

Casus *Żywota Briana* albo jak dekonstruować filmową epikę biblijną

GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

Kiedy niespełna trzy lata temu na ekrany polskich kin wchodził zrealizowany przez grupę Monty Pythona *Żywot Briana* (*Monty Python's Life of Brian*, 1979¹), w recenzjach filmu² często zwracano uwagę na fakt, że jego premiera miała miejsce zaledwie dwa miesiące po pierwszych pokazach *Pasji* Mela Gibsona (2004). Tę nieprzypadkową bliskość obydwu premier interpretowano jako wyraz marketingowej trzeźwości dystrybutora filmu, który potrafił odpowiednio zdyskontować sukces *Pasji*, ale przede wszystkim traktowano jako nacechowaną ideologicznie polemikę z Gibsonowską wizją Drogi Krzyżowej. Znamienne że komentarze, które towarzyszyły premierze *Żywota Briana*, brzmiały niemal identycznie jak wypowiedzi Henry'ego Jagłoma, prezesa Rainbow Film Company, który ogłosił, że 30 kwietnia 2004 roku (amerykańska premiera *Pasji* odbyła się 25 lutego 2004 r.) jego firma ponownie wprowadzi do dystrybucji w USA film Monty Pythona, chcąc uczcić 25. rocznicę pierwszego pokazu. W kampanii promocyjnej niespecjalnie jednak akcentowano rocznicowy charakter tego wydarzenia, za to bardzo chętnie odwoływano się do obrazu Gibsona. Jagłom wyrażał nadzieję, że film Pythonów *posłuży jako swoiste antidotum na powszechną historię wywołaną filmem Mela*³. Zainteresowanie tematyką pasyjną, jakie wśród publiczności rozbudził swoim filmem Gibson, próbowano również podsycać przewrotnymi hasłami reklamowymi, w których padały pytania dające widzom ograniczony, ale ciekawy wybór: *Mel czy Monty? Pasja czy Python?*⁴ Duch wyzwania rzuconego Gibsonowi patronował całej kampanii na tyle skutecznie, że film gościł w amerykańskich kinach przez kolejnych siedem miesięcy. *Żywot komedii* Monty Pythona na polskich ekranach był dużo krótszy⁵, jednak popremierowe komentarze niewiele różniły się od tego, co o ponownym wprowadzeniu filmu na ekrany mówiono w Ameryce. Według jednego z recenzentów Pythonowska kuracja śmiechem miała za zadanie uprzytomnić, że *Pasja* utknęła w *ideologicznych zacierzewieniach i zbiorowych egzaltacjach*⁶, które – jak się sądzi – były powszechnie diagnozowane zarówno wśród zwolenników, jak i przeciwników Gibsonowskiego dzieła. Wprowadzenie komedii Monty Pythona na ekrany miało więc być sposobem na uśmierzenie historycznych reakcji, jakie wśród publiczności wzbudził film Gibsona.

Cokolwiek moglibyśmy dzisiaj o filmie brytyjskiego sekstetu powiedzieć i jakkolwiek bylibyśmy *Pasją* zachwyceni czy zde gustowani, trudno jednak przypisywać *Żywotowi Briana* cechy, które pozwoliłyby uznać go za polemikę z ob-

razem Gibsona – co sugerowano w recenzjach. Względem *Pasji* komedia Pythonów nie ma żadnego potencjału polemicznego chociażby ze względu na tę oczywistość, że to, co uprzednie, nie może być komentarzem tego, co późniejsze. Można oczywiście uważać, że z zestawienia obu filmów rodzą się jakieś dodatkowe znaczenia⁷, że swoim satyryczno-parodystycznym ładunkiem *Żywot Briana* dopisuje *Pasji* szydercze *postscriptum* czy wręcz jest *detoksem* po niej⁸, ale wówczas należałoby uznać, że większość filmów (jeśli tylko poruszają podobny temat czy mają wspólne źródło inspiracji) pozostaje, bez względu na datę premiery, w zaklętym kręgu współzależności – w nim się wzajemnie objaśnia i naprzemiennie tłumaczy. Trzeba zatem podkreślić, że nawet jeśli pewną łączność obu tych filmów rozpatrywać na płaszczyźnie metaforycznej, nie bacząc na kryteria chronologiczne i niejako z góry przyglądając się wszystkim realizacjom z gatunku kina biblijnego, to i tak nie może tu być mowy o polemice, bowiem *Żywot Briana* nie stanowi wiernej, bluźnierczej czy choćby alternatywnej wersji życia Jezusa. Opowiada historię kogoś zupełnie innego, a czyni to w ten sposób, że sam film sytuuje się nie tyle w tradycji filmu biblijnego, ile raczej obok czy ponad nią. W osobliwy sposób koresponduje z typowymi realizacjami tego gatunku, ale nie wpisuje się w jego kanon. W publikacjach poświęconych kinu biblijnemu czy filmowi religijnemu staje się przedmiotem mniej czy bardziej obszernych omówień, ale zawsze z zastrzeżeniem, że nie przynależy do gatunku, choć na rozmaite sposoby do niego się odwołuje. Jest więc *Żywot Briana* przypadkiem szczególnym w tradycji filmu biblijnego, ponieważ staje się komentarzem nie do poszczególnych jego realizacji, ale do gatunku jako takiego. Co oczywiste, twórcy tej komedii posługują się satyrą, ironią i chwytami parodystycznymi, jednak nie tylko po to, by osiągnąć efekt komiczny, ale również – nie przeceniając ich zasług – by wskazać na sposoby dekonstruowania konwencji filmów opartych na narracjach staro- i nowotestamentowych. Zanim przedstawię, co łączy ten film z klasycznymi realizacjami z gatunku filmu biblijnego, w tym również z jego subgatunkową odmianą, za jaką uważam film pasyjny, warto podsumować wielokrotnie ponawiane przez krytyków próby oczyszczenia go z zarzutów, które odwracają uwagę od istoty problemu i niepotrzebnie wpisują go w dyskursy ideologiczne czy światopoglądowe niemające nic wspólnego z jego faktyczną wymową. Wskazaniu na ich bezzasadność służyć będzie również rozpoznanie zasady konstrukcyjnej filmu.

Losy niepokrewne

Recepcja *Żywota Briana* od samego początku, czyli już blisko trzydzieści lat, znaczone była konstatacjami, że grupa Monty Pythona nakręciła film jeżeli nie bluźnierczy, to na pewno z ducha heretycki i wyjątkowo kontrowersyjny. Pierwsze opinie tuż po brytyjskiej premierze relacjonował członek grupy Michael Palin: *Przeciwnicy reprezentowali, jak się zresztą należało spodziewać, bardzo niski poziom; były to mechaniczne reakcje, odruchy psów Pawłowa. Nie było prób prawdziwego sporu, kwestionowania ścisłości historycznej czy podobnych spraw. Było tylko: „Ci Pythonowie szargają świętości. Nakręcili biblijną historię bez szacunku dla Jezusa. Wiadomo, że oni nienawidzą wszystkich i nie mają dla nikogo szacunku”*⁹. Taką opinią *Żywot Briana* cieszył się przez długie lata. O ile

jednak pewnej kontrowersyjności nawet dziś nie można temu filmowi odmówić, o tyle zarzuty dotyczące jego rzekomej bluźnierczości czy sprzeniewierzenia się uznanym prawdom wiary chrześcijańskiej już w chwili premiery były chybione. Paul Coates zauważa, że oskarżenia o bluźnierstwo padają najczęściej wtedy, gdy twórca czyni w swoim dziele odniesienia do powszechnych wierzeń lub tego, co jest uznawane za święte, łącząc je ze sferą fizyczności, cielesności i pożądań. *Dlatego – pisze Coates – rady niektórych brytyjskich miast zakazały wyświetlania „Żywota Briana” – opowieści o człowieku, którego za Mesjasza wzięli zarówno jemu współcześni, jak i dwudziestowieczni lokalni radni*¹⁰. Na podobne zestawienie tych przeciwieństw – aspektu fizycznego i duchowego – zwraca uwagę Izaak Passi, pisząc o parodii, która *porównuje i prowokuje dwie sfery życiowe i estetyczne: sferę wzniosłości i nikczemności, wspaniałości i znikomości, sferę idealno-duchową i materialno-bytową*¹¹. Właśnie dlatego parodia, nawet jeśli faktycznie nie ma nic wspólnego z bluźnieniem, bywa o nią posądzana. Dzieje się tak, kiedy odbiorca nie potrafi się oswoić z rozdziwieniem wynikającym z zestawienia tych dwóch sfer. Próbuje udowodnić bezzasadność oskarżeń padających pod adresem filmu Monty Pythona, raz jeszcze warto zacytować Passiego: *Zarzuty skierowane przeciw parodii, że przeinacza i przeciwstawia wymysł artystyczny temu, co rzeczywiście istnieje, są bezsensowne, gdyż skierowane przeciw samej istocie parodii, której nie można zabronić przeinaczeń, parodiowania, tzn. czynienia tego, co jedynie może uczynić i co usprawiedliwia jej istnienie*¹². Oskarżenia o bluźnierczy charakter fabuły, poszczególnych postaci czy niektórych elementów warstwy ikonograficznej filmu Pythonów rodziły się zatem z rażąco nieuważnej lektury całego tekstu, z niedostrzegania ewidentnych wskazówek twórców, którzy wielokrotnie dawali widzowi do zrozumienia, że losy Briana Cohena nie są paralełą losów Chrystusa, co najwyżej – mogą się z nimi kojarzyć, ale w żadnym wypadku skojarzenia te nie powinny prowadzić do wnioskowania o ich równoważności.

W przypadku *Żywota Briana* wrażenie obrazoburczości wynikało między innymi z błędnego przekonania, jakoby krzyż był narzędziem uśmiercania przypisanym wyłącznie Chrystusowi. Tymczasem, jak wiadomo, przybicie do krzyża było w czasach Chrystusa dosyć pospolitym sposobem wykonywania kary śmierci. Warto przy tym pamiętać, że ukazując scenę krzyżowania Briana jako zwykłą egzekucję buntownika, twórcy filmu niejako relatywizują zbawczą funkcję krzyżowej śmierci Chrystusa¹³, jednakowoż wcale jej nie zaprzeczają. Część zarzutów o bluźnierczy charakter filmu rodzi się z dowolności takiej właśnie interpretacji, jednak większość z nich wynika z faktu, że dla niektórych widzów krzyż jest wyjątkowo jednoznacznym, a w tym przypadku – jak się okazuje – mylącym tropem ikonograficznym.

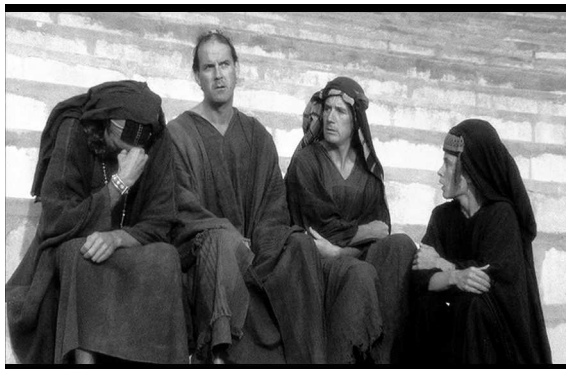
Na tej niejednoznaczności bazują członkowie grupy Monty Pythona, czyniąc ją punktem zapalnym wspominanych zarzutów i rozpoczynając z widzem przewrotną grę. Zasada się ona na konsekwentnie realizowanej przez brytyjskich komików metodzie fałszywych tropów, która polega na pozostawianiu w tkance filmu śladów, swoistych hitchcockowskich przynęt zachęcających do natychmiastowej interpretacji. Już od pierwszej sekwencji twórcy filmu – co szczególnie trzeba podkreślić – sugerują widzowi pewną przystawalność losów Briana i Jezusa, jednak wcale nie nakazują ich utożsamiania. Obydwa rodzą się tej samej nocy w stajence, do obydwu przybywają trzej mędrcy, wreszcie obydwaj zostają

obdarowani złotem, kadzidłem i mirrą. Pułapką staje się tutaj owa wizualna sugestia, że ich losy łączą pewne punkty styczności, jednak Brian i Jezus to dwie różne osoby¹⁴. Zyskujemy tę pewność, kiedy trzech magowie odbierają matce Briana przyniesione dary i kierują się do innej stajenki, w której otoczeni świetlistym nimbem mężczyzna i kobieta pochylają się na żłóbkiem. Widz, który nieroztropnie ominie tę oczywistość, a który dodatkowo – jak często bywało – ogląda film z uprzedzeniem i nastawieniem na tropienie „błuźnierczych” ujęć i dialogów, jest skazany na kolejne pomyłki, potyka się, w całej intrydze dopatruje się rzekomego paralelizmu losów Jezusa i Briana, błędnie interpretuje elementy ewidentnie niebiblijne i w efekcie węższy spisek tam, gdzie go w istocie nie ma. Jednak twórcy filmu konsekwentnie przypominają widzowi, że losy obydwu są niepokrewne. Widać to nie tylko w sekwencji otwierającej film, ale również w scenie Kazania na Górze. W głębi kadru oglądamy Jezusa nauczającego wiernych, a na pierwszym planie – z oddali – przysłuchują się temu Brian wraz z matką. Reguły tej gry twórcy filmu jasno określili już w sloganach reklamowych poprzedzających jego brytyjską premierę. Grupa Monty Pythona zachęcała potencjalnych widzów w przewrotny sposób: *Idź na film kontrowersyjny, świętokradczy i bluźnierczy. A jeśli akurat takiego nie będą grali, idź na „Żywot Briana”*¹⁵. Przed pochopnymi interpretacjami ostrzegało inne hasło, jednoznacznie wskazujące na rozłączność losów Briana i Jezusa: *On nie był Mesjaszem. To był bardzo niegrzeczny chłopiec*¹⁶. Wydaje się, że uświadomienie sobie tych reguł jest sprawą kluczową dla właściwego zrozumienia całego filmu.

Dającą się wyczytać z *Żywota Briana* taktyka reżyserska zakłada więc konieczność wejścia widza w tę przewrotną grę, aby pożądaný efekt komediowy mógł zostać osiągnięty. Co ciekawe, zgoda widza na przyjęcie reguł gry nie oznacza wcale, że akceptuje on bądź wierzy w imputowany członkom grupy Monty Pythona zamiar obrażania uczuć religijnych, głoszenia heretyckich rewelacji czy posuwania się do bluźnierstwa. Owszem, prezentując losy Briana jako prześladowanego i ukrzyżowanego Mesjasza, twórcy filmu zbliżają się do tych granic, ale ich nie przekraczają. Balansowanie na granicy bluźnierstwa stanowi o prowokacyjnej sile *Żywota Briana*, a wynika z oparcia konstrukcji filmu na klasycznej sytuacji komediowej, jaką jest *qui pro quo*. Filmowy Brian zostaje omyłkowo wzięty za Mesjasza – najpierw, jako niemowlę, przez trzech mędrców, a potem, w wieku 33 lat, przez rozhisteryzowany tłum obsesyjnie poszukujący duchowego przywódcy. Jak na *qui pro quo* przystało, drobne nieporozumienie pociąga za sobą dość poważne konsekwencje – dla samego Briana wręcz tragiczne. Wpisana w diegę filmu omyłka co do osoby mami widza pozorną przystawalnością losów głównego bohatera i przywoływanego w tle Chrystusa, w efekcie czego perypetie Briana mogą być błędnie rozszyfrowywane jako wykpienie i przeinaczone koleje życia Jezusa. Ten właśnie sposób lektury tekstu, polegający na lawirowaniu widza pomiędzy sensem faktycznie danym w warstwie wizualnej a sensem domniemanym trafnie scharakteryzował w swojej pracy Henri Bergson: *Widz posuwa się od fałszywego do prawdziwego sądu, miota się pomiędzy sensem możliwym a rzeczywistym, i te wahania jego umysłu między przeciwnymi interpretacjami występują najśmiej w zabawie, jaką „qui pro quo” nastrocza*¹⁷.

Z tak rozumianej koncepcji „świata na opak” rodzą się więc absurdalne i faktycznie graniczące z bluźnierstwem sekwencje. Spośród nich dwie mają charakter

CASUS ŻYWOTA BRIANA



szczególnie prowokacyjny. W pierwszej skazany przez sepleniącego Piłata Brian, obarczony niechcianym mesjanizmem, podąża wraz z innymi winowajcami na miejsce ukrzyżowania. Kolejne ujęcia tej sekwencji wywołują oczywiście skojarzenia z Drogą Krzyżową, ale jest to co najwyżej droga krzyżowa *à rebours*, dźwiganie krzyża, które wprowadzie ewokuje archetypiczny obraz drogi na Golgotę, ale nie wchodzi z nim w dyskusję. Wzniosłość *Via Dolorosa* nie zostaje tutaj wykpiona czy sparodiowana z tej prostej przyczyny, że przedstawiana jest nie ona, a jedynie jej skarnawalizowana odwrotność. Z podobną sytuacją mamy do czynienia w drugiej ze wspomnianych sekwencji. Brian razem z innymi skazanymi – jak słyszymy w filmie, z Samarytanami, Szwedami i Walijczykami – wisi na krzyżu. Opuszczony przez „przyjaciół” – działaczy Narodowego Frontu Judei, przez ukochaną Judytę i nadopiekuńczą matkę, śpiewa wraz z innymi słynną piosenkę *Zawsze patrz na jasną stronę życia*. I tym razem mechanizm asocjacji nakazuje porównywać te sceny z chrześcijańską ikonografią czy ewangeliczną narracją. W istocie jednak sceny te nie dostarczają żadnych dowodów na to, że Ikona Ukrzyżowanego została tu wydrwiona bądź poddana parodystycznemu przetworzeniu. Komizm i pozór bluźnierczości rodzą się tu właśnie dzięki wyzyskaniu wszystkich walorów schematu *qui pro quo*, czyli sytuacji o dwojakim sensie, która wikła odbiorcę w grę pomiędzy tym, co rzeczywiste, a tym, co hipotetyczne. W obydwu inkryminowanych sekwencjach, a i w całym filmie nie może być więc mowy o bluźnierstwie, nawet trudno mówić o heretyckości Py-

thonowskiej wizji, skoro ostrze obecnych w tym filmie satyry i parodii nie jest skierowane przeciwko dogmatom wiary, ale ku kwestiom zupełnie innym.

Tors Charltona Hestona

Jeżeli więc niewątpliwie obecnych w *Żywocie Briana* parodii, ironii czy satyry nie można odnosić do omawianych tutaj ujęć, to należy je rozpoznać w innych elementach filmu. Okazuje się wtedy, że chwytły te odnoszą się do niektórych fragmentów fabuły, sposobów prezentowania postaci, wreszcie do samej konstrukcji filmu, a nie – jak często sugerowano – do rzekomo wykpionych w nim męki, śmierci i mesjanizmu Chrystusa. W toku takiego rozumowania należałoby więc abstrahować od możliwych interpretacji filmu piętnujących rewolucyjne zacie trzewienie, fanatyzm religijny czy ciasnotę umysłową¹⁸, a wskazać raczej na „rozsadzającą” funkcję, jaką przez chwytły parodystyczne *Żywot Briana* pełni względem filmów o Jezusie, w szczególności zaś względem niektórych hollywoodzkich produkcji z tego gatunku, obnażając ich schematyczność w przedstawianiu tematyki pasyjnej.

W pracy poświęconej parodii filmowej Dan Harries dowodzi, że stosowanie chwytły parodystycznych nie jest jedynie obliczone na wywołanie efektu komicznego samego w sobie, ale również służy wskazaniu na skrajne usztywnienie długo utrzymujących się konwencji czy gatunków oraz na fakt, że pewne rozwiązania inscenizacyjne, sposoby przedstawiania wydarzeń, typy bohaterów oraz metody ujęcia tematu zostały nadmiernie wyeksploatowane i wymagają odświeżenia, aby dany gatunek mógł się rozwijać¹⁹. Harries nazywa parodię *metakrytycznym narzędziem*²⁰, które umożliwia rozpoznanie i humorystyczne napiętnowanie zużytych konwencji. Dzięki temu cały kanon może zostać poddany rewitalizacji. Tak samo pojmowana „narzędziowość” – przez fakt, że w tkanek dzieła został wpisany krytyczny komentarz do specyfiki filmu biblijnego czy pasyjnego – cechuje również produkcję Monty Pythona. Tę jej funkcję można rozpoznać, przyglądając się sposobowi, w jaki obraz ten koresponduje z najbardziej znanymi filmami pasyjnymi.

U schyłku lat 70., kiedy *Żywot Briana* wchodził na ekrany, można już było oglądać najgłośniejsze filmy o życiu i męce Chrystusa, w tym *Ewangelię według świętego Mateusza* Piera Paola Pasoliniego (1964), *Mesjasza* Roberto Rosselliniego (1975), *Jezusa z Nazaretu* Franco Zeffirellego (1977), dwa znane musicale również sytuujące się w obrębie tego gatunku – *Godspell* Davida Greene’a (1973) oraz *Jesus Christ Superstar* Normana Jewisona (1973), a przede wszystkim sztandarowe hollywoodzkie supergiganty z lat 60. – *Króla królów* Nicholasa Raya (1961) i *Opowieść wszech czasów* George’a Stevensa (1965). Grupa Monty Pythona miała więc do dyspozycji obszerny materiał porównawczy, a jej członkowie otwarcie przyznają, że jedną z inspiracji do nakręcenia *Żywota Briana* była nie tyle liczebność i różnorodność tych filmów, ile w większości przypadków ich schematyczność, dziwnie pojęta wierność raz ugruntowanemu i przez długie lata eksploatowanemu modelowi kina monumentalnego i aż nadto patetycznego. W jednym z wywiadów członek brytyjskiego sekstetu Eric Idle wspominał: *Wypożyczyliśmy (...) mnóstwo hollywoodzkich filmów biblijnych, przyjrzelśmy się torsowi Charltona Hestona i śmiertelnej powadze, z jaką Amerykanie traktowali temat, i to pozwoliło nam spojrzeć na historię świeżym okiem*²¹. Deklarowany tu

dystans do kanonu tego gatunku stworzył przed Pythonami możliwość wykazania, że w najbardziej popularnych filmach pasyjnych nacisk kładziono bardziej na rozmach inscenizacyjny, widowiskowość i szczególnie rozumianą melodramatyczność fabuły niż na próbę odzwierciedlenia istoty biblijnego przekazu, co – jak się wydaje – powinno być ich celem.

Parodystyczne zacięcie twórców daje znać o sobie już w animowanej czołówce filmu, kiedy na ekranie pojawiają się tytuł i nazwiska wykonawców wykute w kamiennych blokach oraz ruiny budowli i rzeźby w antycznej stylizacji. Zważywszy cytowane wyżej słowa Erica Idle, nietrudno odgadnąć, że najważniejszą inspiracją przy projektowaniu tej czołówki był dla realizatorów *Ben-Hur* Williama Wylera z 1959 roku – w materiałach promocyjnych tytuł filmu wypisany jest taką samą „majestatyczną” czcionką. Drwina z monumentalności klasycznego kina biblijnego, w tym również z niektórych filmów pasyjnych, jest tutaj ewidentna. Konsekwentnie też jest podtrzymywana we wszystkich scenach przedstawiających drobne, z pozoru nieistotne dla przebiegu akcji sprawy, jak targowanie się Briana z Żydem o cenę sztucznych wąsów, narady Narodowego Frontu Judei czy kamienowanie skazańca przez tłum przebranych kobiet. Sceny te oczywiście mają charakter typowych Pythonowskich gagów, które pełnią funkcję swoistego interludium i być może w pewnym stopniu osłabiają dramaturgię całego filmu²², ale jednak budują fabułę, a przez to mogą być uznane za parodię tych sekwencji w typowych filmach biblijnych czy pasyjnych, które uwznioślały nawet najdrobniejsze epizody z życia bohaterów. Pythonowska drwina jest również obecna w warstwie muzycznej filmu²³, szczególnie w inicjalnej sekwencji z trzema mędrkami, kiedy ich podróży przez pustynię towarzyszą stylizowane śpiewy chóru przypominające podniosłe ilustracje muzyczne w biblijnych eposach z lat 50. i 60. Drwinę tę znajdujemy wreszcie w napisach informujących o czasie i miejscu akcji, takich jak: *Judea, A.D. 33. Sobotnie popołudnie. W porze podwieczorku albo Koloseum, Jerozolima. Poranek dla dzieci* – które parodiują ten często pojawiający się w filmie biblijnym element, jednocześnie w satyryczny sposób komentując długoletnią niezmienną schematów produkcyjnych tego gatunku, głównie oczywiście w wydaniu hollywoodzkim.

Członkowie Monty Pythona dworują sobie jednak nie tylko z pompatyczności tych filmów, ale również ze swego rodzaju heterogeniczności ich fabuł. W *Opowieści wszech czasów* i *Jezusie z Nazaretu*, do których w komedii Pythonów można znaleźć najwięcej odniesień, ale również w *Królu królów* (w wersji Nicholasa Raya z 1961 r., będącej remakiem *Króla królów* Cecila B. DeMille’a z 1927 r.) reżyserzy nie poprzestali na zekranizowaniu samego tekstu Ewangelii, ale starali się uatrakcyjnić fabułę, włączając fragmenty inspirowane apokryfami czy rozbudowując jej wątki według własnej inwencji. Często też uciekali się do skrótów czy pominięć, służących w ich mniemaniu usprawnieniu dramaturgii. Te mające przyciągnąć szeroką publiczność zabiegi są szczególnie widoczne w *Jesus Christ Superstar* i *Godspell*, nie tylko wpisujących narrację biblijną w konwencję musicalu, ale przede wszystkim wzbogacających ją elementami ewidentnie niebiblijnymi. Postaci towarzyszące męce Chrystusa, ale również On sam, dokonują zatem czynów i wypowiadają słowa, o których Nowy Testament milczy. Przykładem takich interwencji są na przykład niemające biblijnego uzasadnienia odwiedziny Jezusa u uwięzionego Jana Chrzciciela w *Królu królów*, nadanie postaci

Chrystusa w *Jesus Christ Superstar* cech gniewnego i wyalienowanego przywódcy, a także taktyka Franco Zeffirellego, który pominął w *Jezusie z Nazaretu* wiele istotnych epizodów z życia Chrystusa (na przykład kuszenie na pustyni lub zdrada Judasza), tak jakby nie potrafił zdecydować, czy bardziej zależy mu na ukazaniu boskości czy człowieczeństwa Jezusa. W efekcie takich poczynań reżyserskich losy bohaterów (najczęściej właśnie Jezusa) nabierają rysów niejako melodramatycznych. Ich dylematy i rozterki są przedstawiane w sposób liryczny i sentymentalny, co drastycznie zmniejsza szanse na ukazanie numinotycznego aspektu prezentowanych wydarzeń. Wspominana już niejednorodność fabuł w popularnych filmach pasyjnych, prowadząca do rozdzwień między ich widowiskowością a zamiarem ewokowania transcendencji, nie uszła uwagi Monty Pythona. Twórcy *Żywota Briana* wyraźnie ironizują tę kwestię przez konstrukcję głównego bohatera. Śmieszność Briana Cohena rodzi się przecież ze skonfrontowania w rysunku jego postaci domniemanego mesjanizmu i typowo ludzkich namiętności, z temperamentem przemawiającego proroka i tchórzliwego rewolucjonisty. Na tej samej zasadzie oparto zresztą zakończenie filmu, będące oczywistą aluzją do dwóch musicali o życiu i męce Chrystusa – *Jesus Christ Superstar* i *Godspell* – w których rażąco wydaje się zestawienie rozrywkowej konwencji musicalu z tematyką pasyjną. Również w tym przypadku kpina z dysonansu pomiędzy filmowymi środkami wyrazu przynależnymi sferze profanum a tematem odsyłającym do sfery sacrum jest bardzo widoczna. Analizując związki *Żywota Briana* z filmem pasyjnym, warto również przypomnieć, że w filmie tym wykorzystano dekoracje, które pozostały w Tunezji po realizacji *Jezusa z Nazaretu* Zeffirellego. Miało to zapewne istotny aspekt ekonomiczny, pozwalający znacznie obniżyć koszty produkcji, ale też z pewnością wpisywało film Monty Pythona w określony kontekst ikonograficzny i pozwalało identyfikować go jako dzieło odsyłające do tradycji filmów o Jezusie. Tak więc nie tylko nawiązania treściowe, ale także elementy scenografii, stroje, symbolika krzyża i ogólna stylizacja na dawną epokę (widoczna między innymi w wypowiedziach niektórych postaci – na przykład Briana, który przemawiając do ludzi biorących go za proroka posługuje się językiem stylizowanym na przypowieści nowotestamentowe) ułatwiały osadzenie parodiowanych kwestii w kontekście wielkiego kina biblijnego.

Wyczerpana formuła?

Wskazując na ironiczną samoświadomość filmów parodiujących wieloletnie schematy kina gatunków, Dan Harries podkreśla, że *filmowa parodia może być traktowana jak źródło odnowy, z którego płynie impuls pozwalający tchnąć nowe życie w wyjałowiony kanon bez burzenia tradycji jako takiej*²⁴. Oznacza to, że parodia filmowa nie jest sygnałem wkraczania danej konwencji gatunkowej w fazę schyłkową przed upadkiem, a raczej momentem swoistej transgresji – przejściem na kolejny etap rozwoju i prawdopodobnie początkiem ustanawiania nowych schematów. Dyskurs parodiowy polega zatem na humorystycznym przetworzeniu pewnych rozwiązań stylistyczno-formalnych, wykpieniu szablonowo przedstawianych postaci i drwinie z powtarzalności wątków fabularnych, co z kolei można traktować jako praktykę dekonstrukcyjną, jako działanie burzące

określony system normatywny po to, by powołać go do istnienia w nowej konfiguracji. Podjęta przez członków Monty Pythona dyskusja z tradycyjnymi sposobami filmowania męki Chrystusa, a przede wszystkim wyjątkowość schematyczność kinowej epiki biblijnej²⁵ zasadza się na tak właśnie rozumianym dyskursie parodiowym. *Żywoł Briana* – jako *qui pro quo* parodiujące i dekonstruujące konwencję kina biblijnego, jednak wcale nie antychrześcijańskie czy antybiblijne²⁶ – idealnie oddaje tę „wywrotową” metodę twórczą, o której pisał Dan Harries. Autor przyznaje, że prawdopodobnie najlepszym sposobem na scharakteryzowanie subwersywnej funkcji dyskursu parodiowego jest opisanie jej jako powodującej korozję, czyli stopniowe, ale stałe naruszanie zasad systemu normatywnego, jakim jest gatunek²⁷. Biorąc pod uwagę tezy zaproponowane przez Harriesa, należałoby zatem stwierdzić, że *Żywoł Briana* był z historycznego punktu widzenia sygnałem krańcowego wyeksploatowania formuły epickiego kina biblijnego, ale nie oznaczał wygaśnięcia samej tradycji filmów opartych na narracjach staro- i nowotestamentowych. Przez grę z konwencjami gatunkowymi²⁸ sygnalizował ich zużycie, a jednocześnie – stając się oznaką transgresji – otwierał możliwość nowego spojrzenia na tematykę biblijną. Wydaje się, że takie filmy, jak kontrowersyjne *Ostatnie kuszenie Chrystusa* Martina Scorsese (1988), oparty na konstrukcji misterium pasyjnego *Jezus z Montrealu* Denysa Arcanda (1989), animowano-lalkowy *Jezus cudotwórca* Dereka Hayesa i Stanisława Sokołowa (2000) czy wreszcie przez jednych wyklęta, przez innych uznawana za natchnioną *Pasja* Mela Gibsona mogłyby być dowodem na odświeżenie gatunku, a zarazem potwierdzeniem tego, że opowieść o Brianie-Mejaszu spełniła swoje zadanie jako metakrytyczne narzędzie.

GRZEGORZ NADGRODKIEWICZ

¹ Polska premiera filmu w reżyserii Terry’ego Jonesa (dystrybutorem była firma Solopan) odbyła się 28 maja 2004 roku, czyli 25 lat po pierwszym pokazie w Wielkiej Brytanii. Film jednak już dużo wcześniej był dostępny w nieoficjalnym obiegu na kasetach wideo, kilkakrotnie emitowano go w telewizji, a od 2003 roku jest również rozpowszechniany w tradycyjnym obiegu na VHS i DVD.

² Zob. m.in.: J. Wróblewski, *Powrót filmu zakazanego*, „Polityka” 2004, nr 22; B. Żurawiecki, „*Żywoł Briana*”. Recenzja, „Film” 2004, nr 6; A. Dziedzic, „*Żywoł Briana*”. Recenzja, <http://www.radio.com.pl/kultura/kultura.asp?id=881>; [pmoss], „*Żywoł Briana*”, czyli „*Anty-Pasja*”, <http://serwis.gazeta.pl/film/1,22535,2093952.html>.

³ Serwis BBC News z 24 marca 2004, *Python film to challenge Passion*, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/3563405.stm>.

⁴ Tamże.

⁵ Według danych dystrybutora (informacja uzyskana w firmie Solopan) film gościł w polskich kinach przez 2 miesiące od dnia pre-

miery. Do zasadniczej dystrybucji przygotowano 5 kopii, ale do dziś (13 listopada 2006) cały czas w obiegu znajduje się jeszcze jeden egzemplarz, wypożyczany do DKF-ów i na rozmaite przeglądy.

⁶ B. Żurawiecki, dz. cyt., s. 84.

⁷ Por.: A. Dziedzic, dz. cyt.

⁸ [brak autora], *Żywoł Briana*, <http://film.o2.pl/film/zywotbriana/>.

⁹ D. Morgan, *Tako rzecze Monty Python*, tłum. Z. Batko, Wydawnictwo „Ok.no”, Warszawa 2003, s. 213.

¹⁰ P. Coates, *Cinema, Religion and the Romantic Legacy*, Ashgate Publishing, Aldershot – Hants 2003, s. 188.

¹¹ I. Passi, *Powaga śmieszności*, tłum. K. Minczewa-Gospodarek, PWN, Warszawa 1980, s. 241.

¹² Tamże, s. 251.

¹³ Zwraca na to uwagę ks. Marek Lis, *100 filmów biblijnych*, Rabid, Kraków 2005, s. 145.

¹⁴ W jednym z wywiadów Michael Palin przyznaje, że większość widzów wpadła w tę pu-

- łapkę, a cała dyskusja publiczna wokół filmu była śmiechu warta, bo ludzie uznali, że „Brian” to Pythonowska parodia życia Chrystusa. „Nie, on nie jest Chrystusem, jest fikcyjną postacią filmową”. „Ach, wszyscy wiemy, co chcieliście przez to powiedzieć”. „W filmie jest Jezus i jest Brian, a więc Brian nie może być Jezusem. Pokazaliśmy to wyraźnie”. „Ależ owszem, jest” (D. Morgan, dz. cyt., s. 213).
- ¹⁵ D. B. Sova, *125 zakazanych filmów. Historia cenzury w kinie*, tłum. M. Hen, Świat Książki, Warszawa 2006, s. 395.
- ¹⁶ Zob. stronę: <http://www.imdb.com/title/tt007-9470/taglines>; tam również inne hasła reklamowe filmu.
- ¹⁷ H. Bergson, *Śmiech. Esej o komizmie*, tłum. S. Cichowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1977, s. 134.
- ¹⁸ Kwestie te akcentowano w większości recenzji i analiz filmu. Por. m.in.: J. Wróblewski, dz. cyt.; B. Żurawiecki, dz. cyt.; T. Jopkiewicz, „Żywot Briana”. Recenzja, „Film” 1992, nr 39; T. Jopkiewicz, „Żywot Briana”. Recenzja, „Kino” 2004, nr 7-8; P. Malone, *Movie Christ and antichrist*, Crossroad, New York 1990, s. 90; L. Baugh, *Imaging the Divine. Jesus and Christ-Figures in Film*, Sheed&Ward, Kansas City 1997, s. 48-51; W. R. Telford, *Jesus Christ Movie Star: The Depiction of Jesus in the Cinema*, w: *Explorations in Theology and Film*, ed. C. Marsh, G. Ortiz, Blackwell Publishers, Oxford 1997, s. 121.
- ¹⁹ D. Harries, *Film Parody*, BFI Publishing, London 2001, s. 121-123, 125 (tłumaczenie rozdziału, do którego się odwołuję, jest publikowane w niniejszym numerze „Kwartalnika Filmowego”).
- ²⁰ Tamże, s. 124.
- ²¹ D. Morgan, dz. cyt., s. 194.
- ²² Por. wypowiedź Terry’ego Gilliana na ten temat: *Kręcąc „Briana”, usiłowaliśmy nadać filmowi dramatyczny charakter, który chyba na ogół nie bardzo harmonizuje z komedią. Udało nam się sprytniej niż poprzednio ukryć fakt, że mamy do czynienia ze zlepkiem skeczów, dzięki fabule, która spaja je w całość. Ale nie sądzę, żeby oglądając takie sceny, jak scena ucieczki i pogoni, ludzie odbierali to jako wydarzenia dramatyczne i ekscytujące. Odbierają to raczej jako zabawę i zachowują dystans* (D. Morgan, dz. cyt., s. 206).
- ²³ Na stosowanie chwytów parodystycznych przez grupę Monty Pythona zwraca uwagę Lloyd Baugh, dostrzegając w muzyce towarzyszącej czołówce filmu reminiscencje ze ścieżek dźwiękowych serii o Jamesie Bondzie (por.: tenże, dz. cyt., s. 49).
- ²⁴ D. Harries, dz. cyt., s. 123.
- ²⁵ Wzmianki na ten temat pojawiają się m.in. w: W. R. Telford, dz. cyt., s. 123; P. Malone, dz. cyt., s. 90; L. Baugh, dz. cyt., s. 50; T. Jopkiewicz, „Żywot Briana”. Recenzja, „Film” 1992, nr 39, s. 26.
- ²⁶ Na temat szczególnie rozumianej „antybiblijnej” wymowy filmu zob.: M. Lis, dz. cyt., s. 146.
- ²⁷ D. Harries, dz. cyt., s. 127.
- ²⁸ Twórcy *Żywota Briana* odwołują się zresztą nie tylko do konwencji filmu biblijnego. Wystarczy wspomnieć sekwencję ze statkiem kosmicznym (Terry Gilliam przyznawał, że inspiracją do jej nakręcenia były *Gwiezdne wojny* George’a Lucasa /1977/; por.: D. Morgan, dz. cyt., s. 210), którym przez chwilę podróżuje Brian.

