora rozpoznania Ricka Altmana zawarte w książce *Gatunki filmowe*, (tłum. M. Zawadzka, PWN, Warszawa 2012). Perspektywę tę badacz uzupełnia o omawianą m.in. przez Romę Sendykę koncepcję kulturowej teorii gatunku. Zob. R. Sendyka, *W stronę*

kulturowej teorii gatunku, w: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*, red. M. P. Markowski, R. Nycz, Universitas, Kraków 2006, s. 249-283.

³ Zob. P. Mucharski, *Kiedy mówimy o Bogu, nie o Bogu mówimy*, „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 11, s. 17.

Magdalena Kempna-Pięiążek

Pracuje w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Prowadzone przez nią badania dotyczą głównie współczesnych wariantów autorstwa filmowego, filmowych pejzaży, estetyki *noir* i *neo-noir* oraz problemów duchowości i religijności w kinie. Autorka kilku monografii, m.in. *Formuły duchowości w kinie najnowszym* (2013), *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu* (2015), *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga* (2020), a także artykułów publikowanych na łamach czasopism takich jak „Kwartalnik Filmowy” i „Studia de Cultura”. Współredaktorka tomów *Filmowe pejzaże Europy* (2017) oraz *Filmowe pejzaże Ameryk* (2020).

Associate Professor at the Institute of Cultural Studies at the University of Silesia in Katowice. Her research concerns contemporary variants of film authorship, film landscapes, *noir* and *neo-noir* aesthetics, as well as problems of spirituality and religiosity in cinema. Author of several books, including *Formuły duchowości w kinie najnowszym* [*The Formats of Spirituality in the Latest Cinema*] (2013), *Neo-noir. Ciemne zwierciadło czasów kryzysu* [*Neo-noir: The Dark Reflection of the Times of Crisis*] (2015), *Lekcje ciemności. Kino dokumentalne Wernera Herzoga* [*Lessons of Darkness: Werner Herzog's Documentaries*] (2020), as well as articles published in journals such as *Kwartalnik Filmowy* and *Studia de Cultura*; co-editor of the volumes *Filmowe pejzaże Europy* [*Europe's Filmscapes*] (2017) and *Filmowe pejzaże Ameryk* [*Americas' Filmscapes*] (2020).

magdalena.kempna@us.edu.pl

Bibliografia

- Altman, R.** (2012). *Gatunki filmowe* (tłum. M. Zawadzka). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Morstin-Popławska, A.** (2010). *Jak daleko stąd do raj? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*. Kraków: Universitas.

- Mucharski, P.** (2004). Kiedy mówimy o Bogu, nie o Bogu mówimy. *Tygodnik Powszechny*, (11), s. 17.
- Nadgrodkiewicz, G.** (2025). *Film pasyjny. Geneza, kanon i peryferie subgatunku*. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk.
- Regiewicz, A.** (2011). O możliwościach gatunku filmu religijnego. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie*, (12), ss. 125–140.
- Sendyka, R.** (2006). W stronę kulturowej teorii gatunku. W: M. P. Markowski, R. Nycz (red.), *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* (wyd. 1, ss. 249–283). Kraków: Universitas.