

Zbigniew Mikołajko

Trzy tezy o *Pasji*

Ze wszystkich ciał i umysłów nie można by wydobyć drgnienia prawdziwej miłości: to jest niemożliwe, to inna dziedzina, nadprzyrodzona.

Blaise Pascal

Po pierwsze: religijność idolatrii

Niech u początku będzie pytanie, pytanie cokolwiek przewrotne, ale – moim zdaniem – najzupełniej na miejscu: czy film Mela Gibsona jest filmem religijnym?

Pytanie to nie sięga oczywiście tematyki – ta otwarcie, niczym rany Chrystusa, jest religijna.

Chodzi zatem, cokolwiek miałoby to znaczyć, o religijność jako manifestację *sacrum* i, zarazem, jako pewien akt wiary.

Na pozór tak ma być. Na pozór film Gibsona zjawia się w przybraniu epifanii, na pozór jest religijnym wyznaniem, brutalnym – aż do bólu (fizycznego bólu widzów) – *credo* amerykańskiego filmowca.

Co więcej: ten sakralny wymiar filmu zdaje się potwierdzać rozbuchana konfesyjna *praxis*, jaka się wokół niego rozwinęła, zwłaszcza w Polsce. Przypisanie papieżowi słów: „Tak było” (tak było *illo tempore*, „onego czasu” męki i śmierci), specjalne seanse dla parafii i przedpasyjne (to dobre tu słowo, bo wskazuje na inicjacyjny charakter działań) „relekcje z Gibsonem” – wszystko to daje się wcielić w mechanikę mityczno-obrzędowego porządku, który miał starannie legitymizować *sacrum* Gibsonowskiej *Pasji*. Owa staranna troska jednakże to swoisty, żeby użyć metafory Gianniego Vattima, „śląd śladu”. Jeśli bowiem coś trzeba legitymizować z zewnątrz, przez autorytatywne wypowiedzi duchownych i wysiłki (w Koranie, przypomnę, zwany nie bez racji *dżihad*) zorganizowanej wspólnoty, znaczy to tylko tyle, że skoro rzecz domaga się tej legitymizacji *da fuori* i jakby „z góry”, to sama z siebie nie jest prawomocna.

Powinienem się jednak zastrzec, że nie do końca tak musi być – przysłowio-
wego młotka można użyć wszakże do różnych celów, niezależnie od takich albo
innych intencji jego producenta. Rzeczywistość filmowego obrazu i rzeczywistość

jego recepcji, krzyżując się w jakimś momencie i nakładając na siebie, mają przeciwieństwo skądinąd swe własne autonomię, swe odrębne sfery czy też sposoby bycia.

Lecz pozostaje nadto owa sfera wspólna, większa albo mniejsza sfera wspólnotowości, współistnienia. I to ona ostatecznie tu decyduje – *religio* chrystianizmu, właściwe mu sakralne powiązanie, nie jest w końcu, w odróżnieniu od wiary chrześcijanina, sprawą jednostki, lecz wspólnoty.

Skoro zatem część chrześcijańskich wspólnot (nie tylko katolickich, ale i protestanckich) ujrzała w filmie Mela Gibsona religijne świadectwo i, zarazem, swoisty „dokument” zdarzeń przedstawionych w Ewangeliach, wypadałoby może im uwierzyć.

Nie podzielam tej wiary. Raz, że takim świadectwem i takim dokumentem mogą być same tylko Ewangelie. Dwa, że dzieło amerykańskiego reżysera – nie odmawiam mu zresztą tego prawa – jest w moim najgłębszym przekonaniu ideologiczną transformacją, na użytek zresztą współczesny i wyraziście partykularny, najbardziej dramatycznego i doniosłego aktu w dziejach zbawienia: pasji oraz śmierci Jezusa Chrystusa.

Na czym owo ideologiczne przekształcenie polega? Mówiąc jeszcze w ogromnym skrócie: na tak drastycznej antropomorfizacji Chrystusa, że przeradza się on w nadczłowieka lub raczej, żeby uniknąć niepotrzebnych w tym miejscu skojarzeń z nietzscheanizmem, w jakiegoś hiperczłowieka. Słowem, Jezus zostaje przeniesiony (jeśli użyć terminów Karla Bartha) z przestrzeni „wiary” w przestrzeń „religii” albo przekształcony (jeśli użyć metafor Jean-Luc Mariona) z „ikony” w „idola”.

Idol nigdy nie zasługuje na oskarżanie go o iluzoryczność, ponieważ z definicji jest widoczny – *eidolon* to coś, co jest widoczne (*eideo*, *video*). Polega on właśnie na tym, że może być widoczny, że można go jedynie widzieć. I to widzieć tak wyraźnie, że sam fakt widzenia wystarczy do jego poznania – *eidolon* to coś, co daje się poznać przez sam fakt, że było widziane (*oida*). Idol przedstawia się w spojrzeniu człowieka, aby w ten sposób zawładnąć ludzkim wyobrażeniem, a zatem poznaniem. Idola wznosi się tylko po to, aby go widziano [...]. Idol fascynuje i przykuwa spojrzenie, ma przyciągać, przepełniać i zatrzymywać spojrzenia. Obszar, gdzie niepodzielnie króluje – obszar spojrzenia, a więc czegoś dostępnego spojrzeniu – wystarcza zresztą do jego przyjęcia; idol przykuwa spojrzenie tylko w takim stopniu, w jakim wchłania go dostępny spojrzeniu świat. Idol zależy od spojrzenia, które zadowala, ponieważ gdyby spojrzenie nie pragnęło się nim zadowalać, nie miałby on dla niego żadnej wartości¹.

Boskość występuje w idoleu rzeczywiście. Ale jest on bytem ograniczonym i przykrojonym, „zapisem boskości na miarę ludzkiego spojrzenia”, zapisem jakiegoś najniższego jej stopnia, przypominając to tylko, „co ludzkie spojrzenie do-

¹ Jean-Luc Marion, *Bóg bez bycia*, przeł. Małgorzata Frankiewicz, wstęp Karol Tarnowski, Kraków 1996, Wydawnictwo Znak, s. 29–30.

świadczyło z boskości”². Spojrzenie owo zresztą poprzedza idola i to ono właśnie, zanim ujawni się taki bałwochwalczy zapis, „samo musi najpierw zakrzepnąć” – po to zresztą, by „ofiarowywane spojrzeniu przez coś najlepiej widzialnego niewidzialne zwierciadło” mogło wskazać „nie tylko, jak daleko sięga jego najdalej posunięta celowa dążność”, ale również i to, „do jakiego celu nie może ona dążyć”³.

Tym samym spojrzenie bałwochwalcze nie może dokonać jakiegokolwiek krytyki swego idola: „jego celowa dążność sięga miejsca, które natychmiast zajmuje idol i w którym wyczerpuje się każda celowa dążność”⁴. Mechanika taka uwalnia jednocześnie od etycznego wyboru – jest objawem „zasadniczego zmęczenia”:

Idol wraz z czymś najlepiej widzialnym i niewidzialnym zwierciadłem ofiarowuje spojrzeniu swoją ziemię – najlepszą ziemię, gdzie może zasnąć strudzone. Za sprawą idola spojrzenie zagrzebuje się w grobie. Idol dyskwalifikuje się w ten sposób wobec objawionej rzeczywistości wcale nie dlatego, że ofiarowuje spojrzeniu bezpodstawne widowisko, ale przede wszystkim dlatego, że proponuje, gdzie (ma ono) spocząć. [Ale] boskość zastyga w idolu tylko wtedy, gdy spojrzenie człowieka krzepnie i w ten sposób robi miejsce świątyni. Idola mierzy się miarą *templum*, które ludzkie spojrzenie, patrząc ku niebu, za każdym razem ogranicza na swoją miarę [...]. Bóg, którego przestrzeń przejawiania się jest mierzona tym, co może udźwignąć spojrzenie, to właśnie idol⁵.

Tymczasem „ikona nie rodzi się z widzenia, lecz je pobudza”, tymczasem „ikona nie jest widoczna, lecz uwidacznia” i „przywołuje wzrok, pozwalając widzialnemu [...] powoli nasycić się niewidzialnym”. Ukazuje się ono wówczas w postaci, która „nigdy nie sprowadza go do oziębiającego zastoju czegoś widzialnego”⁶.

Widzialne nie wyrusza na podbój niewidzialnego jak na nie dostrzeżoną – jeszcze – dziką zwierzynę [...]. Widzialne nie robi różnicy między sobą a niewidzialnym, aby je osaczyć i ograniczyć do siebie, lecz niewidzialne decyduje o odsunięciu widzialnego od siebie i o tym, że samo daje się poznać. Toteż jako wskazówka winno nam tutaj posłużyć sformułowanie, jakie św. Paweł stosuje wobec Chrystusa, *eikon tou theou tou aoratos*, obraz (ikona) Boga niewidzialnego (Kol 1, 15)⁷.

Ikona zatem „próbuję czynić widzialnym niewidzialne jako takie, a więc pozwala, aby widzialne nie przestawało odsyłać do czegoś innego niż ono samo i aby jednocześnie owo inne nigdy nie ulegało odtworzeniu w widzialnym”⁸. Tym samym więc ikona niczego nie pokazuje, lecz zaledwie „poucza” spojrzenie i ciągle

² Tamże, s. 35.

³ Tamże, s. 34.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże, s. 34–35.

⁶ Tamże, s. 39.

⁷ Tamże, s. 39–40.

⁸ Tamże.

je „koryguje” – tak, „aby w najdalszą nieskończoność wznosiło się od widzialnego ku niewidzialnemu” – oraz wzywa je do samoprzekroczenia, do „niekrzepnięcia nigdy na czymś widzialnym, ponieważ widzialne występuje tutaj tylko ze względu na niewidzialne”⁹.

Zamiast niewidzialnego zwierciadła, które odsyłałoby ludzkie spojrzenie ku niemu samemu i potępiałoby to, co pozbawione widoków, ikona odśladania się jako twarz, która spogląda na nasze spojrzenia, aby je wezwać ku swej głębi¹⁰.

Jedynie głębia twarzy, która otwiera się, by patrzeć w inną twarz, pozwala ikonie połączyć widzialne z niewidzialnym¹¹.

Idol jest zawsze jedynie odbłaskiem, zniewolonym w istocie przez swój pierwowzór, do którego musi nieustannie powracać. Ikona, przeciwnie, jest „źródłem bez pierwowzoru”, „źródłem, które jest samo nieskończone i bije albo wypływa w całej nieskończonej głębi ikony”. I dlatego właśnie „głębia ikony wymyka się wszelkiej estetyce”:

Skierowana ku innej twarzy intencja zależy jedynie od samej siebie – miejsce *aisthesis* zajmuje apokalipsa. [...] Niebiosą mogą jedynie same się rozedrzeć, aby zstąpiła z nich twarz (Iz 63, 19). Ikona nie uznaje dla siebie żadnej innej miary niż jej własna, nieskończona i niezmierzona. Podczas gdy idol mierzy boskość zasięgiem spojrzenia tego, kto następnie go wyrzeźbi, ikona uznaje w widzialnym tylko twarz, na której niewidzialne daje się oglądać tym lepiej, że jego objawienie otwiera przepastny bezmiar, jakiego ludzkie oczy nie zaprzestaną nigdy zgłębiać¹².

Tak zarysowane napięcie między idolem a ikoną, między idolatryczną religią a ikoniczną wiarą jest w filmie Gibsona nieustannie obecne, choć skrywane. Hollywoodzka estetyka zakrzepłych na schematach spojrzeń, estetyka jatki (nie tylko à la Quentin Tarantino) pojednana z estetyką *happy endu*, czyni tutaj z Chrystusowego ciała idola – już to krwawą pałubę, poza którą nasz obolały i przykuty drastycznymi widokami wzrok nie potrafi wykroczyć, już to świetlistego, zwycięskiego Pantokratora bez skazy, nachalnie, „dla pokrzepienia serc”, ilustrującego przekształcenie niewidzialnego w widzialne. I w istocie nie ma tutaj twarzy, nie ma ikony, choć rozdzierają się efektownie niebiosy i rozstępuje ziemia: zamiast twarzy Chrystusa zwraca się bowiem ku nam nieustannie, coraz bardziej szokująca i coraz bardziej nieludzka, maska z człowieczej krwi.

Nie cały obraz jest oczywiście religijny tak idolatrycznie. Są przecież u Gibsona sekwencje, które wymykają się bałwochwalczemu zniewoleniu. Takie są sceny z Chrystusem w Ogrodzie Oliwnym, gdzie pojawia się przed nami zwykły czło-

⁹ Tamże, s. 40–41.

¹⁰ Tamże, s. 42.

¹¹ Tamże, s. 43–44.

¹² Tamże, s. 44.

wiek, zdjęty zgrozą i lękiem, zaszczuty i targany sprzecznościami, samotny w sposób absolutny. Tak skrojony został wizerunek Maryi – matki niemej, bezradnej, otepiałej od cierpienia, krok w krok podążającej za synem w jego drodze ostatniej. Tak wreszcie – oszczędnie, w paru gestach czy słowach – przedstawił Gibson kilka drugoplanowych postaci: Piotra, Malchusa, Marię Magdalenę, nawet Piłata, próbującego jakoś pogodzić wewnętrzne poczucie sprawiedliwości z obawami przed żydowską rewoltą oraz gniewem cezara. Ale – przecież – takie sceny i takie role to tylko tło głównego dramatu.

Po drugie: nadnaturalność natury i nadhistoryczność historii

Wizje męki i śmierci Chrystusa, z jakimi mamy do czynienia w *Pasji*, skłaniały nieraz widzów do stawiania sobie pytań niezwykle prostych, a jednak zasadnych. Choćby takich: Czy istnieje człowiek, który byłby w stanie przeżyć tak okropne biczowanie, że w istocie zostaje zamieniony w krwawą miazgę? Czy tak bestialsko ubiczowany, tak strasznie storturowany człowiek, gdyby nawet udało mu się jakimś cudem przeżyć, mógłby następnie nieść na sporą odległość, na dodatek pod kamienistą górę, ważący kilkadziesiąt kilogramów krzyż?

Pytania takie zawierają w sobie ważny niepokój – niepokój nie tylko zwyczajnie ludzki, ale też i teologiczny. Chodzi w nich mianowicie o coś niebywale ważnego: o ludzką naturę Jezusa Chrystusa, o rzeczywistość wcielenia.

Gdyby bowiem przyjąć perspektywę Gibsona, nieważniałaby ona zupełnie prawowierną teologię i prawowierną wiarę (to skądinąd przydarza się fundamentalistom religijnym nieustannie). Cóż bowiem warto byłoby człowieczeństwo Jezusa, pytał o to zresztą przy innych okazjach Eugen Drewermann, gdyby Bóg zawiesił naturalne prawa wobec swojego Syna? Gdyby właśnie, jak chce Gibson, uczynił z niego nadnaturalnego herosa, hiperczłowieka, który z łatwością radzi sobie z fizycznymi barierami, z jakimi nie może sobie poradzić zwyczajny człowiek?

Gdyby tak było, musielibyśmy uznać, że człowieczeństwo Jezusa było tylko człowieczeństwem iluzorycznym i pozornym, człowieczeństwem na pokaz, nie do końca człowieczym. A to przecież gnostycka herezja – doketyzm, odrzucony i potępiony przez wszystkie kościelne autorytety, od autorów ewangelicznych poczynając.

Nie jedyny to zresztą przykład gnostycyzmu w filmie Gibsona. Skonstruowana przezeń wizja świata i ludzi jest też u niego po gnostycku, po manichejsku rozdarta – oto radykalne dobro przeciw radykalnemu złu, oto duch przeciwko materii, oto ludzie światła przeciw ludziom ciemności.

Zasadnicza jednak, by ujawnić intencje Gibsona, jest ta nadnaturalność Syna Człowieczego.

Podobny mechanizm odsłania się i w innej warstwie – tej, którą moglibyśmy nazwać „dokumentalną” czy też historyczną. Łatwo bowiem zauważyć, że film

Gibsona rozmija się w niektórych momentach nie tylko z ustaleniami współczesnej archeologii biblijnej czy – jak najbardziej ortodoksyjnej – egzegezy, ale także z ewangelicznymi przekazami.

Pytania w tych kwestiach można mnożyć (i choć bywają one drobiazgowe, chodzi w nich w sumie o coś bardzo ważnego). Dlaczego zatem Chrystus, wbrew powszechnym już dzisiaj ustaleniom badaczy, a na mocy dziwnego wyjątku, dźwiga na Golgotę gotowy krzyż – zamiast poprzecznej belki, którą niósł każdy inny skazaniec i którą przybijano następnie do słupa (tej właśnie nazwy – *stylos* – używają także ewangeliciści) z odpowiednim nacięciem? Dlaczego – zgodnie z dawną ikonografią, a wbrew medycznej wiedzy o ciele człowieka – do krzyża przybija się jego dłonie, skoro ich mięśnie i kości nie wytrzymałyby ciężaru ludzkiego ciała, skoro wiadomo, że krzyżowano, przybijając ręce w nadgarstkach? Dlaczego Sanhedryn obraduje w nocy, skoro nie wolno było tego robić? Dlaczego Chrystusa bije się i poniewiera okrutnie jeszcze przed postawieniem go przed arcykapłanem, skoro nie był skazańcem i skoro milczą na ten temat Ewangelie? Dlaczego straż świątynna jest uzbrojona po zęby, skoro wolno jej było nosić – zgodnie z nakazem rzymskiego okupanta – jedynie kije? Dlaczego ów młodzieniec, który próbuje towarzyszyć pojmanemu Jezusowi, jest całkowicie ubrany, skoro św. Marek Ewangelista, narrator owej tajemniczej sceny, mówi wyraźnie, że był owinięty jedynie w prześcieradło i uciekł później nago w ciemności? Dlaczego Jezusowi na Kalwarię towarzyszą tak ogromne tłumy, cała w istocie Jerozolima, skoro nie ma o tym mowy w Ewangeliach? Dlaczego Chrystus rozmawia z Piłatem po łacinie, której nie znał – zamiast w pospolitej grece, *koine*, obiegowym języku wschodniego Śródziemnomorza? Dlaczego przesłuchanie u arcykapłana i Piłata nie odbywa się przynajmniej tak dokładnie, jak chcą Ewangelie kanoniczne, lecz Gibson posłużył się tutaj najwyraźniej apokryficzną *Ewangelią Nikodema* z tzw. *Cyklu Piłata*?

Na to ostatnie pytanie najłatwiej odpowiedzieć, a odpowiedź potwierdzałaby stawiany często reżyserowi zarzut antysemityzmu: *Ewangelia Nikodema*, podobnie jak cały zresztą *Cykl Piłata*, próbując usadzić już chrystianizm w oficjalnym życiu imperium, zdejmuje w znacznej mierze z Rzymian odpowiedzialność za śmierć Jezusa i przenosi ją na Żydów, tak samo karykaturalnie w niej przedstawionych jak arcykapłani u Gibsona.

Pozostałe pytania – dlatego tak licznie je przytoczyłem – wskazują na coś innego jeszcze, na coś dla idolatrycznej pobożności Gibsona ważniejszego. Podobnie bowiem jak nadnaturalność natury ludzkiej Jezusa nadhistoryczność jego historii, wyrażona w wielu odstępstwach od faktów i przyjętych na ogół interpretacjach tych faktów, służy pewnemu ideologicznemu użytkowi.

Gibson, wzorem średniowiecznej czy barokowej wyobraźni chrześcijańskiej (przykładem niech będzie choćby *Wielkie Ukrzyżowanie* Matthiasa Grünewalda), stara się bowiem nie tylko podkreślić wyjątkowość męki i śmierci Jezusa w dzie-

jach – wyjątkowość, której nikt poważny nie ośmiela się przecież zakwestionować – ale też powiedzieć, iż wyjątkowość ta była czymś świadomym *illo tempore*, iż powszechnie zdawano sobie z niej sprawę. Stąd też więc wszystkie reguły zbrodni męki i śmierci musiały zostać przemienione, stąd niebywała, ślepa zapiekłość żydowskich sędziów, stąd diabelskie iście rozkosze oprawców, znęcających się nad ciałem Człowieka z Nazaretu. I tu zatem, jak chciałby Gibson, Bóg zawiesić musiał mechanizmy historii i znów uczynić wyjątek.

W świetle tego, co wiemy, męka i śmierć Jezusa – tak niebywałe w świetle dzisiejszej wiary i w obrębie dzisiejszej świadomości dziejowej – *illo tempore* nie miały znaczenia dla nikogo poza garstką uczniów Jezusa, pierwszych chrześcijan. Poza świadectwem Nowego Testamentu nie mamy na ten temat przecież żadnych innych świadectw – żydowskich, rzymskich czy greckich. Niechrześcijanie mogli mieć jedynie taką świadomość, jaką z pewną brutalnością odsłania w *Gusłach*, dialogicznym dodatku do swych *Rozważań o historii* Witold Kula (nie mam, niestety, pod ręką tego tekstu, więc przytaczam anegdotę z pamięci):

Do starego już Piłata, odpoczywającego na spokojnej emeryturze w swojej podrzymskiej *villa rustica*, przyjeżdża w odwiedziny przyjaciel. Rozmowa jest o tym i owym. – A pamiętasz, Piłacie – powiada w pewnym momencie gość – tego Jezusa, którego kazałeś ukrzyżować, kiedy byłeś prokuratorem Judei? Mówią, że od niego wywodzą się ci chrześcijanie, o jakich teraz tak głośno. – Jezus... Jezus... – zastanawia się Piłat – nie przypominam sobie takiego.

Dramatu Jezusa, tak myślę, dopełnia bowiem i fakt, że było to ukrzyżowanie nikomu nieznanego Żyda gdzieś na uboczu świata. Że Bóg nie uczynił z męki i śmierci Syna widowiska, drastycznego, wyjątkowego spektaklu na oczach tłumu, zawieszając dla niego wszystkie zwyczaje, normy i praktyki. Ukrzyżowano Jezusa zatem, jak mówi Pismo, zwyczajnie, bez karnawałowej iście makabry „między dwoma innymi” (rzymska praktyka знаła oczywiście takie makabry: las krzyży, które kazał wznieść Krassus po stłumieniu powstania Spartakusa, ukrzyżowanie niejakiego Jonathana „w kucki”, aby umierał długo, przez kilka dni, „na drzewie” – ale męka i śmierć Jezusa, mówią o tym Ewangelie, nie była na tym tle czymś ekstremalnie odbiegającym od potwornych „norm”).

Istnieje jednak i inny rodzaj wyobraźni chrześcijańskiej, najwyraźniej przez Gibsona odrzuconej.

W 1564 roku Pieter Breughel Starszy stworzył swój największy obraz, który ukazuje mroczne wydarzenia za pośrednictwem ledwo widocznego szczegółu. *Droga krzyżowa* przedstawia dziesiątki postaci w falistym krajobrazie, pod granatowym niebem. Obraz dzieli się na trzy strefy. Na pierwszym planie widzimy grupkę zrozpaczonych ludzi na skałach; w planie środkowym olbrzymi tłum wędruje ku wzgórzom; w tle niebo zasnuwane chmurami styka się na horyzoncie z owym wzgórzem. Postaci z pierwszego planu to rodzina i uczniowie Jezusa. Pośrodku grupy siedzi Maria, z zamkniętymi oczami, ze zwieszoną głową, przygarbiona. Breughel namalował tę grupę wyraziście, z dbałością o szczegóły, zupełnie inaczej niż pełną zamętu scenę na drugim planie. Tutaj oglądamy wielo-

osobowy pochód, namalowany plamami, kleksami farby, jedyny w miarę wyraźny porządek to wstęga czerwieni – czerwonych mundurów konnicy rozciągniętej w szereg. W środku pochodu, a zarazem na samym środku płótna, odziany na szaro mężczyzna upadł, coś upuścił, coś trudno widocznego: ma bowiem prawie ten sam jasnożółty odcień co naga ziemia. To krzyż.

Breughel pogrzebał Chrystusa wśród ciżby, tłum nieledwie tratuje tamtą żółto-szarą plamkę, krocząc na oślep wzdłuż czerwonej wstęgi. Chrześcijańska tragedia ukazana w miniaturze sprowadza się do pomniejszego szczegółu. Tym samym artysta w najzupełniej konwencjonalny sposób przedstawia *sacrum* i *profanum*. Jak pisze współczesny biograf Breughla, „im mniej widać Chrystusa [...], tym więcej zostaje miejsca na pokaz obojętności zwykłego człowieka”. W takim ujęciu odwiecznej historii chrześcijańskiej ludzki krajobraz jest pustkowiem, jałowym i zimnym. Zarazem jednak Breughel wprowadza tradycyjny chrześcijański motyw – konieczność odzewu na cierpienie, potrzebę braterstwa. Wyrazista grupa na pierwszym planie to właśnie ludzie, których zjednoczyło męczeństwo Jezusa. Lecz są na pustyni¹³.

Zatem wybór Grünewalda – czy wybór Breughla? Odpowiedź nie jest bynajmniej estetycznej natury. Odsłoni bowiem, czy podążymy w swojej wrażliwości religijnej i w swoim myśleniu o historii za wyobraźnią Średniowiecza, czy też będziemy dziećmi nowego już doświadczenia dziejowego i duchowego. Gibson wybrał to pierwsze, wybrał Nowe Średniowiecze i chrześcijańską świadomość mediocentryczną. Nie bez racji film jego – z wielu możliwych figuracji Chrystusa – wybiera (choć w odwrotnym od historycznego i kulturowego porządku) dwie: Chrystusa Boleściwego oraz Pantokratora. Przede wszystkim, właśnie ze względu na niebywałą drastyczność obrazów męki, Chrystusa Boleściwego, naczelną figurę ikonografii Średniowiecza z czasów jego „jesieni”, z epoki – gdy ewokując osobliwą, ekspresyjną „kulturę śmierci” – chrystianizm pogrążał się w duchowym zamęciu i z trwogą odkrywał w sobie narodziny nowej już duchowości.

Po trzecie: „śmierć Boga” w łonie „kultury śmierci”

W filmie Gibsona w chwili śmierci Chrystusa pada ma ziemię Boża łza. I to ona sprawia ostateczny *happy end*. Kosmiczna katastrofa bowiem – rozstąpienie się niebios i wielkie trzęsienie ziemi – to zarazem obraz absolutnej klęski absolutnego zła: oprawców oraz niesprawiedliwych sędziów ogarnia szalona trwoga i poraża świadomość prawdy, z której tak potwornie zakpili, zasłona świątyni – niemal synagogi szatana – zostaje rozdarta, a Lucyfer doznaje klęski i karleje z przerażenia na dnie swej czeluści.

Co reżyser „chciał przez to powiedzieć”? Dlaczego wybrał to hollywoodzkie mizerne rozwiązanie problemu zła i taki właśnie obraz odkupienia?

¹³ Richard Sennett, *Ciało i kamień. Człowiek i miasto w cywilizacji Zachodu*, przeł. Małgorzata Konikowska, Gdańsk 1996, Wydawnictwo Marabut, s. 166, 168.

Odpowiedź musi być jasna, niemal trywialna: miejcie pewność, zdaje się krzyżować Gibson, że zło, które krzyżuje Pana Zastępów, samo siebie – tym właśnie aktem – wydaje zgubie, wydaje śmierci.

Ale końcowe rozwiązanie mogłoby być inne, inna bowiem mogłaby być odpowiedź Boga na zło. Znamy te inne możliwości choćby z kazań rabina Szapiro w warszawskim getcie. Dlaczego, pytał kaznodzieja, Bóg milczy wobec tak straszliwego zła? I odpowiadał, posiłkując się najwyraźniej kabalistyczną ideą *cimcum*, regresji, „kurczenia się” Boga: Pan Zastępów cofnął się zatem, ograniczył w sobie, aby uczynić złu miejsce – inaczej rozmiar ludzkiego zła byłby dlań tak wielki, że musiałby zapłakać. A tymczasem jedna ledwie łza Boża wystarczyłaby dla spalenia świata.

Dlaczego zatem Gibson wybiera katastrofę kosmiczną świata z całym jego złem (ale przecież i dobrem)? Odpowiedź jest znowu prosta: bo nie jest to jego świat, świat Gibsona i podobnie jak on myślących chrześcijan.

Pasja zatem jest konfesją i manifestem pewnej formacji współczesnego chrystianizmu, która cywilizację Zachodu chce traktować przede wszystkim jako zgubną i szatańską „cywilizację śmierci”. Żyjąc w obrębie owej cywilizacji, dowodzi też na rozmaite sposoby, że jest zarazem kulturą, w której na nowo – jeszcze bardziej drastycznie i podstępnie – krzyżuje się Chrystusa. Że ci, którzy nie odłączają się od dzisiejszej „kultury śmierci” i nie uznają Prawdy, staną w rzędzie morderców Chrystusa.

Ale w myśleniu takim zawarte jest też i pewne podstawienie, pewne utożsamienie, które daje się odczytać przez analogię do zjawiska, które radykalny teolog Carl Zander nazywał w swojej ironicznej publicystyce „niemiecką teologią wyzwolenia”. W niebywalej fascynacji Chrystusem, właściwej dla tego nurtu chrześcijaństwa, ujawnia się bowiem taki mniej więcej tok rozumowania: „Jezus dobry – świat zły. Zły świat krzyżuje dobrego Jezusa. Ja – dobry, świat – zły. A zatem ja to Jezus i podobnie jak on jestem krzyżowany”.

Sądząc zatem, że tak jest i z Gibsonem, z jego *Pasją* i gorliwie wspierającymi ją środowiskami chrześcijańskimi.

Tak oto nurt ofiarniczo-pasyjny zderza się mocno z innym nurtem współczesnego chrystianizmu, który – nie negując przecież męki i śmierci Jezusa ani jej zbawczego sensu – odrzuca ofiarniczy sens wiary. Kenoza, pasja i śmierć Chrystusa były przede wszystkim, powiada się tutaj, najwyższym aktem Bożej miłości.

Tak więc Jezus – mówi Gianni Vattimo – pojawił się na świecie, aby zerwać archaiczną więź pomiędzy przemocą a *sacrum*, aby zdemaskować i tym samym zniszczyć religię ofiarniczą, aby przekształcić ją w otwartą i pluralistyczną religię „bezgranicznej łaski” oraz miłości bliźniego¹⁴. „Bóg nie ma upodobania – stwierdza z kolei ks. Wacław Hryniewicz – w cierpieniu i śmierci”¹⁵.

¹⁴ Gianni Vattimo, *Espérer croire*, trad. Jacques Bolland, Paris 1998, Éditions du Seuil, s. 30–31.

¹⁵ Wacław Hryniewicz, *Kościół jest jeden. Ekumeniczne nadzieje nowego stulecia*, Kraków 2004, Wydawnictwo Znak, s. 14.

Wrażliwość na cierpienie innych i głębokie współodczuwanie ludzkiego cierpienia – oto coraz bardziej wyraźnie zarysowujący się dzisiaj program dla wszystkich religii. Na tym chyba polega wspólna tym religiom, a często źle rozumiana mistyka cierpienia. Nie jest to mistyka doloryzmu i kultu samego cierpienia, lecz mistyka wyzwiania ludzi od cierpienia, zmagania się z nim i przewyciężania go – mistyka współczucia, zdolności rozumienia i współodczuwania trudu istnienia ludzi, na tej ziemi. Budzenie i pogłębianie takiej wrażliwości to wielki wspólny, wręcz globalny dzisiaj imperatyw otwartych oczu i otwartego serca¹⁶.

Three Theses about the *Passion*

It is not generally clear if this controversial movie has a specifically new philosophical message for the viewers. Is it about Christianity, or about religion in general, or about sacrifice and redemption? The author has three things to say in this query. First, the movie represents the characteristically fundamentalist version of Christianity, in which the suffering of crucified God is placed side by side with the suffering of true believers who witness its re-enactment. Second, Mel Gibson has created an „idolatric” image of Jesus Christ rather than an „iconic” vision. By such rendering of his topic he has deprived the story of one important aspect. The sacrifice of Christ is not presented as an act of love but rather as an act of endurance and dedication. Thirdly, Jesus is shown as a figure that can transgress all rules of nature and all historical conditions. By making his choices Gibson produced a picture that revives the old tenets of heretical doketism.

¹⁶ Tamże, s. 25.