

Płacz nad obrazem

Problematyka kiczu religijnego w filmie Jerzego Łukaszewicza *Faustyna*

AGNIESZKA MORSTIN-POPŁAWSKA

Przyzwyczajeni do rozpatrywania zagadnienia kiczu religijnego w kategoriach czysto wartościujących rzadko uzmysławiamy sobie, że w fakcie jego istnienia wyrażają się pewne istotne cechy kultury ukształtowanej przez katolicyzm. Zjawisko kiczu religijnego może zatem z powodzeniem służyć jako klucz do zrozumienia tej kultury. Film Jerzego Łukaszewicza jest zaś z tej perspektywy utworem wysoce reprezentatywnym. Problem kiczu religijnego jest w nim obecny na poziomie znaczeniowym filmu, choć zaznacza się on i w niektórych elementach jego stylistyki. Przedmiotem mojej analizy będzie jednak ów pierwszy poziom, którego interpretacja pozwala dojrzeć w kiczu religijnym coś więcej niżli tylko przejaw złego smaku. *Faustyna* to film będący ilustracją problemu nurtującego chrześcijaństwo od jego zarania.

Określeniem „kicz” zaczęto się posługiwać, jak wiadomo, dopiero w drugiej połowie wieku XIX. Świadomość zjawiska, które ów termin nazywa, istnieje jednakże odąd, odkąd zadano sobie pytanie o celowość sporządzania wizerunków Boga, a więc od czasu, gdy narodził się problem obrazu. Poniższy szkic będzie próbą wytłumaczenia uprzywilejowanej pozycji obrazu w kulturze katolickiej, czego konsekwencją stało się przyzwolenie na kicz religijny.

Z niebezpieczeństw idących za dowolnością w ukazywaniu Bytu Doskonałego doskonale zdawał sobie sprawę judaizm. Zgodnie z zasadami, które głosi, przedstawianie wizerunku Boga jest niemożliwe, ponieważ przeciwstawia się Jego transcendentnej naturze. Obrazowanie Boga jest w związku z tym objęte ścisłym zakazem. Wszelki mimetyzm jest świętokradztwem i prowadzi do bałwochwalstwa, czyli ubóstwiania tego, co nie jest Bogiem. Tworzenie jest zaś domeną Najwyższego, a człowiek sporządzający podobizny przywłaszcza sobie boski atrybut i stawia siebie na równi ze Stwórcą.

Oto dlaczego ozdobą synagogi mogą być jedynie malowidła zawierające motywy roślinne i zwierzęce, których zamieszczenie nie pociąga za sobą groźby bałwochwalczej adoracji. Źródłem bałwochwalstwa jest uleganie powierzchownemu pięknu wytworów, które wyszły spod ludzkiej ręki i na które zmysł wzroku jest szczególnie wrażliwy. Ich piękno jest jednak puste i martwe, bo nie pochodzi od Boga i nie kryje w sobie nic poza zwodniczym urokiem barw i kształtów. Obraz mimetyczny może być więc tylko mamidłem, a jego twórca głupcem zaślepionym powabem doczesności, która jest marnością.

Nie zezwalając na jakiekolwiek przedstawienia obrazowe, judaizm uchronił się niejako przed zagrożeniem kiczu, mając za taki w zasadzie wszelkie płody ludzkiej wyobraźni wizualnej. Czyż bowiem pod pojęciem mamidla nie kryje się to, co współcześnie określamy mianem kiczu? Z perspektywy tradycji hebrajskiej człowiek jako twórca obrazów nie był w stanie wznieść się ponad kicz. Jego Bóg objawiał mu się jedynie przez słowo, pozostając tym samym istotą całkowicie abstrakcyjną, której wszelkie formy świata doczesnego i widzialnego były przeciwstawne.

Temu czysto abstrakcyjnemu postrzeganiu Najwyższego w sposób radykalny przeciwstawia się chrześcijaństwo. Jego Bóg bowiem jest Bogiem wcielonym. Stawszy się ciałem, ujawnia On ów prawdziwy obraz – *veraicon* – upodabniając człowieka do niewidzialnego Ojca. Tym samym starotestamentowa hegemonia słowa zostaje obalona. Stając się ciałem, słowo przeistacza się w namacalny i realnie istniejący byt. Odtąd nie tylko słuch, ale i wzrok może pośredniczyć w kontakcie z istotą Boską. Sfera sacrum zostaje rozszerzona na obszar tego, co widzialne. Oczom ludzkim Bóg objawia się już nie pod postacią znaku – obłoku, grzmotu czy krzewu gorejącego – ale w osobie swego Syna, który wcielił się w człowieka. Obraz Boga zostaje zatem wpisany w doczesność.

Przyjęcie wiary we wcielenie stawiało problem dopuszczalności podobizn Boga w zupełnie nowym świetle, co wraz z rozwojem dogmatyki chrześcijańskiej zaczęto sobie stopniowo uświadamiać, zwłaszcza w obrębie Kościoła zachodniego, gdzie już w epoce Ojców Kościoła (IV-V wiek) została stworzona na podstawie Nowego Testamentu systematyczna teologia obrazu. Zgodnie z jej wytycznymi wizerunki Chrystusa miały posiadać funkcje ewangelizacyjne oraz katechetyczne. Język ikonograficzny mógł ponadto zastąpić niepiśmiennym lekturę Pisma, przez co narodziła się średniowieczna idea Biblia Pauperum.

Tego rodzaju postępowe podejście do kwestii obrazowania treści religijnych nie wszędzie jednak natrafiło na podatny grunt, co najdobitniej wyraziło się w sławnym sporze o obrazy zwanym inaczej ikonoklazmem. Skutki owego kryzysu ciągnącego się począwszy od VIII aż do połowy IX wieku przesądziły w ogromnym stopniu o kulturowej i politycznej odrębności chrześcijańskiego Wschodu. W rezultacie długotrwałych i krwawych walk pomiędzy obrońcami i przeciwnikami świętych ikon powstała w Kościele bizantyjskim doktryna, wedle której malarstwo religijne zostało ujęte w ścisłe reguły i całkowicie podporządkowane ustalonym konwencjom. *Zgodnie z tą doktryną święty wizerunek – ikona – nie zamyka bynajmniej przedstawionej osoby w tablicy drewna czy w innej materialnej postaci, czyniąc z niej przedmiot pogańskiego bałwochwalstwa. Ikona tylko uobecnia czczony oryginał, uczestnicząc symbolicznie w jego właściwościach. Jest w tym podobna do świętych słów Pisma*¹.

Choć kryzys obrazoburczy miał miejsce jeszcze przed ostatecznym rozłamem Kościoła na wschodni i zachodni, to stanowił tego rozłamu wyraźną zapowiedź. Papiestwo stanęło w nim rzecz jasna „po stronie obrazu”, co było jak najbardziej zgodne z jego zapatrywaniami na rolę sztuk przedstawieniowych w krzewieniu i podtrzymywaniu wiary.

Pozostając więc przy swym rygoryzmie, sztuka sakralna chrześcijańskiego Wschodu podążyła własnym torem, odległym od tego, na jaki wkroczyła sztuka Zachodu, która poczęła się rozwijać pod znakiem niczym niezmałconej wiary

w obraz. W sile, z jaką oddziaływał on na prosty lud, nie widziano zagrożenia bałwochwalstwem, jak to miało miejsce w przypadku wyodrębniającego się stopniowo prawosławia. Przeciwnie – uznano go za niezastąpiony środek do przekazywania prawd wiary małuczkim.

„Stając po stronie obrazu”, katolicyzm opowiedział się równocześnie za jego twórcą – człowiekiem, a co z tego wynika również za ludzką wyobraźnią. Postać i twarz Zbawiciela zostały odtąd oddane w jej władanie. Dopóki zaś sztuka sakralna była w służbie teologii i stanowiła jej wykładnię, dopóty granice tej wyobraźni były jasno wytyczone. Sytuacja taka utrzymywała się aż po kres średniowiecza, kiedy to sztuka powstawała „na chwałę Bożą” i miała stanowić odzwierciedlenie systemu religijnego, ukazując rzeczywistość z perspektywy *sacrum*. Twórca nie malował wtedy jeszcze pod dyktando swojej wyobraźni, ale wedle reguł ustalonych przez język ikonografii sakralnej, dzięki którym jego dzieło mogło być czytelne dla wiernych, nie tracąc równocześnie nic ze swej doskonałości warsztatowej.

Sojusz sztuki i religii nie trwał jednak wiecznie. Pierwsze oznaki jego rozluźnienia widoczne były już w epoce renesansu, kiedy to pod wpływem prądów humanistycznych rozpoczął się proces stopniowej emancypacji artysty i jego sztuki, która przestała być anonimowa i zaczęła stanowić wyraz indywidualności artystycznej twórcy. W nim samym zaś zrodziło się pragnienie ukazywania świata takiego, jakim go widział, nie zaś jakim go chciał przedstawiać Kościół. Dla będącego dzieckiem nowożytności twórcy odrodzenia w obrazowaniu rzeczywistości ludzka perspektywa poczęła więc brać górę nad boską.

Kolejny przełom w historii obrazu religijnego wyznaczają czasy reformacji. Powrócił wówczas problem obrazoburstwa. Główni jej przedstawiciele, jak Kalwin, Karlstadt i Zwingli, całkowicie odrzucili święte obrazy. Ojciec ruchu – Luter – potępił zaś nie je same, lecz zwyczaj otaczania ich kultem.

Odpowiedzią na owe burzycielskie poglądy był gwałtowny wzrost znaczenia obrazu w Kościele katolickim. Oddawanie im czei miało odtąd posiadać wymiar podwójny, było po pierwsze oznaką prawowiernej pobożności, a po drugie demonstracją niechęci wobec protestanckiej doktryny.

W dobie kontrreformacji pozycja obrazu w Kościele rzymskokatolickim została więc ostatecznie ugruntowana. Kult świętych wizerunków stał się wyznacznikiem katolickiej religijności, co każe ją widzieć w jaskrawej opozycji do form pobożności judaizmu, prawosławia i protestantyzmu. Zagrożenie bałwochwalstwem, czy też zatraceniem przez wiernych idei Boga transcendentnego, straciło na znaczeniu w obliczu skuteczności ewokowania uczuć religijnych za pośrednictwem przedstawień obrazowych.

Kształtowanie religijności przez obraz przyniosło ze sobą jednakże zupełnie nowy rodzaj zagrożenia, o którym w czasach przymierza pomiędzy sztuką a religią nie mogło być mowy. Z nastaniem wieku XVII rozpoczął się proces emancypacji sztuki z dziedziny religii, który wraz z wybuchem racjonalizmu oświeceniowego zaczął nabierać coraz większego tempa. Tym samym drogi sztuki (wielkiej sztuki) i religii zaczęły się stopniowo rozchodzić. Tadeusz Chrzanowski zarysowuje tło owego procesu, pisząc: *Kryzys sztuki religijnej (...) rodzi się na przełomie rokoka i klasycyzmu, korzeniami tkwi w racjonalizmie oświecenia, kulminuje we wstrząsie Wielkiej Rewolucji, dotykają go rozliczne następstwa.*

*W sztuce zdają się jednak oddziaływać także inne przyczyny – proces wyzwiania się artysty, rozpoczęty w renesansie, wkracza na nowe tory: twórca szuka już nie tyle wyzwolenia społecznego (to bowiem już osiągnął), ale zwolnienia od jakiegokolwiek powinności wobec społeczeństwa*².

Skoro zaś nie chciał służyć społeczeństwu, to tym bardziej pragnął wyzwolić się spod kurateli Kościoła, co też czynił przez cały wiek XVIII. Desakralizacji sztuki towarzyszył stale pogłębiającym się indyferentyzm religijny twórców, a wzajemna obcość sztuki i religii stała się faktem. Za sprawą dominacji oświeceniowego, racjonalistycznego paradygmatu poznania prawda naukowa została wyniesiona na piedestał, na którym do tej pory królowała prawda religijna. Tym samym „nienaukowa” sztuka sakralna, nie idąc z duchem czasu, powoli była spychana na margines, a wyobraźnia religijna przestała się rozwijać. Sytuacja ta bynajmniej nie zmieniła się w wieku XIX, kiedy to sztuka sakralna przestała na dobrą sprawę istnieć, ustępując miejsca kiczowi. *Odcinając od chrześcijańskiego „sacrum” dla poszukiwania niczym nie skrepowanej wolności twórczej, artyści pozostawili pole działania pobożnym wyrobnikom, a nade wszystko komercji. Wielka sztuka religijna przekształciła się w epoce kultury umasowanej w dewocyjną produkcję. Hieratyczny kanon ustąpił miejsca komercyjnemu banalowi. Upudrowane Dzieciątko Jezus czy zmysłowa Madonna z lilijką są aż nazbyt dobrze znanymi przykładami. Rzecz jasna, że taki stan musiał szybko doprowadzić do dewaluacji wszystkich wartości kompozycji, koloru i formy*³.

Pozostawiona samej sobie przez znaczniejszych twórców sztuka religijna wieku XIX stała się więc w przeważającej mierze sztuką złą i w takiej też postaci wkroczyła w wiek XX. Niechęci sztuki wysokich lotów do podejmowania tematów religijnych nie towarzyszyła jednakże taka sama postawa ze strony odbiorców. Zapotrzebowanie na „święte obrazy” istniało nadal, co zaowocowało masowym rozprzestrzenianiem się kiczu. W epoce masowej produkcji szerzyć się zatem zaczęła sztuka religijna odpowiadająca masowym gustom.

Przyjmując obraz za jeden z głównych elementów swego nauczania, Kościół musiał się równocześnie poddać jego prawom – prawom dyktowanym przez zmienność formy estetycznej.

W przypadku obrazu religijnego temat „pochodzi od Boga”, a forma jest dziełem człowieka. Z tego punktu widzenia pytanie o kicz religijny jest pytaniem o to, czy ów wielki temat może współistnieć z marną i nieudolną formą. Odpowiedzi na nie dostarcza właśnie film *Faustyna*, który jest w pewnym sensie opowieścią o świętej zmagającej się z formą.

Siostra Faustyna bowiem to święta „od obrazu”, „od Dzienniczka”, „od *Koronki do Bożego Miłosierdzia*”. To mistyczka, która stanęła przed koniecznością przełożenia swych wizji na język formy. Taką właśnie przedstawia ją film Jerzego Łukaszczyka, stanowiący swoistą ilustrację jej życia, którego wymiar duchowy przenikał się z realnym.

O istnieniu kwestii kiczu religijnego na poziomie znaczeniowym możemy mówić w związku z ukazaniem bohaterki filmu właśnie jako świętej „od obrazu”. Od obrazu, który *notabene*, z punktu widzenia wartości artystycznej, jest niekwestionowanym kiczem. Swoje istnienie zawdzięcza on jednej z licznych mistycznych wizji bohaterki, w czasie której ukazujący się jej Chrystus żąda, by przeniosła Jego wizerunek na płótno, tworząc obraz z podpisem *Jezu, ufam To-*



bie. Misja, do której powołana zostaje Faustyna, wydaje się jej początkowo niewykonalna i przyprowadza ją o duchowe rozdarcie. Ta prosta zakonnica za sprawą swych mistycznych doświadczeń staje przed problemem, z którym od wieków próbuje się uporać sztuka religijna. Jak malować Chrystusa? Jak poddać prawom ludzkiej wyobraźni coś, co z natury rzeczy ją przerasta? W jaką wreszcie formę przyoblec świat doznań mistycznych?

To, co z perspektywy malarza sprowadzało się do wykorzystania konwencji ikonograficznych, z perspektywy doświadczenia mistycznego stanowiło zadanie przekraczające siły i możliwości człowieka. Oto istota dramatu Faustyny – konieczność wtłoczenia nadprzyrodzonej treści jej doznań w zupełnie do niej nieprzystające, ciasne ramy formy. Konieczność ta jest udręką bohaterki i doprowadza ją w po pewnym czasie do stanu absolutnej rezygnacji. Prosi wtedy Chrystusa, aby się jej więcej nie ukazywał, ponieważ nie jest w stanie sprostać zadaniu, do którego ją powołał. Przepaść między światem jej wizji a nią samą wydaje się niemożliwa do pokonania. Modląc się mówi: *Nie powierzaj mi rzeczy tak wielkich. Marnuję je tylko.*

Do spełnienia prośby Chrystusa jednakże w końcu dochodzi. We współpracy z poleconym siostrze miejscowym malarzem powstaje obraz mający być ilustracją mistycznych przeżyć siostry.

Scena przedstawiająca moment odsłonięcia nowo powstałego dzieła i ukazania go oczom Faustyny stanowi jedną z kluczowych scen filmu. Konfrontacja owocu pracy artysty z pamięcią doznanego widzenia okazuje się dla bohaterki szokiem. Ma przed sobą wizerunek Chrystusa, który – choć został namalowany z uwzględnieniem jej wytycznych – jest niemalże karykaturą. Na ten widok przerażona mistyczka odwraca wzrok od obrazu i płacze. Po chwili zaś pyta: *Któż Cię, Panie, namaluje tak pięknym, jak jesteś?*

Trudno nie dostrzec symbolicznego wymiaru owej sceny płaczu nad obrazem i słów, które mu towarzyszą. W reakcji Faustyny zawiera się cała prawda o przepaści dzielącej sferę sztuki i sferę mistyki religijnej. Różnicę tę uchwycił Wiesław Juszcak, pisząc: *Sztuka w swych najwyższych wcieleniach i wzlotach nie jest nawet dostrzegalna z tego punktu, który wyznacza szczyt religijnego życia duchowego.(...) Nie można z wierzchołków Parnasu zobaczyć góry Karmel*⁴. Z perspektywy wartości artystycznej obrazu Bożego Miłosierdzia nie mogło zaś nawet być mowy o ujrzeniu wierzchołków Parnasu. Kiczowatość tego dzieła wydawała się trudna do pogodzenia z jego mistycznym rodowodem. Nie była jednak nie do pogodzenia z modelem katolickiej religijności. Paradoksalnie szła jej nawet w sukurs. Wnioskować o tym możemy na podstawie wypowiedzi księdza Sopoćki, w której zawarta zostaje swoista teologia kiczu religijnego. Oczywiście niedoskonałość warsztatowa obrazu powstałego na prośbę mistyczki nie ma nic wspólnego z jego prawdziwą wartością. *Bo to nie w płótnie jest siła...* – stwierdza ksiądz, tłumacząc, że nie o piękno formy, lecz treści tu chodzi. Istotny jest fakt, że skromne dzieło wileńskiego malarza *pięknie mówi o Miłosierdziu Boga*. Kicz zatem może być na wskroś teologiczny. Przez pokraczną formę może przemawiać Najwyższa Prawda. Piękno nie jest tu bowiem kwestią formy, lecz treści. W Katechizmie Kościoła Katolickiego czytamy: *Prawda jest piękna sama z siebie. (...) Sztuka sakralna jest prawdziwa i piękna, gdy przez formę odpowiada swojemu właściwemu powołaniu, jakim jest ukazywanie i uwielbienie, w wie-*

rze i adoracji, transcendentnej tajemnicy Boga, niewidzialnego, najwyższego piękna Prawdy i Miłości, objawionego w Chrystusie ⁵.

Z punktu widzenia systemu wartości religijnych obraz Bożego Miłosierdzia jest więc piękny, gdyż przez swój temat wyraża prawdę. Z perspektywy systemu wartości sztuki pozostaje kiczem, ponieważ sztuka pojmuje piękno zgoła inaczej. Przypomnijmy tu Hermanna Brocha, który za cel sztuki uznawał odkrywanie nowych rejonów rzeczywistości, a więc dążenie do prawdy nieznanej, którego owocem miało być bezinteresowne piękno poznania. Prawda i piękno jako cel sztuki leżały tu w gestii artysty. Zgodnie zaś z religijnym sposobem myślenia sztuka nie jest drogą, lecz tylko językiem służącym ukazaniu prawdy objawionej, a nie ukrytej. Prawdy, która jest z pięknem tożsama.

W świetle powyższych rozważań kicz religijny jawi się nam nie tylko jako owoc rozbratu pomiędzy sztuką a religią, ale także jako wyraz ich wzajemnej obcości. Widoczna staje się cała paradoksalność i osobliwość tego zjawiska. Można powiedzieć, iż *sacrum* zostaje tu uobecnione przez *profanum*, nie tracąc jednocześnie nic ze swego majestatu. Do takiej konkluzji skłania nas przynajmniej wymowa filmu, w którym problem kiczu jest widziany i osądzany z perspektywy religijnej. Możemy więc traktować *Faustynę* jako głos w polemice o kicz religijny, w której z gruntu świecki pogląd ludzi sztuki ściiera się ze stanowiskiem wiernych.

Przykładem całkowicie laickiego podejścia do omawianego zjawiska są poglądy Jana Józefa Lipskiego, które zawarł w artykule opatrzonym znamennym tytułem – *O dekanonizację świętej szmiry*. Fenomen „świętych obrazów” Lipski postrzega oczyma człowieka, na którego obrazy te nie działają. Wolny od religijnego, a więc i emocjonalnego zaangażowania (co jasno deklaruje), widzi w nich przede wszystkim zjawisko estetyczne. Taka perspektywa okazuje się jednak całkowicie nieadekwatna w odniesieniu do przedstawienia, którego funkcja: (...) *nie ma nic wspólnego z jego walorem estetycznym, niezależnie od tego, czy mamy do czynienia z arcydziełem, czy pracą przeciętną. Kult świętych wizerunków jest pozaestetyczny. (...) Zależnie od stosunku do religii – a więc i do funkcji tych dzieł w życiu religijnym – można by mówić o dominacji funkcji magicznej, może symbolicznej, może reprezentatywno-substytutowej; funkcja estetyczna jest tu w najlepszym razie na ostatnim miejscu, jeśli w ogóle brana jest pod uwagę. Oczywiście proporcje zmieniają się zależnie od tego, w jakim stopniu obraz, lub rzeźba jest przedmiotem kultu* ⁶.

Ów pozaestetyczny kult nie jest jednakże według autora tylko oznaką braku wrażliwości artystycznej wiernych czy też świadectwem złego gustu. W swoim rozumowaniu idzie on dużo dalej, stwierdzając: *Jeżeli jest Bóg, to kicz jest przeciw niemu. Przynajmniej w tym sensie, że zamykałby jedną z dróg do Boga wiodących* ⁷.

Jedną z tych dróg, niezwykle w mniemaniu autora istotną dla rozwoju osobowości religijnej człowieka, jest właśnie piękno. Dlatego też kicz, który jest zaprzeczeniem piękna, zamyka drogę do Boga. Stąd postulat nobilitacji piękna w obrębie religii. Przeżyciu estetycznemu jako pożądanej formie kontaktu z Bogiem powinno się także nadać ciężar doktrynalny. Wywyższenie piękna jako najdoskonalszego wytworu człowieka miałoby symbolizować wywyższenie przez chrześcijaństwo ludzkiej wartości i godności.

*Chrześcijaństwo stać na to, by jego idea Boga-dobra, prawdy i miłości stała się też ideą Boga-piękna, nie tylko przez fakt istnienia bogatej i żywej sztuki sakralnej, lecz w głębszym sensie doktrynalnym. Kicz w kościołach i na ołtarzach musiałby wtedy zniknąć jako obraz Boga*⁸. Zarysowany sposób argumentacji, którym Lipski posługuje się w celu kategorycznego potępienia świętej szmiry, mimo swej olbrzymiej siły przekonywania – wydaje się jednak błędny.

Przystępując do oceny jakiegos zjawiska, musimy najpierw zrozumieć rządzące nim prawa. Zjawisko kiczu religijnego nie istnieje zaś tylko na prawach estetycznych. Jak zostało uprzednio wykazane, stanowią o nim w równej mierze prawa religijne. Przynależąc do sfery artystycznego profanum, święta szmira nie przestaje być częścią sfery sacrum. Kult świętych wizerunków nie jest pozaestetyczny dlatego, że modlący się przed nimi wierni są pozbawieni wrażliwości na piękno, lecz dlatego, że sama wartość tych wizerunków jest pozaestetyczna. Doskonałym tego potwierdzeniem jest sposób, w jaki ów problem ukazuje film o siostrze Faustynie. Obraz Bożego Miłosierdzia powstaje nie po to, by można się było zachwycać pięknem jego formy. Zostaje namalowany po to, by przekazywał prawdę religijną, która sama w sobie jest piękna i której piękno jest właśnie pozaestetyczne. Nie ma więc racji w twierdzeniu, że chrześcijaństwo nie mówi o Bogu jako o pięknie. Piękno jest tu tożsame z prawdą, którą ta wiara ze sobą niesie.

Zauważmy, że detronizując kicz, autor równocześnie dokonuje intronizacji i sakralizacji piękna. Postrzega je w istocie jako wartość religijną, uznając jego kontemplację za formę kontaktu z Bogiem. Widzi w jego adoracji drogę do Niego. W jego poglądach odzwierciedla się pewien szczególnie rys współczesnej duchowości. Z jednej strony składa się na nią tęsknota za sacrum i za przeżyciem religijnym, a z drugiej – przekonanie o niemożności osiągnięcia tego za pomocą tradycyjnych środków. Miejsce religii zajmuje w takiej sytuacji sztuka. Jej wyznawcy – czciciele piękna – próbują w niej dostrzec coś więcej niż tylko ludzki wytwór. Nie więc dziwnego, że z ich punktu widzenia kicz może być tylko świętokradztwem. Czy jednak wiara w piękno nie jest z drugiej strony bałwochwalstwem? Czy w ferworze zwalczania kiczu nie przeceniamy równocześnie sztuki? Dotykając tej niezmiernie trudnej kwestii w swej książce *O złej sztuce* Maria Poprzeczka pisze: (...) *kanon arcydzieł niewiele ma wspólnego z korpusem przedmiotów szczególnej czci religijnej, a trasy artystycznych pielgrzymek biegną daleko od dróg, którymi wierni pielgrzymują do cudownych obrazów i figur. Wyjaśnienia tego stanu rzeczy (...) nie da ani historia sztuki, ani historia smaku artystycznego. Jest to osobna, skomplikowana sprawa, (...) którą przywołano w tym miejscu dlatego, że bardziej niż wszelkie wnioski płynące ze względności i zmienności gustów i upodobań stanowi ostrzeżenie przed zadufaniem i absolutyzacją sądów estetycznych. Skłania do pokory wobec sztuki – różnej – jak też wobec jej – różnych – odbiorców. Trzeba się mieć na baczności przed wszelkiego rodzaju złudzeniami mnożącymi się wokół wartości sztuki*⁹.

Kto brzydzi się kiczem i podziwia sztukę, nie zawsze musi mieć zatem rację. Przeżywa bowiem w sferze wartości, które są względne i przemijające. Przykład świętego obrazu siostry Faustyny pokazuje, że językiem banału można wyrazić najgłębszą nawet treść. W odniesieniu do prawdy religijnej nie ma ponadto jednego, słusznego sposobu jej ukazywania. Dlatego też nie możemy mieć wcale

pewności co do tego, czy język tzw. sztuki wysokiej jest właśnie tym najodpowiedniejszym, w przeciwieństwie do języka kiczu.

Warto zadać sobie w tym miejscu pytanie o to, czy definicję Hermanna Brocha, mówiącą o kiczu jako o doczesnej religii piękna, da się odnieść do naszych wniosków o dwuznaczności kiczu religijnego. Czy zatem doczesna religia piękna może współistnieć z objawioną religią prawdy? Jeśli tak, oznaczałoby to, że twórca tego rodzaju kiczu „służy jednocześnie Bogu i mamonie”. Prawdziwość tego twierdzenia wydaje się wątpliwa, jeśli wziąć pod uwagę historię namalowania obrazu powstałego za sprawą siostry Faustyny. Jego kiczowatość nie brała się z nabożnego stosunku artysty względem piękna, lecz z nieumiejętności warsztatowych i braku wyobraźni. Nie każdy jednak tego typu obraz bywa owocem mistycznych przeżyć. Świadomość tego faktu każe nam pamiętać, że każdy kicz religijny może się rządzić innymi prawami, a co za tym idzie – winien być sądzony według należnych mu kryteriów. Mimo to nigdy, bez względu na to, czy mamy do czynienia z kiczem mistycznym, czy też zwykłym oleodrukiem, nie powinniśmy zapominać, że patrząc głębiej, możemy dostrzec w nim ukryte piękno. Piękno zawierające się w osobliwej prawdzie religijnego kiczu – tym razem nie tylko pozaestetycznej, ale i pozareligijnej. Jak konstatuje Dariusz Czaja, jest to prawda o tym, że *odległość dzieląca od niewidzialnego jest duża, a nasza wyobraźnia uwięziona w formach widzialnych konstruuje tę „całkiem inną” rzeczywistość na swoją miarę, bo innej nie ma. O tym, że natura ułomna nade wszystko ułomne owoce wydaje. (...) O tym wreszcie, że nie mogą istnieć żadne obiektywizujące definicje kiczu, także kiczu religijnego, ponieważ kicz jest zawsze w oku patrzącego, a wszelkie konstrukcje intelektualne są wobec tego faktu wtórne*¹⁰.

Film Łukaszewicza można bez wątpienia traktować jako świadectwo prawdziwości tych słów. Dotychczas mowa była o obecności kiczu na poziomie znaczeniowym dzieła. Biorąc pod uwagę sposób ukazania kwestii obrazu możemy stwierdzić, że problem kiczu religijnego jest podejmowany świadomie i intencjonalnie. Do tego rodzaju konkluzji doprowadziła nas przede wszystkim interpretacja symbolicznego wymiaru sceny płaczu bohaterki nad dziełem mającym być odzwierciedleniem jej objawień. Zgodnie z ową interpretacją kicz jest tylko sprawą formy – „płótna”, jak mówi ksiądz Sopoćko. Płótno oznacza tu w istocie całą sferę tego, co widzialne, a więc ludzkie, wyobrażeniowe, skończone. Niedoskonałość i kiczowatość płótna jest zaś potwierdzeniem owej przepaści pomiędzy nim samym a tą „całkiem inną”, jak pisze Dariusz Czaja, rzeczywistością.

Podążając powyższym tropem interpretacyjnym, spróbujmy teraz z poziomu znaczeniowego filmu przenieść się na jego poziom formalny. To, co na płótnie jest zastępył kształtem, tu zobaczymy pod postacią ruchomych obrazów. Sfera niewidzialnego, a więc świat mistycznych doznań bohaterki zostaną podporządkowane prawidłom tworzywa filmowego. Pozwoli nam to przekonać się, czy zmiana warsztatu formalnego oraz świadome podejmowanie kwestii kiczu w warstwie treści filmu prowadzi do zlikwidowania zagrożenia jego estetyką na płaszczyźnie formalnej. Czy zatem wystarczy mieć wiedzę na temat mechanizmów rządzących kiczem, by się go ustrzec? Czy zdając sobie sprawę, że jest on „chorobą” współczesnej wyobraźni religijnej, można go wyeliminować? Czy wystarczy poznać przyczynę, by leczyć? Czy może kicz jest chorobą nieuleczal-

na? Odpowiedzi na te pytania poszukajmy tym razem na drodze analizy środków filmowych zastosowanych w celu ukazania tego, co pochodziło w życiu bohaterki z owej „całkiem innej” rzeczywistości.

Faustyna to film wpisujący się w niezwykle reprezentatywną dla kultury katolickiej tradycję hagiograficzną. Język filmu posłużył tu do opowiedzenia żywotu świętej, którego zarówno ziemski, jak i duchowy wymiar został ujęty w serię następujących po sobie obrazów.

Biorąc pod uwagę problem kiczu, obrazy te można podzielić na „zamknięte” i „otwarte”. Te pierwsze są naznaczone estetyką kiczu, ponieważ „zamykają” przekazywaną treść w skostniałych, stereotypowych, wizualnych skrótach charakterystycznych dla popularnej ikonografii religijnej rodem z XIX wieku. Te drugie natomiast „otwierają” się na nowe sposoby przedstawiania treści religijnych, będąc owocem twórczej, rozwijającej się wyobraźni.

Powyższy podział jest zaczerpnięty z teorii Hermanna Brocha, w myśl której kicz stanowi system zamknięty, a sztuka – otwarty. Poszukiwanie nowych obszarów rzeczywistości estetycznej jest tu przeciwstawione odtwórczemu bazowaniu na sprawdzonych, masowo powielanych wzorcach.

Klasyfikacja ta odsłania pewną niezwykle istotną prawidłowość w sposobie obrazowania życia bohaterki. O ile bowiem twórca dysponuje szerokim asortymentem środków służących ukazaniu znanych mu, zewnętrznych faktów dotyczących postaci Faustyny, o tyle pozostaje niemalże bezradny wobec próby przeniesienia na ekran mistycznego wymiaru jej życia. Wyrazem tej bezradności jest właśnie posłużenie się „zamkniętym” językiem ikonografii religijnego kiczu. Twórca filmu staje więc przed tym samym problemem, przed którym stawia swoich bohaterów – przed problemem nadania formy czemuś, co wykracza poza ramy ludzkiej wyobraźni.

Sceny stanowiące ilustrację mistycznych objawień siostry powstają na tej samej zasadzie, na jakiej zostaje namalowany obraz Bożego Miłosierdzia. Trudno rozstrzygnąć, czy jest to wynik świadomej decyzji twórcy, czy też stoi za tym zwykły brak inwencji artystycznej i pomysłowości. Czy więc zastosowanie estetyki kiczu ma w tym przypadku uzasadnienie w warstwie znaczeniowej filmu i jest celowym zabiegiem stylistycznym? Odpowiedzi na to pytania dostarczają po części same obrazy, którym postaramy się teraz bliżej przyjrzeć.

Istnieniu dwóch sposobów obrazowania towarzyszy podwójny charakter narracji filmowej, który umożliwia ukazanie zewnętrznego i wewnętrznego wymiaru życia bohaterki. Ów pierwszy wymiar poznajemy za sprawą siostry Feliksy dokonującej spowiedzi generalnej pod koniec swego życia. Spowiedź ta jest równocześnie wspomnieniową relacją jej znajomości z Faustyną. Wspomnienia wyznaczają ramy narracji odtwarzającej biografię bohaterki, portret Faustyny-zakonnicy: prostej siostry „trzeciego chóru” przeznaczonej do prac fizycznych, w której widziano zwykłą histeryczkę lub też nadpobudliwą fantastkę, której wedle słów siostry Feliksy *za dużo się zdawało*. Z tym zewnętrznym wymiarem narracji idzie w parze „otwarty” typ obrazowania – wyważony, oszczędny, nawet ascetyczny, wprowadzający aurę duchowego skupienia. Przeważają ujęcia statyczne, często stosowane są zbliżenia, co nadaje opowiadaniu niespieszny, spokojny rytm, odzwierciedlający powolność rytmu klasztornej życia. Wszystko to sprawia, że z obrazu filmowego emanuje cisza.

Forma nie zostaje tu z góry narzucona, lecz powstaje w wyniku procesu nazwanego przez Brocha „dobrą pracą”, którą należy wiązać (...) z owym odkrywaniem nowych doznań oraz nowych form widzenia i oglądu, które (...) całemu obszarowi sztuki nadają charakter ogólnopoznawczy. Zawsze bowiem chodzi o przedstawienie wewnętrznego albo zewnętrznego świata, o odbicie, od którego wymaga się przede wszystkim bezpośredniości, a także bezwzględnej wierności prawdziwości¹¹.

Dążyć do tej prawdziwości można jedynie na drodze twórczych poszukiwań. Dlatego też każdy sposób obrazowania, będący propozycją jakiegoś nowego języka formalnego powstałego na użytek pewnej konkretnej treści, stanowi właśnie przykład „dobrej pracy”. Próba skonstruowania takiego wizerunku Faustyny, jaki został przedstawiony z perspektywy wspomnień jej zakonnej siostry, z pewnością nie jest zaprzeczeniem ideału „dobrej pracy”. W dużym stopniu spełnia bowiem Brochowskie kryteria przynależności do otwartego systemu wartości sztuki. Nie oznacza to bynajmniej, by ów zewnętrzny wizerunek bohaterki był bliski arcydziełu. Nie mamy jednakże żadnych podstaw do tego, by widzieć w nim kicz.

Mając wyobrażenie o tym, co kryje się pod pojęciem obrazowania „otwartego” w omawianym filmie, przejdźmy teraz do tego, co stanowi jego przeciwwagę, a więc do sposobu istnienia oraz funkcjonowania obrazów „zamkniętych”.

Służą one ukazywaniu wewnętrznych przeżyć bohaterki, a więc przede wszystkim jej doznań mistycznych. Są wyłomem w toku narracji filmowej, której porządek zostaje za ich sprawą niejako zawieszony. Z filmu narracyjnego *Faustyna* przeistacza się w film wizyjny, którego świat przedstawiony postrzegamy z punktu widzenia doznającej objawień siostry. Jeśli można tu mówić o narracji, to tylko o narracji „wizyjnej”.

W zamkniętym systemie kiczu wszelkie poszukiwanie nowego języka oraz formalne eksperymenty są niemożliwe. Forma nie może być wypracowana na drodze autentycznego procesu twórczego, gdyż istnieje już w postaci wzorca, którego naśladowanie jest równoznaczne z wyrzeczeniem się wyobraźni. Dlatego też (...) system zamknięty nie potrafi wyjść w swych wskazaniach (...) poza pewne reguły, zmienia więc te fragmenty życia człowieka, które obejmuje, w pewną grę, która jako taka nie podlega już ocenie w kategoriach etycznych, lecz tylko estetycznych. Uczestnik tej gry postępuje słusznie i etycznie, jeśli gruntownie opanował jej zasady i ich przestrzega (...). Porusza się bowiem w systemie symboli czysto konwencjonalnych i nawet jeśli symbole te wzorowane są na realiach, pozostają mimo to naśladownictwem¹².

Duchowy wymiar życia bohaterki został wpisany właśnie w taki zamknięty system reguł. Reguł, którymi rządziła się ikonografia religijna XIX wieku będąca wyrazem upadku sztuki sakralnej. Zgodnie z nimi namalowany zostaje obraz Bożego Miłosierdzia, a kwestia niedoskonałości jego stylu jest w filmie mocno zaakcentowana. Równocześnie tą, a nie inną stylistyką posługuje się twórca w celu ukazania „scen mistycznych”.

Zamiast próby ewokowania tzw. nastroju religijnego za pomocą dyskretnych i oszczędnych środków mamy tu do czynienia z emfatycznym, przesyconym spirytualizmem sposobem obrazowania. Pełna skupienia cisza ustępuje miejsca aurze niesamowitości i nawiedzenia. Ta drastyczna zmiana języka doprowadza

do pewnego paradoksu – realny wymiar życia Faustyny wydaje się mianowicie bardziej tajemniczy i niezwykły niż jej życie duchowe. Mistyczne wizje bohaterki są ukazane w dobrze znanej konwencji. W swoim *Dzienniczku* siostra zwykła mówić o tym, że świat jej wizji pełen jest światła, blasku czy złocistych promieni, które przenikały do jej serca. Jest to „światło-ciemność” doznania mistycznego, które można odczuć, ale nie zobaczyć. Oto przytoczony przez Ludmiłę Grygiel fragment pism Faustyny: *Więcej pisać na razie nie jestem w stanie wskutek tego światła, które swym ogromem oślepiło mnie, a wtenczas dusza znajduje się jakby w ciemnościach*¹³.

To oślepiające światło zostaje przedstawione w filmie w formie motywu zachodzącego słońca, w postaci wielkiej, rozżarzonej kuli, która ma symbolizować „tę inną”, mistyczną rzeczywistość. To w istocie leitmotiv dzieła wraz z pełniącymi tę samą funkcję obrazami płynących obłoków, przelatujących na ich tle ptaków czy wreszcie błękitnego bądź gwiazdzistego nieba. Trudno chyba wskazać na częściej eksploatowane i bardziej skonwencjonalizowane sposoby ukazowania „nieziemskości”. Posługiwanie się nimi jest równoznaczne z zarzuceniem poszukiwań nowej formy na rzecz odwołania się do gotowego systemu reguł, w obrębie którego możliwa jest tylko gra określonych schematów wizualnych. Przyobiekając w nie treści duchowe, odziera się je zarazem z tajemnicy, ponieważ nadmiernie wykorzystywana i opatrzona symboliką przestaje mieć moc odсылania do znaczenia ukrytego za płaszczyzną przedstawienia. Martwy symbol staje się więc jedynie ikonograficznym skrótem – nie porusza wyobraźni odbiorcy, lecz stanowi dlań przypomnienie swoich wcześniejszych wersji.

Pod pojęciem obrazu zamkniętego należałoby zatem rozumieć operowanie ikonografią, która utraciła zdolność wyrażania treści w sposób zmuszający odbiorcę do wysiłku interpretacyjnego. Nikt nie musi zadawać sobie trudu rozkodowywania symbolu zachodzącego słońca czy rozświetlonego nieba – zwłaszcza w odniesieniu do filmu o tematyce religijnej. W zamkniętym systemie kiczu za określonymi regułami przedstawiania idzie ustalony sposób ich odczytywania. Jest to ten sam mechanizm, z którym mamy do czynienia w przypadku tzw. świętych obrazków, których zawartość ikonograficzna „mówi sama za siebie”, dlatego że jest doskonale przyporządkowana regułom języka, które wszyscy znają.

Opisana powyżej gama wizualnych motywów tworzy w filmie jednakże tylko zapowiedź scen będących próbą ilustracji mistycznych objawień siostry Faustyny. Podejmując wyzwanie ukazania postaci Chrystusa, twórca wchodzi niejako w położenie swoich bohaterów malujących Jego podobiznę na obrazie. W obu przypadkach efekt wydaje się niewspółmierny w stosunku do treści, a przyczyny takiego stanu rzeczy są jednakowe.

Chrystus „ekranowy” okazuje się przedłużeniem swego przedstawionego na płótnie wizerunku. Wizerunku ulepszanego o tyle, o ile bogatszy w pewne efektowne środki audiowizualne jest warsztat filmowca. Efekty te budują wspomnianą aurę niesamowitości oraz wrażenie przebywania w zaświatach. Mamy tu do czynienia z odpowiednią oprawą dźwiękową w postaci tajemniczycy, przejmujących szumów dających wrażenie powietrznych zawirowań – Chrystus, zgodnie z ikonograficzną tradycją, zstępuje bowiem z tzw. nieba. Towarzyszy temu nagromadzenie rozmaitych efektów świetlnych, a nawet pirotechnicznych. Sprawia to, że

obraz malarski zostaje ożywiony, a jego siła wyrazu – wzmocniona. Dwa dobywające się z uchylenia szat Jezusa promienie, o których mówiła Faustyna – błady i czerwony – przeistaczają się z powstałej w wyniku pracy pędzla skromnej, dwukolorowej plamy w roziskrzone, mieniające się snopy „niebiańskiego” światła.

Na wzór swego malarskiego pierwowzoru filmowy wizerunek postaci Zbawiciela pozostaje niemy. Zmiana polega tu jedynie na wzmocnieniu siły przekazu wizualnego. Chrystus otrzymuje ponadto jeszcze twarz aktora i pod tą postacią ukazuje się bohaterce jako posilający się w klasztorze nędzarz. Ta dosłowna scena ma odzwierciedlać zdolność Faustyny do dostrzegania w każdym potrzebującym i cierpiącym człowieku Jezusa.

Sposób przedstawiania rzeczywistości wizyjnej w filmie cechuje właśnie dosłowność i pewna realistyczna, by nie rzec naturalistyczna, opisowość. Jeśli już możemy mówić o jakiś symbolicznych skrótach, to i w ich przypadku nie ma miejsca na żadne domyślne, zakamuflowane treści, co zostało wcześniej wykazane. W konsekwencji sceny mistyczne burzą pełen tajemniczego niedopowiedzenia nastrój opowieści o „fizycznym” wymiarze życia bohaterki. Uświadamia to nam dobitnie, że (...) *współczesna wyobraźnia religijna aż za dobrze zdaje sobie sprawę z nieadekwatności tradycyjnych wyobrażeń i przedstawień rzeczywistości zaświatowej i duchowej, ale nie wynalazła jeszcze żadnych nowych ekwiwalentów, które by mogły satysfakcjonować wrażliwość wykarmioną na abstrakcyjnych prawach nauki. I dlatego właśnie w obecnym stanie zawieszenia i przejściowości w kulturze, czytelne są przede wszystkim obrazy dobrze sprawdzone, ale równocześnie tak podane, by nikt nie oskarżył ich o prostoduszną naiwność. Obydwie strony w tym spektaklu, twórca i widz, biorą udział w ironicznej grze na równych prawach*¹⁴.

W przypadku filmowego spektaklu Łukaszewicza nie mamy jednakże do czynienia z ironiczną, lecz absolutnie poważną grą. Przyczyny takiego stanu rzeczy zostały już po części wyłuszczone. Powaga jest tu zamierzona i wynika ze świadomego odwołania się do estetyki obrazu Bożego Miłosierdzia. „Wizyjna” część filmu jest opowiedziana językiem tego obrazu, gdyż takim zaakceptowała go bohaterka i stanowi on w tym sensie dopełnienie jej własnego portretu, który wcale nie miał być ironiczny.

Rozdźwięk pomiędzy dwoma wymiarami filmowego opowiadania wydaje się w szczególności sposób wymowny i być może także zamierzony. Kryje się za nim bowiem prawda o tym, że największa nawet wprawa w operowaniu językiem służącym opisywaniu doczesności nie musi iść w parze ze zdolnością do nadania formy temu, co poza nią wykracza. Kreśląc zewnętrzny portret Faustyny, wyposażył go twórca w formę subtelną, harmonijną i oszczędną. Wobec jej mistycznych doznań pozostał jednakże bezradny i sięgnął po język „świętej szmiry”, który jest smutną, lecz prawdziwą miarą współczesnej wyobraźni religijnej. Do niej zaś film ów ma przemawiać.

Jan Józef Lipski uznałby, że co jest przeciwko sztuce, obraca się przeciw Bogu. Zapewne – z dzisiejszego punktu widzenia Chrystus Łukaszewicza, przeniesiony na ekran prosto z dziewiętnastowiecznych płócien, jest przedstawieniem kiczowatym. Nie byłby nim natomiast złożony z kilku kresek i kółka szkic Faustyny, który kreśli ona palcem na posypanej mąką stolnicy, chcąc unaocznnić jednej z siostrz treść swoich objawień. Łatwo sobie wyobrazić, że niejedną dzi-

siejszy znawca mógłby wysoko ocenić tę nieporadną próbę mówiąc: *To dobre! Wszak mistrz Picasso orzekł, że wielką sztuką jest malować tak, jak to robią dzieci!*

Niewątpliwie jednak za jakiś czas, gdy sztuka XX wieku zejdzie z piedestału i kanon piękna zmieni się (co się zresztą już dokonuje), oszczędna forma na powrót zostanie wzgardzona, a wtedy... Wtedy może inny znawca stwierdzi, że film *Faustyna* dzięki swym scenom wizyjnym jest znakomitym nawiązaniem do wielkiego bogactwa sztuki wieku XIX.

AGNIESZKA MORSTIN-POPŁAWSKA

¹ M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 1, Warszawa 1987, s. 204.

² T. Chrzanowski, *W poszukiwaniu nowej ikonografii*, w: *Sacrum i sztuka*, red. N. Cieślińska, Kraków 1989, s. 16.

³ A. Baranowa, S. Pospieszalski, *Zofia Baoudouin de Courtenay a kryzys sztuki sakralnej*, „Znak” 1986, nr 375-376, s. 44.

⁴ W. Juszcak, *Czy istnieje sztuka mistyczna?* w: *Sacrum i sztuka*, dz. cyt.

⁵ *Katechizm Kościoła Katolickiego*, Wydawnictwo Pallotinum, Poznań 1994, s. 560.

⁶ J. J. Lipski, *O dekanonizację świętej szmiry*, „Znak” 1984, nr 353, s. 460.

⁷ Tamże, s. 466.

⁸ Tamże, s. 469.

⁹ M. Poprzeczka, *O złej sztuce*, Warszawa 1998, s. 278.

¹⁰ D. Czaja, *Anioł stróż w filmowym kadrze*, w: *Niedyskretny urok kiczu*, red. G. Stachówna, Kraków 1997, s. 137.

¹¹ H. Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, tłum. D. Borkowska, J. Garewicz, Warszawa 1998, s. 134.

¹² Tamże, s. 115.

¹³ L. Grygiel, *Zawierzyć Bożemu Miłosierdziu. Mistyka siostry Faustyny*, Kraków 2000, s. 353.

¹⁴ D. Czaja, dz. cyt.

