

Sylwia Kołos

Sylwia Kołos – doktor; adiunkt w Zakładzie Filmu i Kultury Audiowizualnej (Katedra Kulturoznawstwa UMK), gdzie prowadzi zajęcia m.in. z filmu animowanego, niefabularnych form filmowych, historii filmu, filmu współczesnego. Prowadzi także zajęcia z historii filmu w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy (na kierunku reżyseria dźwięku). Autorka książki *Nowe kino szekspirowskie. Adaptacje sztuk Williama Szekspira w kinie lat 90-tych XX wieku* (2007). Współredaktor tomów: *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów* (2007), *Spotkania w przestrzeni idei-słów-obrazów* (2012), *Obrazy dookoła świata. Postrzeganie i prezentowanie kultur w dobie transkulturowości* (2013). Wykładowca Akademii Polskiego Filmu (PISF), członkini Rady Redakcyjnej „Filmoteki Szkolnej”. W kręgu głównych zainteresowań znajdują się zagadnienia związane z filmowymi adaptacjami literatury, filmami biograficznymi, relacjami między kinem a polityką, filmowymi wizerunkami współczesnych miast Europy i Azji.

Piotr Skarga i jego filmy wizerunek, czyli słów kilka przeciwko legendzie biograficznej

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2015.008>

Więc dlatego z punktu mając na uwadze, że ewentualna krytyka może być, tak musimy zrobić, żeby tej krytyki nie było. Tylko aplauz i zaakceptowanie.

Rejs, reż. Marek Piwowski

Michał Rusinek powiedział niedawno w jednym z programów telewizyjnych: „Do adaptacji mam stosunek nieufny”. Autorka tekstu ma wielką ochotę sparafrazować ten cytat, stwierdzając: „Do filmowych biografii mam stosunek nieufny”, zwłaszcza tych realizowanych przez Polaków o Polakach, podobnie jak do polskich filmów o polskiej historii¹, ponieważ – poza nielicznymi wyjątkami onegdaj i dziś² – polscy filmowcy nie są w stanie wyjść poza paradygmat „kinematografii narodowej”, takiej przez duże „N”, która, chcemy tego czy nie, niebezpiecznie ociera się o propagandę lub nawet w ogóle takich tendencji nie ukrywa.

Jako naród mamy wyjątkową skłonność do wystawiania pomników, tworzenia biograficznych legend i pielęgnowania ich, często wbrew rozsądkowi, a nawet faktom. Cóż, ukształtowani – w postrzeganiu historii – przez romantyzm, nie zawieramy szkiełku i oku, faktom i rozsądkowi, bronimy więc legend naszych bohaterów, choćby i za cenę artystycznych (i nie tylko) kompromitacji.

Biografie filmowe są zjawiskiem niezwykłym. Podobnie jak adaptacje literatury towarzyszą kinu od chwili jego powstania³. Od swoich kinetoskopowych początków biografi-

¹ Choć i zachodnim reżyserom podejmującym tematykę polskiej historii zdarzają się kompromitujące wręcz wpadki, czego wyrazistym przykładem jest film „Bitwa pod Wiedniem” (2012 rok) w reżyserii Renzo Martinello.

² Można również zaryzykować tezę, że są starsze niż kino. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że pierwsze ruchome obrazy, które dziś moglibyśmy nazwać „scenami historyczno-biograficznymi”, jak choćby „Ścięcie Marii królowej Szkocji”, powstawały zanim bracia Lumière pokazali światu swój wynalazek, biografistyka filmowa

³ Można również zaryzykować tezę, że są starsze niż kino. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że pierwsze ruchome obrazy, które dziś moglibyśmy nazwać „scenami historyczno-biograficznymi”, jak choćby „Ścięcie Marii królowej Szkocji”, powstawały zanim bracia Lumière pokazali światu swój wynalazek, biografistyka filmowa

styka filmowa przeszła, jak wiele filmowych gatunków filmowych, ewolucję, zmieniając się i rozwijając na różne sposoby. Współczesne filmy biograficzne pokazują jak złożone i niejednorodne jest to zjawisko. Jak ważne dla artystycznej wartości obrazów i badań filmoznawczych (a także historycznych, kulturowych, socjologicznych) są filmowe biograficzne „spekulacje” i reinterpretacje biograficznych legend.

Polska kinematografia wydaje się wyjątkowo odporna na kierunki przemian we współczesnej biografistyce filmowej⁴. Tendencyjne polskie filmy biograficzne ową tendencyjność i konsekwencję w pielęgnowaniu biograficznych legend zawdzięczają przede wszystkim bohaterom (Jan Paweł II⁵, Fryderyk Chopin...)⁶. Choć ich biogramy aż proszą się o twórczą reinterpretację, realizatorzy i producenci filmowi bronią się przed nią z zadziwiającym uporem, robiąc filmy – w najlepszym wypadku – nijakie i banalne. Tymczasem trudno wyobrazić sobie, że pojawi się wśród polskich filmowców prowokator na miarę Kena Russella, który swoimi filmami biograficznymi szokował onegdaj cały świat⁷, czy nawet film niefrasobliwie acz interesująco, na podobieństwo „Zakochanego Szekspira” (reż. John Madden, 1998 rok)⁸, traktujący życiorys jakiegoś słynnego polskiego pisarza, ot choćby Mickiewicza. Można tylko zapytać, dlaczego tak się dzieje? Czy polscy reżyserzy, scenarzyści i producenci są zbyt poważni czy tchórzliwi, by zacząć burzyć pomniki, czy choćby nieco zarysować ich cokoły...? Zwłaszcza wtedy, kiedy są ku temu podstawy.

Kiedy Sejm Rzeczypospolitej ustanowił rok 2012 rokiem Piotra Skargi, wiadomym było, że zostanie on na różne sposoby uhonorowany, wychwalony etc. Poniekąd pewne też było, że zabraknie rzeczowego dialogu, polemiki związanej z jego działalnością. Wszak nie po to Sejm naszego państwa ustanawia taki rok, by z działalnością czczonej postaci oraz z pamięcią o niej polemizować lub – co gorsza – nie zgadzać się z jej pozytywnym i bezkrytycznym wartościowaniem. Piotra Skargę uhonorowano więc, między innymi, „okolicznościową” biografią filmową.

wyprzedza powstanie kina. W wytwórni Thomasa Edisona powstawały bowiem krótkie filmiki/scenki na potrzeby kinetoskopu (rodzaj „jednoosobowego kina”), między innymi wyżej wymieniona scena ukazująca egzekucję Marii Szkockiej (1893 rok).

⁴ Ciekawsze propozycje polskiego kina biograficznego ostatnich lat to: „Parę osób mały czas” (2005) w reżyserii Andrzeja Barańskiego i „Mistyfikacja” (2010) Jacka Koprowicza. Warto wymienić jeszcze „Wojaczka” Lecha Majewskiego – to jedna z najciekawszych propozycji filmowych lat dziewięćdziesiątych.

⁵ Por. ks. M. Lis, *Filmowe portrety Karola Wojtyły: rekonesans*, [w:] *Biografistyka filmowa. Ekranowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007, s. 67–83. Uściślając, film „Karol. Człowiek, który został papieżem” (2005), wyreżyserowany przez Giacomo Battatio, jest koprodukcją polsko-włosko-francusko-niemiecką. Dlatego sformułowanie z tekstu głównego „polska kinematografia” jest pewnym uogólnieniem. Jego druga część „Karol. Papież, który pozostał człowiekiem” (2006) to koprodukcja polsko-włosko-kanadyjska.

⁶ Tendencyjności filmów poświęconych osobie Jana Pawła II nie sposób nawet komentować. „Pragnienie miłości” – historia związku Fryderyka Chopina i George Sand – choć miała być próbą polemiki z mitem kompozytora, okazała się artystyczną klęską. Por. T. Lubelski, *Chopin w trzech biograficznych filmach fabularnych polskich reżyserów*, [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wrocław 2009, s. 279–283. Zob. też P. Skrzypczak, *Stereotyp usprawiedliwiony kulturotwórczo. Biografia i twórczość Fryderyka Chopina w polskich filmach oświatowych*, [w:] *ibidem*, s. 339–356; S. Kołos, *Chopin w polskich filmach dokumentalnych. Między biografistyką a krytyką artystyczną*, [w:] *ibidem*, s. 329–337.

⁷ Zob. S. Kołos, *Ken Russell – spojrzenie na biografię artysty*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53, s. 52–59.

⁸ Zob. O. Katafiasz, *Prawdziwe zmyślenie*, [w:] *Kino końca wieku*, red. A. Pitrus, Kraków 2000, s. 40–44.

Rodzaj jest istotny...

Podobnie jak „patronat medialny”. Jak istotnym jest ów patronat wyznacznikiem treści filmu, interpretacji faktów, przekazu ideologicznego, dowiodły już – by ograniczyć się tylko do filmu polskiego ostatnich lat – dokumenty smoleńskie, realizowane przez „Gazetę Polską”, która urasta do rangi najbardziej prężnej polskiej „wytwórni filmowej”, podobnie jak Film Open Group⁹.

Zatem jeżeli projekt filmowy realizowany jest przez Instytut Edukacji Społecznej i Religijnej im. ks. Piotra Skargi, pod patronatem medialnym „Polonia Christiana” – rzeczowej dyskusji z działalnością oraz dokonaniem bohatera filmu nie możemy się spodziewać. A czego możemy? Jednolitego, spójnego ideologicznie, prostego przekazu, którego zwieńczeniem jest informacja o rozpoczęciu procesu beatyfikacyjnego Skargi – ostateczne uświęcenie jego biograficznej legendy.

Reżyser i scenarzysta filmu Jarosław Mańka¹⁰ spośród wszystkich rodzajów filmowych właśnie formułę dokumentalną uznał za najlepszą do prezentacji swojej wizji historii Piotra Skargi. Dlaczego nie fabuła? Prosta i banalna odpowiedź brzmi: to kwestia pieniędzy. Filmy dokumentalne są z reguły tańsze. Instytut Edukacji Społecznej i Religijnej zapewne nie dysponuje takimi środkami jak choćby TVN, pozwalającymi na samodzielną realizację filmów fabularnych czy seriali. Dokument był zatem rozwiązaniem najbardziej oczywistym. Jednak nie powinniśmy zagadnienia rodzaju filmowego ograniczać jedynie do kwestii merkantylnych czy upodobań zawodowych samego reżysera, który specjalizuje się w takich właśnie obrazach.

Dokument „Skarga” nie jest utworem adresowanym do intelektualistów czy widzów wymagających. Jakkolwiek niestosownie to brzmi, należy to podkreślić. Nie jest to także obraz, który ma być głosem w dyskusji, jego formuła bowiem w ogóle takowej nie przewiduje. Film jest prezentacją określonych – dokładnie wyselekcjonowanych – faktów z życia Piotra Skargi, tworzących biogram świętego, natchnionego patriotę.

Dla przeciętnego widza różnica między filmem fabularnym a dokumentalnym polega na występowaniu w pierwszym¹¹ i niewystępowaniu w drugim pierwiastka fikcyjnego. W przekonaniu takiego widza to właśnie film dokumentalny wykorzystuje, niepoddane fikcjonalno-fabularnej obróbce, fakty¹².

⁹ Film Open Grup wyprodukowała między innymi takie filmy, jak „Towarzysz generał” (realizacja Robert Kaczmarek, Grzegorz Braun, 2009), „Solidarni 2010” (realizacja Ewa Stankiewicz, Jan Pospieszalski, 2010). Profil tematyczny FOP jest jasno sprecyzowany – są to filmy o tematyce antykomunistycznej, antyrosyjskiej, historycznej i nacjonalistycznej. Autorzy skupieni przy FOP twierdzą, że ich misją jest „ukazywanie historii bez przemilczenia”. Zob. <http://www.filmopengroup.pl/> [data dostępu: 20.02.2013].

¹⁰ W źródłach internetowych przedstawiany jako scenarzysta i reżyser. Nie ma jednak informacji o skończeniu szkoły filmowej. J. Mańka jest absolwentem historii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Zob. <http://www.tvp.pl/krakow/kontrapunkt/zespol/jaroslaw-manka/6874781> [data dostępu: 19.02.2013]; filmografia: <http://www.filmpolski.pl/fp/index.php/1199956> [data dostępu: 19.02.2013]. J. Mańka specjalizuje się w filmach dokumentalnych (dokumentach fabularyzowanych) o tematyce historycznej.

¹¹ Nawet jeśli mamy do czynienia z opartym na faktach filmem fabularnym lub z filmem biograficznym, i tak zwykliśmy dyskutować z ich faktograficzną zawartością. Co jest oczywiste i naturalne, jako że fabuła filmowa to interpretacja faktów czy danych biograficznych (mniej lub bardziej znanych).

¹² Studenci pytani przeze mnie (konwersatorium: niefabularne formy filmowe), co jest ich zdaniem istotą filmu dokumentalnego, odpowiadają: obiektywizm i fakty. Ideальnym antidotum na takie postrzeganie filmu dokumentalnego jest prezentacja kilku odcinków Polskiej Kroniki Filmowej (zwłaszcza tych z lat 50.), a przede wszystkim pokaz filmu Marcela Łozińskiego „Ćwiczenia warsztatowe” (1986).

Jak już wyżej napisałam, dokument Jarosława Mańki nie ma ambicji dialektycznych: obraz ten powinien, oczywistym stanem rzeczy i faktów oraz wprost formułowanych ocen, uzmysłwić odbiorcy, że Skarga wielkim patriotą był, człowiekiem świętym, wybitnym i bez skazy... Zatem dokument ze swym faktograficznym backgroundem, wzmocniony opiniami autorytetów (komentatorów), był optymalną formą przekazu określonej ideologii, światopoglądu, wreszcie biograficznej legendy bohatera filmu. Na autorytety wypowiadające się w filmie warto zwrócić uwagę, jest to bowiem zagadnienie ciekawe i w swej „złożoności” tyleż proste, co oczywiste.

Na początek kilka słów o konstrukcji filmu „Skarga”. Biograficzno-hagiograficzna narracja rozwija się tu na kilku, typowych dla dokumentu, poziomach¹³. Obserwujemy zatem:

- 1) prezentację materiałów ikonograficznych (w tym wizerunków Piotra Skargi [malowideł, rycin], dokumentów, map etc.),
- 2) inscenizację-rekonstrukcję fragmentów z życia Skargi (w tej roli Wojciech Rybczyński),
- 3) wypowiedzi komentatorów, znawców (i nie tylko) życia i działalności Piotra Skargi¹⁴.

Występujący w dokumentalnej diegezie komentatorzy dobrani są – co oczywiste – według określonego klucza, którego tendencyjności twórca filmu nawet nie ukrywa. To przede wszystkim duchowni. Nie tylko jednak koloratka określa ich przynależność ideologiczną i światopoglądową. Jeśli komentator jej nie posiada, funkcje identyfikacyjną pełnią w tym momencie napisy (obok imion i nazwisk) określające instytucje prezentowane przez kolejne wypowiadające się osoby, a nawet artefakty, przedmioty, nie do końca subtelnie akcentowane w kompozycji ujęć. Biblia, ikony czy wreszcie oprawione w ramki zdjęcie Lecha Kaczyńskiego pojawiają się na stołach i komodach, zazwyczaj obok świeckich komentatorów, by widz nawet na chwilę nie zapomniał, z jakim paradygmatem ideowym ma cały czas do czynienia i ku czemu zmierza biograficzna narracja (do tego problemu jeszcze powrócę). Mimo to wymaga ona ostatecznej uświęcającej legitymizacji przez autorytet, z którym nie sposób dyskutować, albowiem podstawowy target odbiorczy filmu Mańka wierzy w jego nieomyślność. Gdyby jednak nawet dogmat o nieomyślności papieża nie istniał, jest to bez znaczenia, nie masz wszak dla prawdziwego Polaka większego autorytetu niż Jan Paweł II. Ten autorytet działa na dwóch płaszczyznach. Po pierwsze, papież Polak przywoływany jest przez komentatorów jako czciciel twórczości Piotra Skargi. Po drugie – i jak się wydaje najważniejsze – ostatecznym uświęceniem Skargowskiej wizji Polski jest fragment przedstawiający Jana Pawła II w polskim Sejmie, cytującego fragment *Kazań sejmowych*. Tym fragmentem, spajającym historię ze współczesnością, twórcy filmu zdają się potwierdzać tezę o antydyskursywnej koncepcji filmu – nie ma sensu dyskutować i polemizować, skoro wartość dorobku Skargi potwierdza sam papież Polak, w dodatku w takim miejscu, jak polski parlament.

¹³ Struktura dokumentu „Skarga” bliska jest filmom określanym mianem „dokudrama”, cytuję: „Określenie używane głównie w języku angielskim (*docudrama*), oznaczające gatunek dokumentu telewizyjnego, polegający na połączeniu technik dokumentalnych i fabularnych. Możliwe są tutaj rozmaite rodzaje połączeń, od ukształtowania materiału dok. w struktury dramatyczne filmu fab., poprzez łączenie autentycznych zdjęć dok. z rekonstrukcjami, aż po materiał niemal całkowicie inscenizowany, ale naśladujący fotograficzny i montażowy styl dokumentu lub rekonstruujący autentyczne wydarzenia”. M. Przyłipiak, *Dokudrama*, [hasło w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, Kraków 2003, s. 252.

¹⁴ Można także dokonać podziału filmu na jego komponenty werbalne i wizualne. Wtedy wypowiedzi komentatorów realizowałyby się w obu tych sferach. Warstwę zaś werbalną filmu uzupełniałyby: a) pozakadrowa narracja/komentarz, b) czytane przez narratora (również z offu) fragmenty dzieł Skargi.



Portret Piotra Skargi, olej na płótnie, 87 x 72 cm, I poł. XVIII w., MNW (MP 4913)

Fot. Krzysztof Wilczyński/Ligier Studio

Skarga „nasz współczesny”

Postać i uznanie Jana Pawła II dla twórczości Skargi nie tylko jednoznacznie potwierdza wartość katolicko-narodowej koncepcji państwa polskiego, ale także wskazuje na jej ponadczasowość, czytaj – współczesność. To jeden z najsłabszych i najbardziej banalnych elementów struktury i treści filmu.

Od końca lat 80. XX wieku nasiliła się w kinie tendencja do uwspółcześniania przenoszonych na ekran utworów literackich. Niekwestionowanym beneficjentem kina końca XX wiek stał się William Szekspir¹⁵. Reżyserzy filmowi, z Kennethem Branaghem na czele, konsekwentnie dowodzili swoimi kolejnymi adaptacjami trafności słów Jana Kotta i Grigorija Kozincewa¹⁶, że Szekspir jest „naszym współczesnym”. Uniwersalność dzieł niewątpliwie pomaga utrwalac legendę biograficzną ich twórcy. Nie każdy jednak twórca jest Szekspirem, nie każdy reżyser to Branagh czy Baz Luhrmann. Wbrew własnym intencjom – twórcy dokumentu „Skarga” właśnie to udowadniają. Mańka nie potrafił wyciągnąć wniosków choćby z adaptacji „Quo vadis” (2001) Jerzego Kawalerowicza, który, usiłując wykazać koherentność między treścią powieści Sienkiewicza a współczesnością, popadł w straszliwy banał. Dokładnie to samo robią realizatorzy filmu. W jednym z jego inscenizowanych fragmentów widzimy Skargę (zbliżenie akcentuje „zatroskane” spojrzenie i boleśnie demaskuje aktorskie braki) na tle budynku Sejmu RP i słyszymy, czytane przez lektora, słowa:

Sejmy, które miały być dla was lekarstwem na wszystkie Rzeczypospolitej choroby, wiatr się wam obróciły. O przezacni panowie moi, tak długo tu siedzicie i nic nie zrobiliście. Wiele siejcie, a mało użynacie. Na pobory wasze narzekacie, a tu większe utraty na tym zamieszaniu podejmujecie. Co we dnie zrobiliście, to się w nocy obali i błogosławieństwa żadnego z waszych rad i sejmów nie ma.

Po czym twórcy filmu uwalniają nas od konieczności oglądania Rybczyńskiego/Skargi (budynek Sejmu chwilę jeszcze mający w kadrze) z zamiarem – zapewne – wzbudzenia w odbiorcy głębszej refleksji na temat kondycji współczesnego państwa polskiego. Tyle tylko, że tautologiczne chwytły zaczynają niebezpiecznie upodabniać obraz Mańki do filmów propagandowych z czasów PRL, a co bardziej podejrzliwym widzom każą zadać pytanie: czy reżyser filmu podobnie silnie akcentowałby ową paralelę między twórczością bohatera a współczesnością (zwłaszcza w tym fragmencie filmu), gdyby partią rządzącą był PiS, a na czele państwa stał Lech Kaczyński? Ale to przede wszystkim subiektywna spekulacja autorki tekstu.

Niemniej figura Lecha Kaczyńskiego wydaje się dla filmu dużo ważniejsza, niż mogłoby się wydawać. To nie tylko zdjęcie na stole profesora Andrzeja Nowaka. To symboliczne wpisanie jednej legendy biograficznej w drugą: legenda biograficzna Lecha Kaczyńskiego wyprowadzona zostaje wprost z dzieła i myśli politycznej wielkiego państwowca Piotra Skargi. To właśnie określenie ‘państwowiec’ jest podstawowym spoiwem tej zależności. Po-

¹⁵ Zob. O. Katafiasz, *Shakespeare i kino. Strategie adaptacyjne i ich konteksty społeczno-kulturowe*, Kraków 2013, s. 109–157. Zob. też: O. Katafiasz, *Próby wrażliwości. Szekspirowskie ekranizacje Lauerne’a Oliviera i Kennetha Branagha*, Kraków 2005; S. Kołos, *Nowe kino szekspirowskie. Adaptacje sztuk Williama Szekspira w kinie lat dziewięćdziesiątych*, Kraków 2007.

¹⁶ Zob. G. Kozincew, *Nasz sowriemiennik Wilijam Szekspir*, Leningrad 1962.

stawa 'państwowca' staje się w filmie szlachetną przeciwwagą 'anarchisty'. Twórcy starają się udowodnić dychotomiczność tych pojęć, by uczynić 'państwowca' archetypiczną dla polskiego patriotyzmu postawą. Choć, co należy podkreślić, za czasów Skargi takiego słowa w ogóle nie znano. To jednak dla twórców dokumentu żadna przeszkoda, wszak można być państwowcem nie znając takiego określenia (czyny są ważniejsze niż nazwy!) i innym pozostawić kwestie słownikowe oraz definicyjne procedury. Jak się okazuje, II Rzeczpospolita uzupełniła te braki.

Oto co pisze Marcin Król na temat własnej kwerendy związanej z określeniem 'państwowiec'.

Niedawno przypadkiem usłyszałem, jak poseł Jarosław Sellin (PiS) określa posła Mariusza Kamińskiego (tego od CBA) mianem państwowca, i zastanowiło mnie, o co chodzi. Po krótkich badaniach w internecie okazało się, że mianem państwowca najczęściej określane jest *L e c h K a c z y ń s k i*. Dalej niewiele rozumiejąc, postanowiłem przetłumaczyć to pojęcie na znane mi języki świata i wtedy się okazało, że wychodzi tylko „statesman” lub jego odpowiedniki, a to z kolei na polski tłumaczy się tylko jako „mąż stanu”. Kie lichy? Kto to jest mąż stanu, to – mniej więcej – wiadomo, ale kto jest państwowcem?

Zagadka się wyjaśnia, gdy sięgniemy do II Rzeczypospolitej, zwłaszcza do tradycji piłsudczykowskiej. To Piłsudskiego nazywano państwowcem, to jego obóz wylansował to określenie nieistniejące we wcześniejszej polszczyźnie. Nawet w wielkim słowniku języka polskiego słowa tego brak. Co zatem miało oznaczać dla piłsudczyków i czy ma jakikolwiek sens obecnie?¹⁷

Film „Skarga”, z symbolicznie wpisanym w obraz wizerunkiem Lecha Kaczyńskiego, zdaje się odpowiadać jednoznacznie na to pytanie. I choć słowa, które poniżej zacytuje, nie pochodzą z filmu, wydają się jego współczesnym echem i kolejną odpowiedzią na pytanie Króla:

Lech Kaczyński przypominał postaci z Polski międzywojennej, które nazywano państwowcami, czyli ludźmi, którzy poświęcili się służbie państwu. Niektórzy z nas mieli jeszcze szczęście spotkać ich na emigracji np. w kręgu „Kultury” paryskiej. Za ich personifikację można uznać twórcę i szefa tego ośrodka Jerzego Giedroycia. Taką osobą był prezydent Polski na obczyźnie Ryszard Kaczorowski, który również zginął w wypadku w Katyniu [!].

Postawa taka opiera się na szeregu założeń. Uznaje, że polityka jest zajęciem szlachetnym, tym, co Arystoteles nazywał roztroprnym zabieganiem o dobro wspólne. Zakłada więc, że człowiek dojrzeć może wyłącznie we wspólnocie.

Poczucie lojalności wobec niej nazywamy patriotyzmem. Wspólnotą taką stanowią nie tylko aktualnie żyjący. To łańcuch pokoleń, który pozwala nam przekroczyć doraźność naszej egzystencji i wpisuje nas w długie trwanie: zakorzenia w przeszłości i otwiera perspektywę przyszłości. Wspólnotą taką nazywamy ojczyzną, którą otrzymaliśmy od generacji naszych przodków. To oni poświęcali się i pracowali, aby wypełnić jej obecną materialną i niematerialną treść. I dlatego dziedzicząc ją przyjmujemy również obowiązek wobec przyszłych pokoleń, aby to dobro wspólne przekazać im w jak najlepszym stanie.

Postawa państwowca zakłada, że instytucją, której naród potrzebuje do swojego istnienia, jest państwo. Może przetrwać bez niego, ale będzie to bytowanie trudne i kalekie¹⁸.

¹⁷ M. Król, *Państwowiec – co to za jeden? „Wprost”* 2012, nr 27; cały tekst dostępny na stronie <http://www.wprost.pl/ar/331242/Panstwowiec-co-to-za-jeden/> [data dostępu: 22.02.2013].

¹⁸ Zob. <http://manager.money.pl/strategie/grupy/pl-soc-polityka/co-znaczy-panstwowiec-145539.html> [data dostępu: 22.02.2013].

Ale najważniejsze jest to, że:

Nie da się oddzielić polityki od religii. Nie da się w człowieku oddzielić katolika od obywatela. Rozdział państwa od Kościoła jest sztuczny¹⁹.

Zaiste, słowa godne kazania samego Skargi. Słowa wyjątkowo niepokojące. Trudno bowiem oprzeć się wrażeniu, że nobilitowanie postawy ‘państwowca’ zwłaszcza w postaci duchownego i ‘prezydenta-męczennika’ to lansowanie polityki państwa wyznaniowego. Tym bardziej, że ‘propaństwowość’ przynajmniej pierwszego z nich należy uznać jedynie za instrumentalną²⁰ i tym samym iluzyjną. Nieprzypadkowo sejmowa uchwała („Monitor Polski” 2011, nr 87, poz. 907; uchwała z dnia 16.9.2011) niejako z miejsca wywołała krytyczną reakcję synodu Kościoła Ewangelicko-Augsburskiego w Polsce (16.10.2011)²¹.

Legenda biograficzna i fakty w politycznym filmie, czyli pałaca potrzeba aktualizacji, c.d.

Legenda biograficzna, którą należy podnieść do rangi świętości narodowej przez beatyfikację bohatera, potrzebuje aktualizacji jego politycznych koncepcji. Film *Mańki* nie jest bowiem tylko dokumentem biograficznym, jest też filmem silnie politycznym, na co wskazuje – obok spójnej, jednolitej interpretacji faktów, symbolicznego odwołania do osoby Lecha Kaczyńskiego – dobór komentatorów, o czym częściowo wyżej wspominałam. Liczba duchownych wypowiadających się w filmie poświęconym Skardze nie dziwi. Nie zaskakuje też obecność autorytetów świeckich. Trudno jednak pominąć ich polityczne predylekcje. Najbardziej bodaj znacząca jest obecność w filmie Andrzeja Nowaka, historyka i ideologa PiS. Nowak „sowietolog”, znawca tematyki rosyjskiej i radzieckiej, autor publikacji o Janie Pawle II, Józefie Piłsudskim, Władimirze Putinie, nie zajmuje się w zasadzie działalnością i twórczością Piotra Skargi²². Dla twórców filmu nie ma to jednak znaczenia. A co ma? Zdaje się, że przede wszystkim zdjęcie Lecha Kaczyńskiego, które stoi na stole obok profesora UJ Nowaka. Co więcej, w napisach końcowych pojawia się informacja „Konsultacja – Andrzej Nowak”. Jest to ten moment w filmie, kiedy sztuka filmowa zupełnie już przestaje się liczyć. Taką decyzją twórcy filmu ujawnili swoje pozaartystyczne zamiary. Wcale nie chodziło o to, by zrobić dobry film, by powiedzieć coś istotnego o historii. Współ-

¹⁹ Ibidem.

²⁰ „W *Kazaniach* Skarga silnie akcentował nadrzędność celów kościelnych nad państwowymi. Pisał bowiem, iż należy raczej wyrzucić krzywdę ojczyźnie (dopuszczając do zerwania sejmu przez domagających się tolerancji protestantów) niż «Pana Boga złym przyzwoleniem na tak szkodliwe prawo obrazić. Pierwej Kościoła i dusz ludzkich bronić aniżeli ojczyzny. Pierwej o chwałę Bożą zastawić się niżli o cześć świecką. Pierwej wiecznej ojczyzny nabywać niż doczesnej». [...] Ojczyzna ziemska jest bowiem tylko wstępem do wiecznej, niebieskiej, i pozagrobowej”. J. Tazbir, *Piotr Skarga. Szermierz kontrreformacji*, Warszawa 1983, s. 219.

²¹ Uchwały i stanowisko cytuje Janusz Małek w swoim artykule zamieszczonym w niniejszym tomie.

²² Najważniejsze publikacje Nowaka dotyczą XVIII, XIX i XX wieku.

czesność historię pokonała, a najważniejsza okazała się polityka. Ostatecznym celem jest tu bowiem upolitycznienie legendy biograficznej, a w końcu beatyfikacji Piotra Skargi.

Cóż, historia, realia epoki i fakty, a tym samym działalność samego Skargi – wszystko potraktowane zostało przez realizatorów dość osobliwie. Oglądając film, możemy odnieść wrażenie, że Skarga był kaznodzieją samotnikiem, którego religijno-patriotyczne natchnienie było niejako pochodną owej samotności. Jego droga konfigurowana jest na kształt niemal tej Rublowowskiej, prawdziwie samotnej i dramatycznej (mam nadzieję, że Andriej Tarkowski wybaczyłby mi to niestosowne wszak porównanie), z tą różnicą, że końcem pasji Skargi ma być odrodzenie kraju, a Rubłowa odzyskanie twórczej mocy. Jednak uwarunkowania, w jakich działali duchowni w tamtych czasach, były jeszcze bardziej sformalizowane niż obecnie. Zwarta i hermetyczna organizacja, jaką jest zakon, zwłaszcza zdyscyplinowany tak, jak zakon jezuitów (przypominający w swoich strukturach służby specjalne?), zapewne nie pozwoliłaby Skardze na – do tego stopnia – samodzielną (samotną?) działalność. Tu zaś, choć bezgranicznie oddany zakonowi, Skarga działa w pełnym osamotnieniu (heroiczne wyzwania podejmuje jakby indywidualnie, na ekranie zakonni przełożeni tytułowej postaci pozostają kimś wręcz abstrakcyjnym, jedyny zakonny brat to wrzucony do morza przez luterańskich Szwedów Marcin Laterna). Z drugiej jednak strony twórcy filmu ani na chwilę nie pozwalają nam zapomnieć, że jedynym narzędziem działalności bohatera było kaznodziejskie słowo. Czyż faktycznie Skarga mógł być aż tak wyizolowany ze struktur kościelnych i zakonnych?

Nie bez powodu użyłam także słowa „pasja”. Komentatorzy zwracają uwagę na męczeńskie predylekcje bohatera. Choć można odnieść wrażenie, że to przede wszystkim oni ujawniają wyjątkową skłonność do wpisywania zachowań męczeńskich w jego biogram. Tak czy inaczej, zdaniem komentatorów Skarga chciał być męczennikiem, a chęć owa znajdowała swoją bezpośrednią konkretyzację w działaniach wroga, czyli przede wszystkim protestantów²³. Chęci uczynienia ze Skargi męczennika są jednak większe niż przemawiające za tym fakty. W filmie odwołano się do jedynie dwóch incydentów ukazujących kaznodzieję jako ofiarę protestanckiej przemocy. Przy czym jeden z nich stanowił dla niego jedynie potencjalne zagrożenie. Natomiast wątek represyjnych wobec protestantów działań Skargi w zasadzie nie istnieje. Łatwiej autorytetem mówić o wyrazistym języku kaznodziei, równie wyrazistej postawie obrońcy porządku katolickiego, nawet o realistycznym spojrzeniu na sytuację kraju, dla którego gwarantem jedności jest dominacja kościoła katolickiego.

W filmie Tazbir podkreśla, że sprzeciw Skargi wobec ekspansji protestantyzmu nigdy nie niósł za sobą wezwania do przemocy, osadzania innowierców w więzieniach etc.²⁴ Nowak natomiast krytyczną interpretację i waloryzację antyprotestanckiej postawy duchownego nazywa „prymitywnymi kalkami używanymi przez zwolenników postępu i antykatołicyzmu”. Nieznosząca sprzeciwu wypowiedź Nowaka została dodatkowo zilustrowana

²³ Relatywnie mało miejsca w filmie poświęcono Cerkwi prawosławnej. Zwraca się jedynie uwagę na rzekomą wartość, jaką była unia brzeska, której nie wszyscy hierarchowie Kościoła prawosławnego chcieli się podporządkować. W tym fragmencie filmu, tak jak całym dokumencie, brak opinii drugiej strony.

²⁴ Nie miejsce tu, by szerzej podjąć pytanie o to, w jakim zakresie Skargowe wyrzeczenie się przemocy pozostawało uwarunkowane trzeźwą kalkulacją polityczną, nakazującą uwzględnić siłę stanowej solidarności panów braci. Czyżby ta siła przeważała nad siłą podziałów religijnych i tym samym determinowała „państwo bez stosów”? Zob. cytata na s. 76 w niniejszym tomie, zaczerpnięty z pracy: J. Tazbir, *Szlachta i teologowie. Studia z dziejów polskiej kontrreformacji*, Warszawa 1987, s. 178.

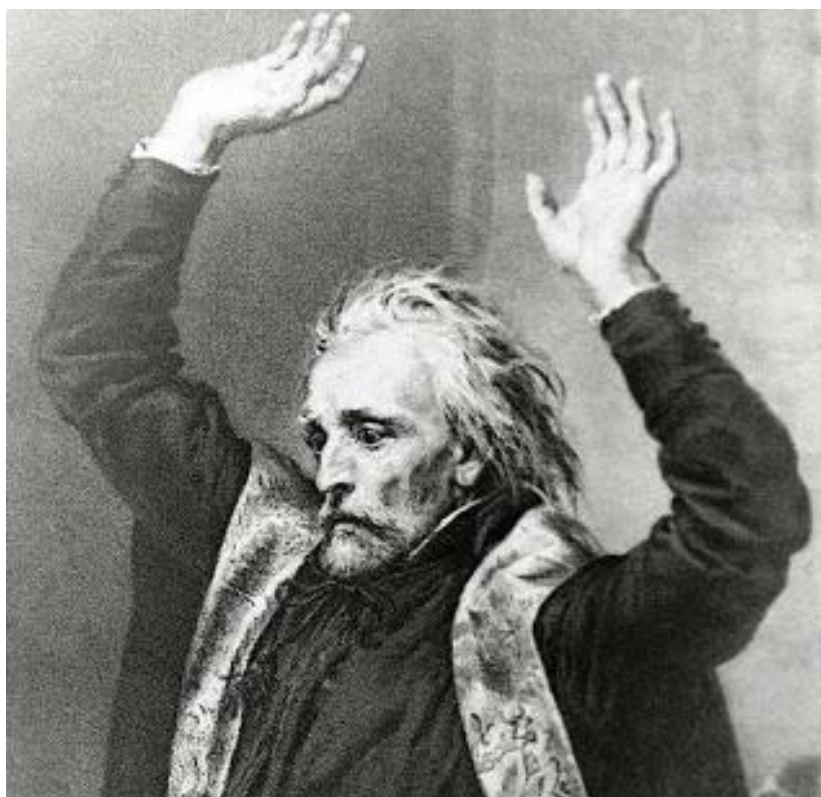
ekspresyjnymi rycinami przedstawiającymi stopy, na których płonęli prześladowani przez protestantów katolicy. Wszystko po to, by odbiorcy nawet na chwilę nie zapomnieli o antykatolickich nastrojach tamtej epoki. Zatem twórcy filmu, głosem autorytetów, kilkakrotnie przypominają o wrogo nastawionych wobec Polaków-katolików protestantach, którzy – często brutalnie i bezwzględnie – zwalczali papieżników. Wszak taka sytuacja usprawiedliwiałaby antyprotestancką działalność Skargi, słusznie negującego w tej sytuacji wartość wielokulturowości kraju. Jest to retoryka przypominająca tę używaną przez władze komunistyczne, oskarżane przez kraje zachodnie o stosowanie represji wobec swoich przeciwników; dygnitarze partyni, a za nimi inni propagandyści, powtarzali wówczas (za Nikitą Chruszczowem), że w Ameryce Murzynów biją, i na poparcie swoich słów robili pod dyktando polityków, zgodnie z socrealistyczną doktryną, filmowe koszmary w stylu „Oto Ameryka” (Polska Kronika Filmowa, 1953, tekst Karol Małcużyński) czy „Go Home – wracaj do siebie” (Polska Kronika Filmowa, 1953, scenariusz i tekst Bronisław Wiernik). Ta konsekwentna obrona Skargi jest jednak czymś więcej niż usprawiedliwieniem bohatera filmu. Staje się w istocie obroną zakonu jezuitów, który powstał wszak nie tylko jako duchowa i instytucjonalna odpowiedź na ekspansję protestantyzmu, lecz także jako organ katolickiej propagandy i indoktrynacji.

Wygląd na usługach legendy biograficznej

Ktoś kiedyś powiedział, że wygląd nie ma znaczenia. To, skądinąd szlachetne, stwierdzenie w filmie nie sprawdza się. Sztuka filmowa, bez względu na gatunek i rodzaj, to obrazy i wyglądy, które, jak wszystkie inne komponenty utworu filmowego, podlegają interpretacji oraz identyfikacji. Wygląd bohatera w filmie biograficznym jest zagadnieniem szczególnie interesującym i wbrew pozorom złożonym. Filmowa biografia to wszak rodzaj adaptacji. Przenosząc na ekran biografię jakiejś postaci, twórca filmu adaptuje w pewnym sensie także jej wygląd, dokładniej – czyni aktora dysponentem wyglądu kogoś, kto istniał w rzeczywistości (bądź żyje nadal). Mamy więc w obrazie biograficznym do czynienia z ekranową transpozycją wyglądu, a wygląd ten w procesie percepcji jest identyfikowany i interpretowany przez widza. Zatem twórcy filmu, konstruując wygląd bohatera, wpisują go w system języka filmu, tworząc konkretne znaczenia²⁵. A refleksja dotycząca wyglądu / postaci aktora do granej przez niego postaci jest dużo silniejsza niż w przypadku innych gatunków. Zwłaszcza w sytuacjach, gdy wygląd bohatera był częścią jego biograficznej legendy. Idąc na film o Salvadorze Dali, Fridzie Kahlo czy Abrahamie Lincolnie oczekuje-

²⁵ Zob. S. Hall, *The Work of Representation*, [w:] *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, red. S. Hall, London, Thousand Oaks, New Delhi, 2002, s. 24–25. Śmiem twierdzić, że to właśnie dla filmu biograficznego (oraz dla całej wielkiej grupy filmów „opartych na faktach”) zagadnienie wyglądu bohatera ma dużo większe znaczenie niż dla obrazów, których nie zaliczamy do żadnej z tych grup. Szczególne znaczenie porównania filmowego bohatera z jego pierwowzorem dotyczy wszelkiego rodzaju filmowych adaptacji: literatury, gier komputerowych etc. Czyli wówczas, kiedy informacje na temat wyglądu postaci zostały wcześniej utrwalone przez inne medium.

my nie tylko ciekawej interpretacji życiorysu, ale także określonej prezentacji ich wyglądu (w tym również udanej bądź nieudanej charakteryzacji)²⁶.



1. Fragment obrazu Jana Matejki „Kazanie Skargi”²⁷

W niektórych jednak wypadkach wygląd bohatera w filmie biograficznym należy też rozpatrywać w kontekście historycznym (jest to między innymi przypadek „Skargi”), bo historia silnie determinuje nie tylko filmową interpretację życiorysu postaci, ale także naszą wiedzę o jego wyglądzie. Wizerunek Piotra Skargi, jak wielu innych bohaterów kina biograficznego, pozostawia twórcom filmowym pewną swobodę, przede wszystkim z powodu braku do końca wiarygodnych nośników utrwalających wygląd. Co nie znaczy, że jego ekranowa reprezentacja może być zupełnie dowolna²⁸. Nasze myślenie o wyglądzie

²⁶ Trzeba jednak podkreślić, że nie we wszystkich wypadkach w filmach biograficznych występuje wśród odbiorców tak duża potrzeba identyfikacji wyglądu postaci. Są pośród nich i takie, w których wygląd bohatera nie ma specjalnego znaczenia, bo – mówiąc wprost – nie budował jego biograficznej legendy (warto tu porównać choćby dwa filmy o Goi: „Duchy Doi” / „Goya’s Ghosts” (reż. Miloš Forman, 2006) i „Goya” / „Goya en Burdeos” (reż. Carlos Saura, 1999). To, czy słynnego malarza gra Stellan Skarsgård, czy też Francisco Rabal (zupełnie do siebie niepodobni i też nie poddani szczególnej charakteryzacji na potrzeby filmu), nie ma dla widza specjalnego znaczenia. Zazwyczaj bowiem widzowie nie pamiętają, czy w ogóle nie wiedzą, jak Goya wyglądał.

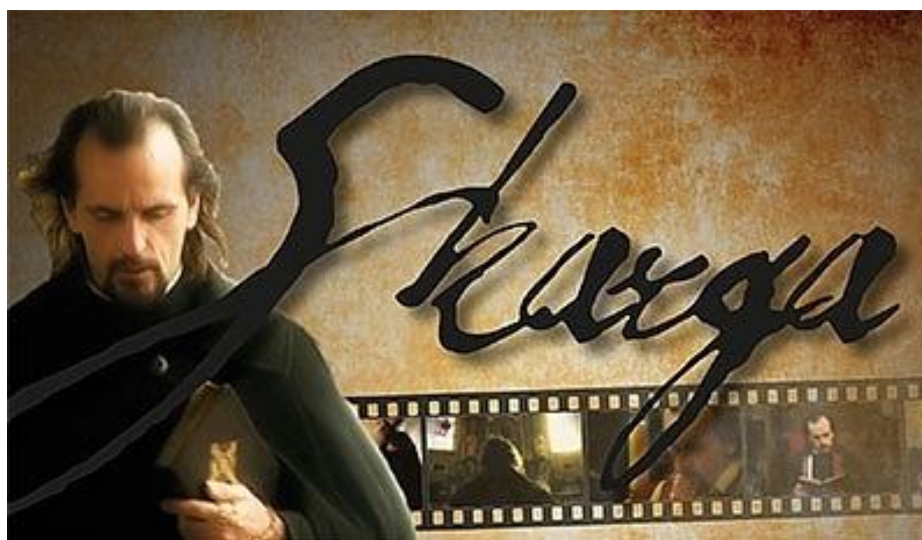
²⁷ Reprodukacja pobrana ze strony http://historiezapomniane.blogspot.com/2011_12_01_archive.html [data dostępu: 21.02.2013].

²⁸ Wystarczy przywołać w tym momencie choćby kilka filmów (fabularnych i dokumentalnych) poświęconych królowej Elżbiecie Wielkiej, by zobaczyć jak różne i niepodobne do siebie aktorki grały słynną władczynię

jest zdeterminowane przez obraz Jana Matejki „Kazanie Skargi”. Rejtanowska ekspresja²⁹ została przez malarza połączona ze szlachetną twarzą natchnionego, gniewnego świętego³⁰.

Można w tym momencie zadać pytanie: dlaczego świętego? Między innymi dlatego właśnie, że postrzeganie świętości w sferze estetycznej wiąże się z konkretnymi cechami charakterystycznymi, ukształtowanymi przez utrwalone w ikonografii wizerunki Jezusa. Choć przecież tak naprawdę nie wiem, jak Jezus wyglądał, a głównym punktem odniesienia dla większości wizerunków Chrystusa jest całun turyński. Zaczęliśmy jednak wierzyć, że tak wygląda świętość. A człowiek święty powinien być podobny do Jezusa³¹.

Legenda biograficzna polskiego błogosławionego musi mieć odpowiednią twarz. „Wiarygodność” takiej legendy wymaga, by nie było to oblicze Jana Himilbsbacha czy nawet Tomasza Karolaka. Musi być to twarz godna procesu beatyfikacyjnego, a zatem twarz Chrystusowa: szlachetne rysy, zarost, długie włosy.



2. Plakat reklamowy filmu „Skarga”, reż. Jarosław Mańka, 2012 (na zdj. Wojciech Rybczyński w roli Piotra Skargi)³²

(od Sary Bernhardt [1900] i Bette Davies [1955], po Kate Blanchett [1998 i 2007] i Helen Mirren [2005]). Jednak to, jak wszystkie te aktorki wyglądają na ekranie, nie jest kwestią przypadku, ale właśnie, równie legendarnego jak sama królowa, wizerunku. Choć źródłem wiedzy o nim jest przede wszystkim malarstwo, ogranicza ono jednak do pewnego stopnia swobodę w kreowaniu wizualnej reprezentacji postaci, tak by oddać podstawowe, pojawiające się najczęściej w ikonografii, atrybuty jej wyglądu.

²⁹ Zdaję sobie sprawę, że „Rejtan – upadek Polski” Matejki to dzieło późniejsze (1866) niż „Kazanie Skargi” (1864–1864), ale podobieństwo jest uderzające, dlatego pozwalam sobie na to porównanie.

³⁰ Zob. K. S. Ożóg, *Orzeł biały na tle mroków nocy. Ikonografia Piotra Skargi*, Kraków 2012. W książce znaleźć można opis, analizę i prezentację ikonografii. Najwcześniejszy ujęty w publikacji wizerunek duchownego pochodzi z pocz. XVII w.

³¹ To niezwykle ciekawe, dlaczego nie utrwalił się w powszechnej świadomości i nie upowszechnił wizerunek Jezusa stworzony przez Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej? Dlaczego świat i wierni nie zaakceptowali do końca Jezusa jako młodzieńca-atletę bez zarostu, widniejącego na sklepieniu słynnej świątyni?

³² Zdjęcie pobrane ze strony <http://www.piotrskarga.pl/skargi-potrzebujemy-takze-dzis,10347,i.html> [data dostępu: 21.02.2012].

Twórcy dokumentu „Skarga”, dochowując do pewnego stopnia wierności kanonicznemu wizerunkowi kaznodziei, zdecydowali się na pewne modyfikacje, które ostatecznie sprowadzają się do jednego: ekranowy wygląd bohatera został złagodzony w porównaniu z dziełem Matejki, ale i tak wiemy – czy też ma się w nas, widzach, zrodzić takie poczucie – że, cytując Cieszkowskiego, „Stanął przed narodem własny jego Mesjasz”³³. Filmowy wizerunek bohatera nie ma Matejkowskiej gwałtowności. Do zaprojektowanego przez twórców filmu odbiorcy bardziej powinna przemawiać (uwarunkowana głębią wiary) siła wewnętrznego ładu i konsekwencja w realizacji pokojowego kaznodziejskiego dzieła. Zatem rekompensatą tej zmiany miała być subtelna kreacja roli głównego bohatera. Aktor (nieaktor?)³⁴ robi, co może, by do widza dotarła prawda o przymiotach charakteru i wielkim dziele Piotra Skargi. Między innymi – gra twarzą. Uściślając, grający Skargę Rybczyński raczy widzów zestawem dwóch spojrzeń: a) spojrzenie skierowane w dół – jako znak zatroskania, b) spojrzenie skierowane przed siebie, trochę nieobecne – znak głębokiej refleksji natchnionego, politycznego wizjonera.

Poza tym filmowy Skarga robi niewiele więcej. Chodzi, kreśli znak krzyża i przewraca kartki modlitewnika, z ambony wygłasza kazanie, modli się w kościele i przed sejmem III RP. Poziom aktorstwa jest trudny do zaakceptowania, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę uwarunkowania rodzajowe i gatunkowe filmu oraz standardy ekspresji i kreacji aktorskiej, jakie są wszak dopuszczalne w inscenizowanych fragmentach filmu dokumentalnego. Jednak jego twórcy robią co mogą, by przekonać nas o wyjątkowości głównego bohatera, wykorzystując na przykład – na zasadzie kontrastu – aparycję innych postaci z inscenizowanych fragmentów dokumentu. Mam zatem chwilę, by przyjrzeć się nieco (zniewieściałemu?) królowi polskiemu Zygmuntovi III Wazie czy z półprofilu spojrzeć na protestanckiego zakapiora atakującego głównego bohatera. Jakże subtelne to rozwiązania ...

Zamiast podsumowania, czyli o rodzaju raz jeszcze

Owe „subtelne rozwiązania”, decyzje artystyczne i cała koncepcja filmu każą na koniec zapytać: jakim filmem miał być dokument o Skardze? I skłaniają odbiorcę do jego ostatecznego wartościowania. Jasny, jednoznaczny przekaz, pewne rozwiązania formalne, jego antydyskursywny charakter (komentarz narratora i ekspertów, retoryka wypowiedzi) zbliża dokument Mańki do obrazów propagandowych, ze wszystkimi ich wadami. Jednak „Skarga” to film – mówiąc kolokwialnie – nijaki. Istotą filmów propagandowych³⁵ jest – między innymi – ich wyrazistość, której zdecydowanie temu obrazowi brakuje. Wystarczy porównać jego wizualną i retoryczną siłę (a w zasadzie jej brak) choćby z „dokumentami

³³ Z. Cieszkowski, *Obce głosy o Matejce*, Kraków 1885, s. 8. Cytat za: Kazimierz S. Ożóg, op. cit. s. 149.

³⁴ Brak bliższych informacji na temat Wojciecha Rybczyńskiego, jego aktorskiego wykształcenia i dorobku.

³⁵ „[Propaganda w filmie] definiowana jest między innymi jako celowa i systematyczna próba kształtowania percepcji, manipulowania myślami i bezpośrednio zachowaniami w celu osiągnięcia takich reakcji, które są zgodne z intencjami propagandzisty (def. G. S. Jowetta i V. O'Donnella). [...] W f. dok. przekaz propagandowy opierał się na obecności zasad retoryki i perswazji, szczególnie na poziomie argumentacji. Zasady te odnoszą się zarówno do warstwy wizualnej jak werbalnej (komentarza) filmów dok. [...]”. E. Wilk, *Propaganda w filmie*, [hasło w:] *Encyklopedia kina*, s. 768.

smoleńskimi”. I choć uważam filmy Anity Gargas, Jana Pospieszalskiego, Joanny Lichockiej i Ewy Stankiewicz za obrazy szkodliwe (ze względu na ich wymowę: sianie nienawiści, brak kompetencji badawczych, kłamstwa i oskarżenia, a nawet nawoływanie do odwetu...), to pod względem formalnym stoją one o klasę wyżej niż „Skarga”, dlatego właśnie, że są wyraziste. Film o słynnym kaznodziei przegrywa pod tym względem nawet z Polską Kroniką Filmową. Ta charakterystyczna dla obrazu Mańki nijakość i banał nie jest niczym nowym w polskim dokumencie. Wystarczy przyjrzeć się produkcji Wytwórni Filmów Oświatowych z czasów PRL i łatwo zauważymy, że „Skarga” ma wiele cech (i tym samym wad) filmu oświatowego³⁶. Twórcy filmu, lawirując między propagandą a dydaktyką, przemawiają do widza tak, jak robili to realizatorzy np. filmów poświęconych Fryderykowi Chopinowi³⁷, ulubionemu bohaterowi oświatowych produkcji PRL. A w związku z tym, że w PRL obrazy te również miały spełniać funkcję propagandową (często konfigurując wizerunek kompozytora na podobieństwo socrealistycznych bohaterów), korelacja między produkcjami Wytwórni Filmów Oświatowych a dokumentem o Skardze wydaje się jeszcze silniejsza.

Na ogół teatralna, rażąca sztucznością narracja, podobnie deklamowane fragmenty *Kazań sejmowych*, patos, komentarze autorytetów (niezbędne w dydaktycznym przekazie), proste, niewyszukane rozwiązania wizualne, to wszystko złożyło się na obraz, który z pewnością zaprezentowany zostanie na niejednej lekcji religii (a może nawet języka polskiego czy historii), by uczniowie dowiedzieli się, że Skarga wielkim patriotą i katolikiem był...

Pielęgnowana w piśmiennictwie legenda biograficzna zyskała swoją filmową konkretyzację, dokument, o którym – prócz jego twórców i katechetów – niedługo nikt już nie będzie pamiętał.

Jako osoba zajmująca się filmem (w chwili obecnej zwłaszcza biograficznym), niżej podpisana powinna zakończyć tekst stwierdzeniem w stylu: oczekuję na fabularną odpowiedź na film Mańki. Prawda jest jednak taka, że nie oczekuję. Chyba, że jej realizacji podejmie się Wojciech Smarzowski lub Xawery Żuławski. A może Nanni Moretti?!³⁸

³⁶ Wprowadzenie określenia „film oświatowy” wymaga pewnego uściślenia. Polskie filmoznawstwo dzieli filmy na rodzaje. Oto one: f. fabularny, f. dokumentalny, f. eksperymentalny, f. animowany, f. oświatowy. I choć filmy oświatowe w większości wykorzystują formułę dokumentalną, to i tak traktowane są jako odrębny rodzaj (choć z powodzeniem mogłyby być uznane za jeden z wariantów f. dokumentalnego). Definicja filmu oświatowego: „[...] Wyznacznikiem trzech podstawowych gatunków w ramach tego rodzaju jest intencja autora oraz założony odbiorca; ze względu na sposób formułowania wypowiedzi wyróżniamy f. o. naukowy, dydaktyczny i popularnonaukowy. Materiały i raporty z badań naukowych oraz opracowania aktualnych i minionych dokonań środowiska naukowego charakteryzują f. naukowy; f. dydaktyczny realizuje się z myślą o szkolnej dydaktyce, jest traktowany jako jeden ze środków nauczania i realizowania zgodnie z wymogami progr. pedagogicznego – skonstruowany wg zasad i wskazań pedagogicznych, staje się najczęściej elementem lekcji, wykładu i pracy samokształceniowej; celem f. popularnonaukowego jest udostępnienie laikom problemów naukowych, popularyzowanie wiedzy w dostępnej formie. Wyodrębniono kilka zakresów tematycznych f. popularnonaukowych: f. przyrodniczy, f. o kulturze i sztuce, etnograficzny, popularyzujący osiągnięcia nauki, ś w i a t o p o g l ą d o w y i f. o oświacie zdrowotnej”. J. Głowa, *Film oświatowy*, [hasło w:] *Encyklopedia kina*, s. 708. [podkr. wł. – S. K.].

³⁷ Jedna z tych polskich legend biograficznych, które aż proszą się o interpretację.

³⁸ Nanni Moretti – wybitny włoski reżyser, twórca m.in. filmu „Habemus papam” (2011).

Streszczenie. Tekst *Piotr Skarga i jego filmowy wizerunek, czyli kilka słów przeciwko legendzie biograficznej* jest krytyczną refleksją poświęconą filmowi Jarosława Mańki „Skarga”. Obraz został zrealizowany pod medialnym patronatem czasopisma „Polonia Christiana” oraz Instytutu Edukacji Społecznej i Religijnej im. ks. Piotra Skargi w związku z obchodami roku Piotra Skargi (2012). Głównymi punktami odniesienia krytycznego opisu „Skargi” są zagadnienia związane z rodzajem filmowym (film dokumentalny, dokument fabularyzowany, dokudrama) i biografistyką filmową (legenda biograficzna, teoria reprezentacji). Istotne znaczenie ma tutaj również kontekst propagandowy. Przesłanie filmu i jego polityczne uwikłania każą spojrzeć na artystyczne decyzje jego współtwórców także w perspektywie relacji między sztuką a polityką (film propagandowy, film oświatowy PRL).

Słowa kluczowe: Piotr Skarga; hagiografia; legenda biograficzna; film biograficzny.

Abstract. Piotr Skarga and his film image: against the biographical myth. The paper *Piotr Skarga and his film image: against the biographical myth* is a critical contemplation of Jarosław Mańka's film *Skarga*. The film was produced for the commemoration of the Year of the Reverend Piotr Skarga (2012) under the patronage of „Polonia Christiana” magazine and the Father Piotr Skarga Institute for Social and Religious Education. The main points of reference of the critical analysis of *Skarga* are the problems related to the film genre (documentary, fictionalized documentary, docudrama) as well as biographical films (biographical myth, representation theory). The aspects of propaganda are significant as well. The message of the film and its politically charged themes place the artistic choices of the film's co-producers in the context of the relationship between art and politics (propaganda films, PRL educational film).

Keywords: Piotr Skarga; hagiography; biographical myth; biopic.