Member since 2019
JM14482

Prace z warsztatu

Iwona Grodź*

„Prawda serca” Esej audiowizualny Piotra Załuskiego *Herbert. Fresk w kościele* (2005–2006) na lekcji języka polskiego

Abstrakt

Celem tekstu jest namysł nad sposobami opowiadania w filmie dokumentalnym o duchowym wymiarze twórczości poetyckiej w celu wykorzystania wskazanego filmu na zajęciach edukacyjnych. Materiałem badawczym jest esej audiowizualny *Herbert. Fresk w kościele* Piotra Załuskiego (ur. 1945) z lat 2005–2006, o twórczości Zbigniewa Herberta (1924–1998). Narzędzia metodologiczne, które umożliwiają tego typu poszukiwania, a następnie są pomocne przy analizie postawionego problemu badawczego, wywodzą się z tradycji semiotyki oraz badań porównawczych. Komparatystyczne analizy, związane z opisem mechanizmów adaptacyjnych: literatura a film, siłą rzeczy znajdują się na pierwszym planie.

Słowa kluczowe: wymiar duchowy w filmie, film i edukacja, Zbigniew Herbert, esej audiowizualny *Herbert. Fresk w kościele* z lat 2005–2006, Piotr Załuski.

“The Truth of the Heart” The Audiovisual Essay by Piotr Załuski *Herbert. Fresco in the Church* (2005–2006) Used in the Polish Language Lesson

Abstract

The aim of the text is a reflection on the methods of storytelling in the documentary film about the spiritual dimension of poetry in order to use the indicated film in educational classes. The example is film made by Piotr Załuski, *Herbert. Fresco in the church* (2005–2006) about Zbigniew Herbert (1924–1998). The methodological tools

* Wyższa Szkoła Umiejętności Społecznych w Poznaniu.
Artykuł otrzymano: 25.09.2020; akceptacja: 4.12.2020.

https://doi.org/10.18778/2450-4491.12.13

are semiotics and comparative research. The methodological tools that enable this type of investigation, and are then helpful in the analysis of the research problem posed, are derived from the tradition of semiotics and comparative research. Comparative analyses related to the description of adaptive mechanisms: literature and film, are necessarily in the foreground.

Keywords: spiritual dimension in film, film and education, Zbigniew Herbert, audio-visual essay *Herbert. Fresco in the church* from 2005–2006, Piotr Załuski.

Wstęp

„Człowiek jest nie tylko tym, czym jest, ale tym, czym chciałby być".
Zbigniew Herbert

Kluczowym zagadnieniem dla tych rozważań jest pytanie: co znaczy dziś „duchowość" (por. Pasek: 2010)? I czy nadal jest obecna w procesie dydaktycznym? Nauczanie wszak jest jednym z podstawowych filarów rozwoju. Kształcenie wzbogaca nie tylko wiedzę o konkretne informacje, ale także pomaga wydobyć z człowieka to, co w nim najlepsze, co stanowi o jego człowieczeństwie (Popielski 2007: 50). Każdorazowo trzeba pamiętać, że chodzi o „pomoc w dynamicznym rozwoju, przez który człowiek kształtuje się, by być człowiekiem, inaczej mówiąc, na przygotowaniu do uczenia się przez całe życie" (Maritain 1993: 61). Pojawienie się takiej potrzeby niewątpliwie wiąże się z pojęciem „duchowości".

Współczesne badania nad tą kategorią przestały być domeną teologii czy filozofii. Coraz częściej podejmują tę kwestie pedagodzy, socjolodzy czy psycholodzy (zob. m.in. Kapała 2017: 7–37). Wzrost zainteresowania pojęciem „duchowości" wiąże się z coraz szybszą przemianą otaczającej nas rzeczywistości. „Duchowość" jest kluczem do zrozumienia kultury i pozostaje głęboko zanurzona w kontekście społecznym. „Duchowość" to też „jakość", którą posiadają zarówno ludzie religijni, jak i niereligijni[1]. To pragnienie osiągnięcia pewnego poziomu „świadomości samego siebie i własnej ludzkiej godności" (Besnard 1965: 656). To dlatego często „duchowość" jest pojmowana w sensie antropologicznym jako kategoria służąca do „opisania i nazwania elementu strukturalnego człowieka, który powoduje, że człowiek niecałkowicie mieści się w świecie przyrody, wykraczając poza jej mechanizmy i działania" (Kłoczowski 2006: 14).

[1] Osoby „duchowe" cechują się m.in. „umiejętnością wglądu"; „poczuciem kontekstu i perspektywy"; „świadomością wzajemnego powiązania rzeczy, jednością w wielości, uporządkowania w obrębie całości"; „integracją ciała, umysłu, duszy i ducha, a także różnych wymiarów i uwikłań ich życia"; „umiejętnością odczuwania niezwykłości, tajemnicy i czci"; „poczuciem wdzięczności i zadowolenia, i pokory w odniesieniu do wartościowych stron życia"; „nadzieją i optymizmem"; „dzielnym, «uduchowionym» podejściem do życia"; „dystansem"; „kulturą osobistą – wrażliwym, rozumnym podejściem do innych ludzi, do siebie i do kosmosu jako całości" (zob. Wulff 1999: 24).

Przechodząc do bohatera tekstu, Zbigniewa Herberta (1924–1998), trzeba jasno podkreślić, że sporo napisano o twórczości autora *Epilogu burzy*. Teresa Skubalanka tak uzasadniała powody bogatej literatury dotyczącej Herberta:

> Trudno zaiste znaleźć pod koniec XX wieku w Polsce poetę o równie niejasnym, niedosłownym sposobie pisania. Prawie każdy wiersz wymaga odszyfrowywania sensów ukrytych za zespołem znaczeń dosłownych. Powoduje to ciągłe mnożenie komentarzy, rozrastanie się literatury przedmiotu do niebywałych rozmiarów (Skubalanka 2008: 13).

Wielokrotnie podejmowano też temat „duchowego" aspektu w tej poezji. Wskazanie takiego wymiaru twórczości Zbigniewa Herberta skłania do przyjrzenia się wierszom poety raz jeszcze. Tym razem będzie to jednak spojrzenie nietypowe, bo zapośredniczone przez oko kamery i innego artystę. Twórcę ruchomych obrazów: dokumentalistę Piotra Załuskiego (ur. 1945)[2]. Zasadniczym tematem tego tekstu jest bowiem esej audiowizualny jego autorstwa: *Herbert. Fresk w kościele*[3], który był realizowany w latach 2005 i 2006, czyli niemal dekadę po śmierci autora *Epilogu burzy*[4].

Zagadnienie *sacrum* w filmie związane jest z przemianami współczesnych form duchowości. Marek Haltof, przywołując definicję „świętości" w kinie, pisał: „Film, podobnie, jak i inne sztuki piękne, odgrywa dużą rolę w demaskowaniu wszystkiego co jest mistycznie niejasnym pojęciem" (Haltof 1992: 20). Ową dwuznaczność wskazanego terminu potęguje u odbiorcy możliwość podwójnej lektury: dosłownej i metaforycznej, choć trzeba pamiętać, że – w tym drugim przypadku – umieszczenie „duchowości" też poza religią musi mieć umotywowanie, a więc sens.

[2] Piotr Załuski (ur. 1945) znany jest jako twórca dokumentów o sztuce (zob. m.in. cykl dokumentów *Miniatury włoskie* z 1996, serial dokumentalny z 1997 *Wędrówki śródziemnomorskie* czy *Ogród barbarzyńcy* – inspirowany esejami Zbigniewa Herberta z lat 1994–2000 i inne) lub ludziach sztuki (por. m.in. *Vinci* z 1995 r., *Druga arka Noego* z 2000, *Mój Paryż – Ewa i Grzegorz Jakubowscy* z 2001 itp.). W 2005 r. Załuski współpracował też przy realizacji jednej części dokumentu Stanisława Kubiaka *Pejzaże dzieciństwa* o Ryszardzie Kapuścińskim.

[3] Zdjęcia do niego zrealizowali: Piotr Gorzkowicz i Grzegorz Auguścik. Scenografię zaprojektowała Barbara Wojtas. Muzykę skomponował Marek Staśko. Całość zmontował: Aleksander Stefański. Dokument Załuskiego wyprodukowała Telewizja Polska (Wrocław) dla Programu 2.

[4] Inne filmy dokumentalne, o których trzeba w tym kontekście pamiętać, to (w układzie chronologicznym) np.: *Aby przypodobać się cieniowi* Anny Górnej, Lubomira Zająca i Jacka Siweckiego z 1991 r.; cykl *Ogród barbarzyńcy* zrealizowany przez Piotra Załuskiego w latach 1994–2000; *Potęga smaku* w reżyserii Adama Pawłowicza (1995); projekt Jerzego Morawskiego *W sercu ukrył miasto* (1999); dokument Jerzego Zalewskiego z 2000 r. *Obywatel poeta*; oraz trzy filmy powstałe z okazji dziesiątej rocznicy śmierci autora *Hermesa, psa i gwiazdy*: *Śladami Zbigniewa Herberta po Lwowie* Małgorzaty Szyszki (2008); *Nasz Herbert* zrealizowany przez Ewę Różę Fabjanowską w 2008 r. i *Herberta spojrzenie* w reżyserii Piotra Bukojemskiego (na podstawie eseju *Barbarzyńca w ogrodzie*). Ciekawostką może okazać się, przynajmniej dla niektórych widzów, film fabularny *Popiełuszko. Wolność jest w nas* z 2009 (i serial fabularny 2009–2013) w reżyserii Rafała Wieczyńskiego, w którym pojawia się postać Herberta. Zagrał ją Michał Szewczyk.

„Duchowość" w filmie zwykle ma dwa główne źródła. Jednym są teksty literackie, które stały się podstawą lub ważną inspiracją dla filmowych rozważań. Drugim, warstwa wizualna, w której pojawiają się cytaty bądź aluzje do dzieł o tematyce „dotykającej" zagadnień transcendentnych. W ten sposób wielokodowość filmu umożliwia rozpatrzenie przejawów „duchowości" nie tylko w słowach czy obrazach, ale także na wielu poziomach komunikacji:

a) w warstwie „fabularnej" (akcji), np. w formie aluzji do *Pisma Świętego* lub innych przekazów o wymiarze religijnym, metafizycznych itp.; a także jako język służący do opisu, interpretacji dogmatów wiary (język religijny jako metajęzyk);

b) w warstwie narracji, np. w formie wypowiedzi wygłaszanych *z offu*, które pochodzą z tekstów liturgicznych, albo są wyraźnie stylizowane na ich język; w końcu mają charakter języka służącego do ich opisu i interpretacji dogmatów wiary.

Uznanie filmu za „język drugiego stopnia", a więc system ustrukturyzowany podobnie jak system językowy, umożliwia zajęcie się związkiem języka ruchomych obrazów i „duchowości" na poziomie filmowym (narracyjno-wizualnym). Istotna, w tym ujęciu, staje się sfera wizualna filmu, a więc analiza plastyczna kadrów (punkty widzenia kamery), jazdy, wybór planów, konstrukcja czasoprzestrzeni filmu, narracja wizualna, w końcu montaż[5].

Wymiar „duchowy" w filmie wiąże się z całym przekazem audiowizualnym albo tylko jego fragmentem, ważnym dla interpretacji całości. Może chodzić o sceny, w których dochodzi do ważnych rozmów o sensie życia, relacjach międzyludzkich, wierze (stylizacja na język religijny utożsamiony z metajęzykiem), albo o sceny, w trakcie których cytowane jest *Pismo Święte* czy utwory o „duchowych" aspektach ludzkiej egzystencji. Ostatecznie też o osoby pojawiające się w filmie, które – posługując się językiem – robią aluzje do tego wymiaru. Ważne są też wszelkie nawiązania w sztuce ruchomych obrazów do gatunków literackich, takich jak przypowieść, modlitwa czy apokaliptyczna przepowiednia. Do rozstrzygnięcia pozostaje pytanie: czy w eseju audiowizualnym Załuskiego „duchowość" funkcjonuje w kategoriach doświadczenia dostosowanego i dostępnego dla masowej wrażliwości? Wszak zrozumienie filmu i – za jego pośrednictwem – twórczości Herberta oznacza odnalezienie języka czytelnego dla wielu.

[5] W kontekście myślenia o języku ruchomych obrazów jako o przekazie bliskim „językowi religijnemu", trzeba przede wszystkim wskazać „nadkodowość" analizowanego przekazu filmowego. Następnie odnaleźć w omawianym dziele wizualne i formalne ekwiwalenty cech języka religijnego, np. symbolika, archaizacja, biblizacja, protetyzacja, świadoma rytmizacja przekazu czy paralelizmy. Na poziomie świata przedstawionego w filmie warto wskazać postaci i miejsca związane z *Pismem Świętym* czy innymi tekstami o charakterze religijnym, a także ze sferą duchowości. Szerzej tą tematyką w historii kina polskiego zajmował się Krzysztof Kornacki w książce: *Kino polskie wobec katolicyzmu*, czy Agnieszka Morstin-Popławska, *Jak daleko stąd do raju? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*.

Herbert. Fresk w kościele Piotra Załuskiego (2005–2006)

„Myślę, że ja też chciałbym w swoich wierszach komuś pomóc (jeśli nie ocalić)
i marzyłem o tym, żeby pozostał po mnie jakiś fresk w kościele".
Zbigniew Herbert

W latach 2005 i 2006 Piotr Załuski realizował 58-minutowy esej audiowizualny *Herbert. Fresk w Kościele*. Tytuł odnosi się do dwóch pojęć-kluczy: 'fresk' i 'kościół'[6], których związek z chęcią ukazania wymiaru religijnego twórczości autora *Elegii na odejście* jest oczywisty. Ich pojawienie się w tytule jest natomiast uzasadnione słowami samego Herberta, który pisał do Miłosza w liście, że chciałby zostawić po sobie „jakiś fresk w kościele"… a więc „nowy" i "świeży", ale też niezwykle trwały ślad[7]. Poeta świadomie dążył w swojej pracy do doskonałości w „sferze paradoksu": chęci opowiadania w sposób niepowtarzalny, przenikliwy i zrozumiały dla wszystkich (grono „wyznawców", „wiernych") o tym, co ponadczasowe, uniwersalne, a więc też znane (choć zapominane) od wieków.

W informacjach na temat dokumentu Załuskiego pojawia się bardzo lakoniczny opis odsyłający do znanej myśli Herberta, że powinnością artysty jest „wymierzać widzialnemu światu sprawiedliwość i piękno". Film rozpoczyna motto (głos z *offu*) z listu Zbigniewa Herberta do Czesława Miłosza i obraz odręcznego pisma poety, który zostaje nałożony – niczym palimpsest – na obrazy poprzedzające. Następna scena rozgrywa się na cmentarzu przy grobie rodzinnym poety. Miejsce chowania zmarłych i symbolika grobu są uwikłane w rozliczne konteksty, nawiązujące do sfery duchowej. Kolejne ujęcia przenoszą nas do współczesnego Lwowa, miasta, w którym Herbert przyszedł na świat. Tym razem z *offu* sam poeta czyta własny wiersz *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*. Tak rozpoczyna się filmowa opowieść biograficzna, która podobnie jak biografia literacka „(…) nie jest nigdy jedynie zbiorem faktów dokumentalnie zaświadczonych ani wyłącznie czystą legendą, lecz zwykle mieszanką składników obu kategorii" – jak pisał przed

[6] Drugie słowo: 'kościół' oznacza zarówno „architekturę przeznaczoną do celów rytualnych, sakralnych" (która fascynowała Herberta przez całe życie, szkicował ją i opisywał w wierszach), jak i określenie niektórych „związków wyznaniowych", a więc organizacji, które tworzą wspólnoty religijne o określonej doktrynie, kulcie, zasadach moralnych. Herbert wielokrotnie mówił o poetach, artystach czy miłośnikach poezji i sztuki jako o „wyznawcach", a ich grono określał „zgromadzeniem wiernych". W jego rozumieniu chodziło więc o wskazanie bliskości między sztuką a religią, a także pasjonatami tej pierwszej a wyznawcami tej drugiej.

[7] Przypomnę, że z języka włoskiego *fresco* znaczy „świeży". Jest to nazwa techniki malarstwa ściennego, znana już w starożytności. Nie chodzi jednak o wszystkie malowidła ścienne, ale tylko o te, które zostały wykonane na mokrym tynku, poczynając od zaznaczenia konturów. Przyjęło się twierdzić, że jest to bardzo wymagający sposób tworzenia, gdyż nie daje możliwości na dokonanie zmian czy poprawek. W taki też sposób, bardzo długo cyzelując – tym razem – słowa, pracował Herbert. Dawało to wyśmienity efekt i ową niepodważalną trwałość myśli, wyobrażeń. Jeżeli chodzi o sztuki piękne, do najbardziej znanych fresków należą minojskie, na których przeważają tematy religijne, motywy roślinne i zwierzęce oraz zagadkowe tauromachie – sceny walki lub zabaw z bykami. I to właśnie one stały się inspiracją zarówno dla Herberta, który oglądał je w muzeum, jak i twórcy filmu *Herbert. Fresk w kościele*. To właśnie cytaty plastyczne tych dzieł pojawiają się we wskazanym dokumencie.

laty Janusz Sławiński (2000: 162–182). W tym przypadku na pierwszy plan wysuwa się element faktograficzny opowieści, choć przyznać trzeba, że „legenda poety nie blednie w miarę sukcesywnego zapełniania miejsc pustych w jego życiorysie" (Mikołajczak 2008: V). Dzieje się tak zarówno za sprawą wspomnień znajomych poety, jak i ciągłego powracania do jego twórczości[8].

W filmie na temat Herberta wypowiadają się: jego najbliżsi, np. siostra Halina, żona Katarzyna i jej siostra Teresa Dzieduszycka, oraz przyjaciele-poeci czy po prostu osoby, które towarzyszyły mu na różnych etapach jego drogi życiowej, a więc: Zdzisław Najder, Krzysztof Karasek, Adam Zagajewski, Ryszard Krynicki, Adam Michnik, Zbigniew Zapasiewicz, Jerzy Siwiec. Ze wspomnień znajomych Herberta wyłania się obraz człowieka, który nie zwierzał się ze spraw osobistych, był nieufny, a najważniejsze przemyślenia „ukrywał" pod maską udawania i zabawy.

Małgorzata Mikołajczak pisała, że „Tendencja do konceptualizacji egzystencjalnego projektu, dochodząca do głosu w życiu i twórczości poety, miała też innego typu uwarunkowania. W dużym stopniu wyrastała z pragnienia, by wpisywać porządek egzystencji w większą całość i projektować go na kod kultury" (Mikołajczak 2008: VIII–IX). Ta konstatacja częściowo potwierdzona została też przez twórcę eseju audiowizualnego *Herbert. Fresk w kościele*, który wykorzystał w swoim filmie widoki współczesnych miast: panoramy domów, ujęcia gwarnych ulic, obiektów architektonicznych, wnętrz kamienic takich miast (przede wszystkim w Polsce, Francji i Grecji), jak Lwów, Sopot, Toruń, Paryż, Berlin, Mykeny, Delf czy Pestum, właśnie w celu wskazania synergicznej więzi między życiem Herberta z dziedzictwem europejskiej kultury.

Powracając do tematu, trzeba przede wszystkim wspomnieć, że w przywołanym filmie wymiar „duchowy" w warstwie werbalnej jest zasygnalizowany przynajmniej na dwa sposoby: na poziomie semantyki i składni, co jest efektem użycia słów z poezji Herberta, których konotacja ze sferą *sacrum* jest niezaprzeczalna, np. 'krzyż', 'płyta kamienna', 'ostateczność'; czy stylizacja na język modlitwy, np.: „… z domu mego"; „ani też żadnej rzeczy która nasza jest". Ponadto w czasie odczytu wiersza *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* przeplatają się dwa ciągi obrazów: widoki Lwowa i składania kwiatów na grobach. Po chwili jednak kamera, a widzowie wraz z nią, przenosi się na klatkę schodową kamienicy. Prowadzi ona do wnętrza, w którym przed wojną mieszkała rodzina poety. Jego siostra Halina Herbert-Żebrowska wspomina pokój dzieci i stary piec. Po tych słowach

[8] W filmie *Herbert. Fresk w kościele* wykorzystano też następujące utwory i/lub listy: *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta*, *Prolog*, *Przesłanie Pana Cogito*, *Pan Cogito ars longa*, *Widokówka dla Adama Zagajewskiego*, *Do Ryszarda Krynickiego list*, *Do Zbigniewa Zapasiewicza list*, *Msza za uwięzionych*, *Urwanie głowy* (zob. m.in. Zbigniew Herbert, *Wybór poezji*, oprac. M. Mikołajczak, Wrocław 2008, BNI nr 331: *Pan Cogito myśli o powrocie do rodzinnego miasta* (s. 346), *Prolog* (s. 289), *Przesłanie Pana Cogito* (s. 413), *Widokówka dla Adama Zagajewskiego* (s. 597), *Do Ryszarda Krynickiego list* (s. 443), *Msza za uwięzionych* (s. 538), *Urwanie głowy* (s. 690). Na początku wprowadzono też motto (fragment) z listu do Czesława Miłosza. Dwa teksty odczytują czy przytaczają z pamięci osoby, którym były dedykowane.

przenosimy się niejako w czasie i przestrzeni. Trafiamy, za sprawą obrazów do innych miast, tym razem do Sopotu, następnie Torunia, w którym studiował twórca *Hermesa, psa i gwiazdy*. Ujęciom przestrzeni miejskich i starych zdjęć poety, na których jest młodym studentem, towarzyszy autorska recytacja (z *offu*) drugiego zacytowanego w tym filmie wiersza *Prologu*.

Kolejne zdjęcia, które towarzyszą recytacji, mają charakter kronikarski (cytaty z materiałów archiwalnych WFDiF) czy reportażowy. Ukazują one zmieniającą się powojenną rzeczywistość, a więc informacje o odbudowie kraju, zbieraniu kartofli, stonkach atakujących pola czy radosnych manifestacjach na cześć partii. Po chwili obrazom tym zaczyna towarzyszyć, a następnie je przenika, ujęcie i wypowiedź żony poety, Katarzyny Herbert. Kobieta stoi w przestrzeni otwartej na tle architektury, która – jak wiemy z wierszy Herberta – była dla niego nieskończonym źródłem inspiracji i natchnienia. Wypowiedzi żony zostają uzupełnione krótką relacją jej siostry, która mówiła o niezwykłości poety przejawiającej się m.in. tym, że autor *Epilogu burzy* miał wielu przyjaciół w Paryżu, nawet w tzw. zamkniętych kręgach, do których bardzo trudno było się dostać.

Następna część filmu *Herbert. Fresk w kościele* przedstawia archiwalne nagranie wywiadu z poetą. Autor *Pana Cogito* podkreśla, że inspiracją zawsze była dla niego codzienność i obserwacja. Autor *Epilogu burzy* uwielbiał godzinami kontemplować obiekty (obrazy, rzeźby itp.) w przestrzeniach muzealnych, zapamiętywać je i robić szkice. Pragnął odnaleźć uniwersalny język sztuki, który trafiałby do wielu odbiorców, nie tylko wykształconych adresatów.

Kolejna odsłona dokumentu zostaje poprzedzona projekcją filmu z twarzą Herberta „zamkniętą" w stop-klatce. Następnie Zdzisław Najder wspomina najbardziej znany tekst poety *Przesłanie Pana Cogito*. Mówi o swoim zdziwieniu i zachwycie przenikliwością tego tekstu. Jego zdaniem Herbertowi udało się uchwycić istotę etosu tragicznego, w którym postawa wierności jest jedyną i najważniejszą. Poeta wyraził to, czego on nie potrafił wyrazić: tragizm, a samo słowo 'wierność' (choć w czasach współczesnych takie niepraktyczne) jest przecież niezwykle bliskie 'wierze' (zob. *Wierność*. *Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie* 2014). Autorskiej recytacji *Przesłania…* po raz pierwszy towarzyszy też czarno-biały archiwalny obraz idącego leśnymi ostępami poety.

W ostatniej części filmu przenosimy się do Grecji, która kojarzyła się Herbertowi – jak sam przyznawał – z „doznaniem ruchu" i dziełami przeszłości. Po raz pierwszy w filmie zacytowane zostały także freski (cytat plastyczny jako aluzja i uzasadnienie tytułu). W trakcie, gdy słyszymy z *offu* słowa poety (zob. *Ogród barbarzyńcy*), na ekranie pokazywane są dzieła sztuki, eksponaty, m.in. z Muzeum Archeologicznego w Heraklionie na Krecie. Są to na przykład rzeźby głów byków czy wyobrażenia innych zwierząt. Poeta mówi w tym czasie o sztuce i jej artefaktach jako o formach „okaleczonych" przez czas i umierających, niemal jak chorzy w salach szpitalnych, które w tym kontekście utożsamione są z przestrzenią muzealną.

W kolejnych odsłonach filmu poeta, Krzysztof Karasek, mówi o wierszu *Pan Cogito ars longa* (*Epilog burzy*), który następnie słyszymy z *offu* (głos samego Herberta). To poetycka wersja *credo* Pana Cogito. Są w tym utworze dwa tropy, które kierują odbiorcę ku „duchowemu" wymiarowi twórczości autora *Prologu*. Mam na myśli informację o „wstąpieniu" do „zakonu" wyznawców klasycznego stylu poezjowania oraz aluzję do Matki Boskiej i ziemskiego wymiaru egzystencji. Innym wspominającym Herberta w filmie Załuskiego, któremu poeta poświęcił wiersz *Widokówka od Adama Zagajewskiego* z adnotacją, jest wskazany w tytule poeta. Słowa kluczowe dla tych rozważań, to: 'anioł', 'katedra', 'wyznawcy', 'przymierze', 'Apostoł', 'Anioł Zagłady', 'modlitwa', 'różaniec', 'chwila ostateczna', 'ofiara' czy 'niebo'. Poeta Ryszard Krynicki również otrzymał od Herberta wiersz *Do Ryszarda Krynickiego – list*. Charakterystyczne było to, że Herbert długo zwlekał z jego publikacją, bardzo cyzelował swój styl, nie chciał później już niczego poprawiać. Z *offu* słyszymy kwintesencję… słowa: 'sąd ostateczny', 'tryptyk', 'święta mowa', 'córki bogów', 'w ogrójcu zdrady'. Wszystkie te tropy semantyczne odsyłają do duchowego wymiaru życia i relacji z innymi. Zbigniewa Herberta wspominał też Zbigniew Zapasiewicz. W filmie Załuskiego aktor czyta list Herberta do studentów aktorstwa (*Drodzy Nieznajomi*), który stał się rodzajem manifestu programowego dla młodych adeptów tego zawodu. We wspomnianym tekście Nieznajomi artyści są nazywani przez Herberta „mniejszością, która zmusza innych do trudnej miłości", dlatego ich praca jest zarówno wspaniała, jak i okrutna i bezlitosna. Herbert podkreśla konieczność podążania za WARTOŚCIAMI, takimi jak m.in. prawda, godność, skromność. To przesłanie stało się impulsem dla aktora do realizacji spektakli telewizyjnych inspirowanych twórczością poety[9]. Na temat Herberta wypowiadają się w filmie też redaktor Adam Michnik (korespondował z poetą, gdy był zamknięty w więzieniu) oraz lekarz Jerzy Siwiec. Pierwszemu z nich autor *Rovigo* dedykował wiersz: *Msza za uwięzionych* (z tomiku *Elegia na odejście*). Drugiemu *Urwanie głowy* (z tomiku *Epilog burzy*), który słyszymy z *offu*. W ten sposób zacytowane w filmie utwory „oświetlają się" nawzajem.

Schyłek życia autora *Elegii na odejście* wspomina m.in. żona poety, która opowiada zarówno o jego depresji, lęku przed samotnością, ale też euforii, której doświadczał. Z *offu* słychać odczyt fragmentów z *Ogrodu barbarzyńcy* o przestrzeni bez „tyranii konta prostego" i „najpiękniejszymi budowlami na świecie". Sfilmowane są też obrazy przedstawiające Matkę Boską z Jezusem, Ostatnią Wieczerzę, Biczowanie, Ukrzyżowanie. Herbert przyznaje, że „ufa tylko rzeczom", dziełom sztuki jako reliktom przeszłości, w których „zaszyfrowane" są uniwersalne wartości i cały bagaż przeszłych i przyszłych „duchowych" doświadczeń ludzkości. Te słowa ujawniają synergiczny związek „duchowości" i edukacji.

[9] Zob. spektakle telewizyjne wyreżyserowane przez Zapasiewicza, a poświęcone Herbertowi: *Pan Cogito* z 1981 i *Powrót Pana Cogito* z 1991 r. Zob. też *Lalek*, spektakl tv, reż. Zbigniew Zapasiewicz, 1999 (wg tekstu Herberta *Lalek*).

Zakończenie

O wymiarze „duchowym" i edukacyjnym dokumentu Załuskiego możemy mówić w dwóch kontekstach, a co za tym idzie, alternatywnych sposobach funkcjonowania „języka" *sacrum* w filmie: warstwie werbalnej i wizualnej (zob. też Eliade 2007). Wymiar „duchowy" *Fresku w kościele* związany jest przede wszystkim z cytatami utworów Herberta, które słyszymy z *offu* i z cytatami plastycznymi, które widzimy na ekranie. Mowa jest o języku „wtórnie wykorzystanym", ujętym w cudzysłów, spełniającym funkcję wewnętrznego, „od-reżyserskiego" cytatu. Warto pamiętać jednak, że zacytowane wiersze autora *Epilogu burzy* tylko w nielicznych przypadkach dotyczą „duchowości" wprost. Natomiast znamion takiego języka nabierają obrazy, które (choć nieostentacyjnie) wplecione zostają w tkankę filmu. Każdorazowo chodzi o dwie tajemnice, dwie niewiadome: sztukę i metafizykę oraz „dojrzewanie" poety do siebie samego i własnego posłannictwa. Uświadomienie sobie możliwości zbliżenia roli artysty do roli przewodnika. Natomiast idiom „duchowy" we wskazanym filmie jest wartością nadrzędną, uniwersalną i w tym sensie edukacyjną.

Podsumowując te rozważania, można stwierdzić, że w „erze okocentryzmu", w której między innymi telewizja „zabiera" literaturze odbiorców, sztuki audiowizualne mogą temu przeciwdziałać poprzez edukację i popularyzację, ponownie przywracać, włączać odbiorców do kultury, także literackiej. Mogą – poprzez podnoszenie jakości życia – działać terapeutycznie. To możliwość, inspiracja, która jak każdy drobiazg czy ślad oczekuje na dostrzeżenie, wskazanie, a przez to zabezpieczenie przed zapominaniem, ponieważ te materiały (choć w mikroskali, może w oddali) są, „czekają" na odbiorców. Dodatkowo film może sprzyjać pamięci, bo ma zdolność utrwalania tego, co ulotne. W świecie ruchomych obrazów słowa to „otwarte", gotowe możliwości tworzenia nowych rzeczywistości (por. Woźniak 2020). To także wyzwanie – odpowiedź na konkretną potrzebę społeczną. To w końcu odpowiedzialność. Czy podoła jej obraz jako nowe-stare medium „duchowości" odpowiadającej złożoności świata człowieka? Czas pokaże…

* * *

Na koniec warto przypomnieć, że celem moich rozważań było też zaakcentowanie roli edukacji (także filmowej) w mówieniu o duchowości i wychowaniu. Wątki te pojawiają się także w twórczości Zbigniewa Herberta. Nie jest to temat nowy, ale ciągle domaga się pogłębionych analiz i uzupełnień. Autor *Epilogu burzy* często uwypuklał w swojej twórczości rolę duchowości w życiu człowieka. Przygotowywał go tym samym do uczestnictwa w relacjach społecznych i rozumienia zróżnicowanych form życia grupowego: w domu, w szkole, w pracy itp. Poniekąd stawiał w ten sposób pomost pomiędzy wychowaniem zorientowanym na aspekt „duchowy", jak i tradycyjny przekaz pedagogiczny. Twórca *Pana Cogito* w swojej poezji jest tropi-

cielem ducha przeszłości, pamięci i wychowania. Dlatego dzięki jego poezji edukacja może mieć sens, który nie znika (por. Adorno 1986: 529). To właśnie powód, który przyczynił się do zrodzenia pomysłu o lekcji filmowej na temat życia i twórczości Herberta, a więc do działania.

Nauczanie przeciwdziała zapominaniu, wymazywaniu, znikaniu. Dlatego tak ważne okazują się wszelkie inicjatywy zmierzające do podtrzymywania pamięci. Ważny jest też procesualny wymiar edukacji, co wiąże się z narracją, historią, utrwalaniem i czynieniem czegoś nieodwracalnym. Dodatkowo w sferze edukacji leży nie tylko historia, opowieść, ale i miłość, która zdaniem Arendt jest nieświatowa, rzadka, apolityczna i antypolityczna jednocześnie (Arendt 2010: 275)[10].

Analiza edukacji jako „budzenia" 'w' życiu i 'do' życia bezmiaru, nieprzewidywalności, zawiera w sobie pierwiastek optymistyczny i pesymistyczny (zob. tamże). Istotą człowieczeństwa jest działanie, bo przecież to właśnie ta czynność odnosi się do rozpoczynania czegoś, co wywołuje lawinę nowych zdarzeń. Ale ich nieprzewidywalność i wiążąca się z nią odpowiedzialność to cechy, o których nie sposób zapomnieć.

Bibliografia

Adorno T. (1986) *Dialektyka negatywna*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa, PWN.

Arendt H. (2010) *Kondycja ludzka*, tłum. A. Łagodzka, Warszawa, Wydawnictwo „Aletheia".

Besnard A.-M. (1965) *Kierunki rozwojowe współczesnej duchowości*, tłum. J. Gaczoł, „Concilium", nr 1–10.

Eliade M. (2007) *Sacrum a profanum. O istocie sfery religijnej*, tłum. R. Reszke, Warszawa, Wydawnictwo „Aletheia".

Haltof M. (1992) *Kino lęków*, Kielce, Wydawnictwo „Szumacher".

Kapała M. (2017) *Duchowość jako niedoceniany aspekt psyche. Propozycja nowego ujęcia duchowości w psychologii – kategoria wrażliwości duchowej*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska", vol. XXX, s. 7–37.

[10] Pojęciu 'działać' w języku greckim odpowiadają dwa słowa: *archein* – czyli rozpoczynać, prowadzić, rządzić i *prattein* – przeprowadzać, dokonać, ukończyć. Natomiast w łacinie: czasownik *agere* – wprawiać w ruch, przewodzić i *gerere* – unosić, utrzymać. Działanie może być więc zarówno początkiem, jak i końcem czegoś większego, aktem wolnej woli i/lub koniecznością. Działanie wiąże się z naszym „pojawianiem się" się w świecie, byciem, narodzinami. W końcu tworzeniem swojej tożsamości i historii, choć – co ważne zdaniem Hannah Arendt – po uwieńczeniu tej ostatniej przestajemy być jej sprawcami, a stajemy się „dziećmi własnego dzieła" (Arendt 2010: 243).

Kłoczowski J. A. (2006) *Czym jest duchowość? – kontekst religijny i kulturowy* w: *Fenomen duchowości*, A. Grzegorczyk, J. Sójka, R. Koschany (red.), Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, s. 13–20.

Kornacki K. (2005) *Kino polskie wobec katolicyzmu*, Gdańsk, Słowo/obraz terytoria.

Maritain J. (1993) *Od filozofii człowieka do filozofii wychowania*, tłum. A. Ziemnicki w: *Człowiek – Wychowanie – Kultura. Wybór tekstów*, F. Adamski (red.), Kraków, Wydawnictwo Apostolstwa Modlitwy, s. 61–79.

Mikołajczak M. (2008) *Wstęp* w: Z. Herbert, *Wybór poezji*, M. Mikołajczak (oprac.), Wrocław, Wydawnictwo Biblioteka Narodowa, seria I, nr 331, V–CCXC.

Morstin-Popławska A. (2010) *Jak daleko stąd do raju? Religia jako pamięć w polskim filmie fabularnym*, Kraków, Universitas.

Pasek Z. (2010) *O przydatności pojęcia „duchowość" w badaniach nad współczesną kulturą* w: *Religijność i duchowość – dawne i nowe formy*, M. Libiszowska-Żółtkowska, S. Grotowska (red.), Kraków, Wydawnictwo „Nomos", s. 56–65.

Popielski K. (2007) *Poczucie sensu życia jako doświadczenie egzystencjalnie znaczące i potrzeba rozwojowa* w: *Wychowanie. Pojęcia – Procesy – Konteksty. Interdyscyplinarne ujęcie*, M. Dudzikowa, M. Czerepaniak-Walczak (red.), t. 2, Gdańsk, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, s. 22–27.

Romaniuk A. (oprac. i red.) (2014) *Wierność. Wspomnienia o Zbigniewie Herbercie*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.

Skubalanka T. (2008) *Herbert. Szymborska. Różewicz. Studia stylistyczne*, Lublin, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Sławiński J. (2000) *Myśli na temat: biografia pisarza jako jednostka procesu historycznoliterackiego* w: *Próby teoretycznoliterackie*, Kraków, Wydawnictwo Universitas, s. 162–182.

Woźniak M. J. (2020) *W poszukiwaniu harmonii istnienia. Studia porównawcze poezji Antonia Colinasa i Zbigniewa Herberta*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

Wulff D. M. (1999) *Psychologia religii klasyczna i współczesna*, tłum. P. Jabłoński, M. Sacha-Piekło, P. Socha, Warszawa, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne Spółka Akcyjna.

Aneks

Scenariusz lekcji z wykorzystaniem filmów dokumentalnych o Zbigniewie Herbercie i jego poezji (ad. tematu: „Duchowość" i edukacja).

GRUPA WIEKOWA:
uczniowie szkół średnich.

CZAS TRWANIA:
dwie lekcje po 45 minut.

TEMAT LEKCJI: Strategie opowiadania o poecie i poezji w filmie dokumentalnym na przykładzie materiałów audiowizualnych o Zbigniewie Herbercie i jego twórczości.

CELE:
Namysł nad filmowymi sposobami opowiadania o Zbigniewie Herbercie i jego twórczości:

- wiedza: zdobycie informacji na temat filmu dokumentalnego o sztuce, a także poznanie wybranego filmu o Herbercie;
- postawa: uwrażliwienie odbiorców na piękno poezji Zbigniewa Herberta, która może być przekazywana w różny sposób, np. w filmie dokumentalnym, programie telewizyjnym itp.;
- umiejętność: zdolność odróżniania i definiowania pojęć z zakresu teorii literatury i filmu, takich jak: strategie autorskie, sytuacje narracyjne, schematy fabularne, style odbioru.

MATERIAŁY:

- filmy dokumentalne o Zbigniewie Herbercie i jego twórczości.
  Nauczyciel wybiera jeden film lub fragmenty dwóch, które będą pokazywane i omawiane na dwóch kolejnych jednostkach lekcyjnych:

Aby przypodobać się cieniowi, reż. Anna Górna, Lubomir Zając, Jacek Siwecki, 1991.
Ogród barbarzyńcy, reż. Piotr Załuski, 1994–2000.
Potęga smaku, reż. Adam Pawłowicz, 1995.
W sercu ukrył miasto, reż. Jerzy Morawski, 1999.
Obywatel poeta, reż. Jerzy Zalewski, 2000.
Herbert. Fresk w kościele, reż. Piotr Załuski, 2005–2006.
Śladami Zbigniewa Herberta po Lwowie, reż. Małgorzata Szyszka, 2008.
Nasz Herbert, reż. Ewa Róża Fabjanowska, 2008.
Herberta spojrzenie, reż. Piotr Bukojemski, 2008 (na podstawie *Barbarzyńcy w ogrodzie*).

Metodyka: krótkie wprowadzenie wykładowe przed projekcją wybranego filmu, rozmowa kierowana po emisji (przygotowany zestaw pytań ad. wybranego filmu), dyskusja (w parach lub grupach), następnie wspólne wypisanie na tablicy najważniejszych cech filmów o literaturze, zgodnie ich najczęstszymi odmianami i przyjętymi przez ich twórców strategiami narracji lub prezentowania bohatera, np.:

a) perspektywa twórcy dokumentu – film popularnonaukowy (strategia edukatora), np. *Obywatel poeta*, reż. Jerzy Zalewski, 2000.
b) perspektywa twórcy dokumentu – film dokumentalno-reportażowy (strategia pośrednika), np. *W sercu ukrył miasto*, reż. Jerzy Morawski, 1999.
c) perspektywa bohatera dokumentu – film analityczno-dydaktyczny (strategia znawcy), np. wybór jednego odcinka z cyklu *Ogród barbarzyńcy*, reż. Piotr Załuski, 1994–2000.
d) perspektywa bohatera dokumentu – film impresyjno-poetycki (strategia artysty/konceptualisty, który opowiadając o innym twórcy, chce przede wszystkim zachwycić widza osobą bohatera i jego dziełem), np. *Aby przypodobać się cieniowi*, reż. Anna Górna, Lubomir Zając, Jacek Siwecki, 1991.

PRZEBIEG ZAJĘĆ:

1. Wprowadzenie

Twórczość Zbigniewa Herberta można rozpatrywać w różnych aspektach, m.in. od strony językowej, filozoficznej, podróżniczej, historycznej, politycznej, malarskiej, mitologicznej, muzycznej, a także religijnej. Warto przypomnieć sobie materiały audiowizualne poświęcone temu poecie i zastanowić się, w jaki sposób opowiadają one o Herbercie i jego poezji. Tym bardziej że dokument filmowy o artyście i sztuce może spełniać przynajmniej cztery zasadnicze funkcje edukacyjne:

- poznawczo-kształcące (nabywanie wiedzy);
- diagnostyczno-terapeutyczne (przeciwdziałanie obojętności);
- refleksyjno-wychowawcze (mądre pamiętanie o przeszłości i nauka tolerancji);
- kulturalno-rekreacyjne (uwrażliwianie na piękno sztuki słowa, obrazu i dźwięku).

Informacja o wybranym filmie i jego twórcy.

I. Prezentacja materiału audiowizualnego lub jego fragmentu, stanowiącego zwartą całość.
II. Informacje ogólne o cechach filmów dokumentalnych tej odmiany:

Dokumenty o artystach-pisarzach a dominanta konstrukcyjna:
a) Biografia pisarza jako oś konstrukcyjna (między intymistyką a prezentacją losów całej generacji, pokolenia, tło historyczne, polityczne, społeczne).
b) Osobowość pisarza (obsesje, upodobania, zainteresowania, wyobraźnia itp.).
a) Twórczość: tematy, styl autorski itp. (zob. Seweryna Wysłouch (1997) *Poezja na ekranie*, w: *Poloniści o filmie*, M. Hendrykowski (red.), Poznań, Wydawnictwo UAM).

Dokument biograficzny składa się najczęściej z materiałów archiwalnych, portretów, rysunków, rodzinnych fotografii, wspomnień głównych bohaterów, ich rodziny, znajomych itp. W filmie dokumentalnym o literaturze i/czy pisarzu tekst (słowo) zyskuje autonomię poprzez:

b) czytanie, recytację, komentarz (głos autora, literaturoznawców itp.);
c) inscenizację (fragmenty teatralne, widowiskowe, utwory muzyczne itp.);
d) słowo pisane na ekranie (napis, okładki tomików, książek, zapisane fragmenty utworów itp.);
e) wizualny kontekst jako „narzędzie interpretacji tekstu pisanego i projekt stylu odbioru", np. „konkretyzacja realiów istniejących w tekstach", „konkretyzacja sytuacji lirycznej wiersza", „plastyczna paralela", „metafora filmowa", „symbol" (zob. Seweryna Wysłouch (1997) *Poezja na ekranie*, w: *Poloniści o filmie*, M. Hendrykowski (red.), Poznań, Wydawnictwo UAM).

III. Rozmowa z uczniami na temat prezentowanego filmu. Pomocą mogą być przygotowane pytania, np. o dominantę konstrukcyjną, sposób prezentowania w filmie osoby poety i jego twórczości, np. wspomnienia bliskich, recytacja poezji i jej wybór itp., czas narracji, przestrzeń opowiadania, osoby wypowiadające się na ten temat, oprawa wizualna i dźwiękowa, montaż.
IV. Wspólne wypisanie z uczniami cech filmu o poecie i jego poezji na konkretnym przykładzie. Odpowiedź na pytania:
    a) czy biografia filmowa może być traktowana jako jednostka szerszego procesu historycznego? A w konsekwencji, czy daje odpowiedź na pytanie o przeszłość i „duchowość" pojedynczego człowieka/pokolenia/narodu?
    b) czy prezentowany film potwierdza hipotezę Seweryny Wysłouch, że ewolucja portretów dokumentalnych polega na odchodzeniu od „czystej" biografii, pogadanki, unikania perswazji, na rzecz próby „przekazania" tekstu literackiego językiem filmu?
V. Możliwa część warsztatowa lub zadanie domowe na temat: *Mój autorski film na temat Zbigniewa Herberta i/lub jego twórczości* – pomysł lub projekt scenariusza takiego filmu przygotowany samodzielnie przez uczniów (od 2 do 6 stron A4).