

Marek Sokołowski¹
Wydział Nauk Społecznych
Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

**Religijne aspekty filmu
„Historia o proroku Eliaszu z Wierszalina”
Krzysztofa Wojciechowskiego
[Religious Aspects of the Film
“The Story of the Prophet Elias of Wierszalina”
by Krzysztof Wojciechowski]**

Streszczenie: Kino o tematyce religijnej to wielowątkowy nurt w historii światowej kinematografii, mieszczący w sobie wiele podejść zarówno do tematyki wiary religijnej, problematyki *sacrum*, jak też różnie prezentowanej duchowości. O religijnym charakterze filmu decyduje współcześnie nie temat i treści religijne, lecz problematyka i sposób jej rozwiązania. Wychodząc od zagadnienia definicyjnego ujęcia kina o tematyce religijnej, autor opracowania kieruje swoją uwagę na film mieszczący się w owym nurcie, jakim jest *Historia o proroku Eliaszu z Wierszalina*, który został zrealizowany w 1997 r. przez reżysera Krzysztofa Wojciechowskiego. Obraz jest fabularyzowaną opowieścią biograficzną o Eliaszu Klimowiczu, prawosławnym proroku z Podlasia, założycielu sekty z Grzybowski.

Summary: The article is an attempt to determine whether in the history of world cinema there is a separate film genre that can be termed as religious cinema or whether there are only features with religious and sacred themes. Based on the analysis of the groundbreaking cinematographic works, the article explores this subject. The author of the study directs his attention to a film that falls within the stream of religious cinema. It is the film *Story of a Prophet Elijah from Wierszalina*, is a fictionalized biographical story about Elijah, an Orthodox prophet from Podlasie, the founder of the sect of Grzybowski.

Słowa kluczowe: film religijny; *sacrum* w kinie; prawosławie; Elias Klimowicz; sekta z Grzybowski.

Keywords: religious film; the sacred in the cinema; Orthodoxy; Elias Klimowicz; sect from Grzybowski.

¹ Marek Sokołowski, Katedra Socjologii, Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie, ul. ks. F. Szrajbera 11, 10-007 Olsztyn, Polska, marek.sokolowski@uwm.edu.pl, <https://orcid.org/0000-0003-2658-9880>.

*Oto ja pošlę wam proroka Eliasza
przed nadjeściem dnia Pańskiego,
dnia wielkiego i straszego
(Księga Malachiasza III – 23)*

1. Kino o tematyce religijnej – zarys problematyki

Tematyka wzajemnych związków kina i religii jest – po przeszło stu dwudziestu latach, jakie minęły od wynalezienia kinematografii – bogata i wielowątkowa. W wielu specjalistycznych opracowaniach z zakresu filmoznawstwa pojawia się zagadnienie, które można sprowadzić do pytania, czy mamy współcześnie do czynienia z odrębnym już gatunkiem filmowym, wstępnie nazwanym kinem religijnym, kinem *sacrum* lub też filmem o tematyce religijnej, wykorzystującym liczne wątki i motywy z życia świętych, zagadnienia duchowości i wiary, opisy Kościoła, tematy biblijne (Bobowski S., 2007, Przyłipiak M., Kornacki K., 2002, Wright M.J., 2007, Kempna-Pieniążek 2013, Legan M. 2016). Odrębną grupę filmów stanowią te, których tematem są prawdy czy też dogmaty religijne, potraktowane w autorski sposób, odczytane na nowo przez twórców i reżyserów filmowych, jak miało to chociażby miejsce w telewizyjnym serialu *Dekalog* autorstwa Krzysztofa Kieślowskiego. Według Ewy Modrzejewskiej (1987, s. 71) zagadnienie religia a film jest szerokie i możemy je rozpatrywać oraz badać na wielu poziomach (Wawrzynów K.J., Wojtyra W.Z., 2020). Raz – pojmując religię całościowo i ogólnie, skupiając się na sprawach przeżycia religijnego, na tropieniu elementów *sacrum*, dwa – rozszczepiając ją na poszczególne wyznania, religie, Kościoły, a tu już mamy do czynienia z różnorodnością problemów. Jako mniejsze zagadnienie w całym kompleksie spraw związanych z tematem filmu i religią można wyróżnić np. inspirację ewangeliczną w kinie.

O religijnym charakterze filmu decyduje współcześnie nie temat i treści religijne, lecz problematyka i sposób jej rozwiązania. Co rozumiemy zatem przez film religijny? Sprawa nie wydaje się łatwa i oczywista do zdefiniowania. Krzysztof Zanussi, który uchodzi za najbardziej chrześcijańsko czy religijnie zorientowanego reżysera polskiego, na pytanie, co rozumie przez film religijny odrzekł, że odpowiedź jest trudna, ponieważ w jego ocenie pytanie jest źle postawione. „Wszak mało jest filmów – twierdził – które by z tego punktu widzenia należało rozpatrywać. Zawsze [...] staram się wystrzegać etykiety film religijny. Nie sądzę, by ta etykieta wszędzie była potrzebna [...]. Dlatego nie mogę powiedzieć, czy jakiś film jest religijny czy katolicki. To moim zdaniem – bardzo niebezpieczny teren, na którym łatwo o fałszywą interpretację albo wręcz o nadużycie [...]. Nie

jestem przekonany, że chcę widzieć Biblię zobrazowaną. Tu tkwią problemy, jakie nastroczą mi filmy Zeffirellego [...], owych świętych słów nie powinno się wyrażać za pomocą obrazów” (Zanussi K., 1990, s.10). Zdaniem Zanussiego najważniejsze nie są ściśle religijne treści i obrazy, tylko wizja, światopogląd, obraz świata, który przez swój utwór – wyraża realizator, kwestia, czy obraz świata, który przedstawia, jest zgodny z chrześcijańską wiarą czy nie. Wymowa ideowa czy filozoficzna filmu polegałaby nie na występowaniu zewnętrznych akcesoriów i wątków, lecz na zakodowanym w nim światopoglądzie, wizji, próbie wskazania potencjalnemu widzowi odpowiedzi na jego egzystencjalne pytania. W zależności od tego film (czy też inny utwór artystyczny), może mieć charakter religijny, ateistyczny czy agnostyczny. Historycy kina dowodzą jednak, że „religia z wielkim trudem znajduje duchowe powinowactwa z żywiołem filmu, i dobrze o tym wiadomo rozumnym reżyserom. Tylko ci samotni, którzy odrzucają całą kuszącą efektywność kinową, którzy poszukują doskonałości w prostocie i skupieniu, odważają się na obrazowanie świata teistycznego” (Garbicz A., Klinowski J., 1987, s. 29).

W opinii Aleksandra Ledóchowskiego (1987, s. 122–123), w historii i teorii kina nie przyjęły się takie pojęcia, jak „kino sakralne” czy w ogóle film religijny. Film – według krytyka – utrwala jedynie opis życia, a zatem także pewne elementy związane z religią: pokazuje postacie kapłanów i zakonników, sceny liturgiczne w kościołach, różne praktyki wiernych, a także inne świadectwa i symbole, jak krzyże, kapliczki i figury, ale nic ponadto, dlatego też nieuprawnione jest posługiwanie się wspomnianym terminem.

Odmianą interpretację w polskim filmoznawstwie przyjmuje Tadeusz Sobolewski (1983), który twierdzi, że w pewnym sensie każde przeżycie filmowe ma w sobie cechy przeżycia religijnego, istnieje zatem swoiście pojmowane *kino sacrum*. Motywacja przeżycia religijnego tkwi w formie filmowej, nie jest jedynie typem subiektywnej recepcji widza. Obecność filmu religijnego w kinematografii światowej nie jest związana z jakąś swoistą predestynacją filmowego środka wyrazu do przekazywania treści religijnych. Gdyby tak było, obserwując udział medium filmowego w przekazywaniu treści religijnych, można byłoby się dziwić, iż pomimo owej predestynacji filmu do najbardziej adekwatnego wyrażania wartości religijnych, w tak nieznacznym stopniu film ową predestynację realizuje. Czy mamy wobec tego do czynienia ze swoiście pojmowaną teologią kina, która w krajach zachodnich zaczęła się rozwijać po II wojnie światowej? Pionierską w tym zakresie refleksję, wprowadzającą w zagadnienie tego, czym jest film religijny na gruncie polskiego filmoznawstwa, przygotowała Mariola Marczak (2000), opisując i poddając analizie poetykę filmu reli-

gijnego, w innym swoim opracowaniu zastanawiając się, czy widz ma tak naprawdę do czynienia z filmem religijnym czy też ze specyficznym pojmowaną duchowością w kinie (Marczak M., 2002, s. 28–33). W kontekście przywoływanych opinii nie powinna dziwić konstatacja Magdaleny Kempny-Pieniążek, że o filmie religijnym pisze się „z wielkimi trudnościami”: „Niewykluczone, że problem ten wyglądałby zgoła inaczej, gdyby – w kontekście zachodzących już od dziesięcioleci przemian – w sposób odmienny zaczęto postrzegać samą istotę filmu religijnego. Nie ulega bowiem wątpliwości, że dotychczasowe definicje tego zjawiska, w świetle ewolucji współczesnego kina, nie są satysfakcjonujące”, dlatego też przywoływana autorka proponuje „zawiesić rozważania” dotyczące filmu religijnego jako gatunku, gdyż w ślad za Krzysztofem Loską – stwierdza, że coraz trudniej mówić o tożsamości gatunkowej (Kempna-Pieniążek M., 2013, s. 52). Postmodernistyczny przełom wprowadził nowy typ refleksji do teorii filmu, kino religijne w systemie gatunków zaczęto postrzegać w dwojaki sposób, co zwerbalizował Tomasz Kłys: „Hasło »film religijny« ewokuje dwojakiemu typu utwory. Z jednej strony przechodzą na myśl filmy mniej lub bardziej »ilustracyjne« wobec historii opisywanej na kartach Starego i Nowego Testamentu oraz filmy hagiograficzne. [...]. Z drugiej strony określenie »film religijny« przywołać musi na myśl dzieła twórców uprawiających wysokiej rangi kino artystyczne, będące wyrazem albo religijności autorów [...], albo ich metafizycznych pytań, wątpliwości, poszukiwania prawdy” (Kłys T., 2005, s. 185). Dlatego też o tym, czy dany film zostanie uznany za chociażby potencjalnie religijny, decydują czynniki subiektywne, gdyż religijność filmu jest czymś, co rodzi się w kontakcie dzieła z reprezentującym określone wartości i odpowiednio przygotowanym odbiorcą. „Niemniej jednak badacze nie rezygnują z wysiłków zmierzających do ustalenia sposobów, za których pomocą religijność może być ewokowana na ekranie” (Kempna-Pieniążek M., 2013, s. 54).

Światowa encyklopedia filmu religijnego (Lis M., Garbicz A., 2007, s. 8), w odredakcyjnym wstępie stawia pytania o to, czy sztuka iluzji, magicznego oczarowywania widza ruchomymi obrazami może być religijna, tzn. czy może prowadzić do doświadczenia Boga, do otwarcia na nadprzyrodzony wymiar rzeczywistości? Jednoznaczna odpowiedź nie jest łatwa, jednakże jak stwierdzają jej redaktorzy, pozostaje bezdyskusyjnym faktem, że niemal od zarania historii kina jego twórcy, pochodzący z różnych obszarów geograficznych i kulturowych, wywodzący się z różnych tradycji religijnych, inspirowani różnorodną motywacją, podejmowali i wciąż podejmują tematykę religijną. Omówienia przedstawione w encyklopedii uwzględniają obrazy fabularne i dokumentalne (w tym animowane i muzyczne), które zostały uznane za religijne dzięki uwzględnieniu kilku kry-

teriów, takich jak: 1) filmy o tematyce biblijnej, 2) adaptacje dzieł literackich uznawanych szeroko za religijne, 3) filmowe hagiografie oraz biografie postaci istotnych dla poszczególnych religii czy wyznań, 4) filmy o ludziach, którzy poświęcili się Bogu i służbie bliźnim, 5) filmy, których twórcy na różne sposoby zmagają się z motywowanej wiarą moralności, 6) filmy „ukrytej religijności”, których analiza pozwala na dostrzeżenie głębokich znaczeń duchowych czy metafizycznych oraz 7) wybrane filmy, które chociaż powierzchownie eksploatują tematykę religijną (śmierć, zaświaty, piekło), jednak przez wielu widzów identyfikowane są jako religijne. Autorzy haseł zrezygnowali z prezentacji filmów, w których pojawiające się wątki i motywy religijne wykorzystywane były wyłącznie w charakterze rekwizytu.

Najliczniejszą grupę filmów w obrębie kina religijnego stanowią filmy bezpośrednio odwołujące się do tekstów Pisma Świętego w sposób bezpośredni, będące rodzajem ilustracji wydarzeń biblijnych. Tego typu rodzaj opowieści filmowej pojawia się już w początkach kina, wraz z pojawieniem się filmów pasyjnych, takich jak *Męka Chrystusa* zrealizowanego w 1897 r. (Kolasińska I., 2001, s. 197). Prawdziwa fala fascynacji historiami biblijnymi pojawiła się w pierwszej dekadzie XX w., kiedy to wytwórnie Pathe i Gaumont wprowadziły do kin obrazy: *Józef sprzedany przez swych braci*, *Sąd Salomona*, *Daniel w lwiej jamie*, *Uczta Baltazara*, *Życie Mojżesza*. Powstające wówczas filmy epatowały przesytem dekoracyjności, ekspresywną kreacją aktorską i tradycyjną ikonografią. Tekst Pisma Świętego traktowany był przez laickie wytwórnie w sposób epicki i redukowany do poziomu anegdotycznego. Efekt teatralizacji, tak widoczny w tych produkcjach, ewokuje heroiczny los bohaterów Starego Testamentu: Abrahama, Mojżesza, Dawida, Józefa, Daniela, Judyty, Saula, Rebeki, Jeftego i innych. Kolejna dekada przynosi fascynację życiem i męką Chrystusa, wpisując Nowy Testament w kontekst historyczny i pogranicza kultury judeo-chrześcijańsko-rzymskiej. Do spopularyzowania tego tematu posłużyła powieść laureata literackiego Nobla Henryka Sienkiewicza *Quo vadis*, którą w sposób widowiskowy przekłada na język filmowy Enrico Gauzzoni w roku 1913 (Regiewicz A., 2011, s. 130). Jednakże obok kina pasyjnego powstaje wiele obrazów, które odwołują się do tematu męki Chrystusa (*Cywilizacja* Griffitha czy *Nietolerancja* Ince’a), aby w sposób paraboliczny ukazać ponadczasowe problemy, takie jak nietolerancja czy nienawiść. Opowieści te przypominają z jednej strony kino historyczne, z drugiej zaś film przygodowy. W ten nurt wpisują się nieco późniejsze superprodukcje amerykańskie: *Ben Hur* (w reżyserii F. Niblo) i *Król królów* (w reżyserii Cecila B. DeMille), utrwaliły w wyobraźni masowej ikony Chrystusa, Maryi i innych postaci Nowego Testamentu.

Film biblijny, za sprawą Cecila B. DeMille'a, zmierza ku gatunkowi przygodowemu z elementami obyczajowymi. DeMille nie był pionierem widowiska biblijnego, jednak to on nadał mu prawdziwą rangę. Jego trylogia: *Dziesięcioro przykazań* (1923), *Król królów* (1927), *Pod znakiem krzyża* (1932) oraz superprodukcje powojenne w rodzaju filmu *Samson i Dalila* (1949), ukształtowały kanon gatunku filmowego, który przyjęto nazywać kinem biblijnym (Lis M., 2005, Sokołowski M. 2002, s. 63–64). Nie można było odmówić jego filmom inscenizacyjnego przepychu i perswazyjnej siły, chociaż po latach wartość artystyczna jego biblijnych widowisk nie jest zbyt wysoka. Przez kolejne lata historii biblijne wpisywały się w tego typu hollywoodzki wzorzec ukazywania wydarzeń Starego i Nowego Testamentu (Regiewicz A., 2011, s. 130–131).

Zmiany w zakresie realizacji filmów o tematyce religijnej przynoszą lata sześćdziesiąte XX w., które dały dużą swobodę w ukazywaniu tematów ewangelicznych. Szczególnie ciekawe transpozycje życia i męki Chrystusa film biblijny zawdzięcza kinu autorskiemu. Obrazy Piera Paola Pasoliniego (*Ewangelia według świętego Mateusza*), Luisa Buñuela (*Mleczna droga*), Roberta Rosseliniego (*Mesjasz*) czy Franca Zeffirellego (*Jezus z Nazaretu*) zwróciły kino ku przeżyciu duchowemu. Wizerunek Chrystusa oscyluje w nich między ofiarą, męczennikiem za sprawy ludu, zwykłym człowiekiem przychodzącym do potrzebujących a Zbawicielem, który świadomie i bez wątpliwości przychodzi wypełnić wolę Ojca. Natomiast filmy odwołujące się do Starego Testamentu powracają do konwencji superprodukcji (*Dziesięcioro przykazań*, w jednej z ról m.in. gwiazdor Omar Sharif, 2006; *Noe: wybrany przez Boga*, w roli głównej Russell Crowe, 2014), chociaż nie można im odmówić aspiracji ilustracyjnych i inscenizacyjnego rozmachu.

Thomas Leitch, podejmując pytanie „co to znaczy kręcić film, który jest wierny Ewangelii”, wskazuje trzy „ideały wierności”: pierwszy to „leksykalna wierność wobec szczegółów tekstu, wobec warstwy językowej [...], wobec kluczowych zdarzeń i ich kolejności”, drugi „opiera się na pojęciu »rzekomości«” i dąży do odtworzenia „biblijnego świata jako autentycznego w szczegółach”, trzeci ideał, o charakterze bardziej moralnym i duchowym niż historycznym, „implikuje pytanie o to, co dziś, dla współczesnych widzów, znaczą nauczanie, męka i śmierć Jezusa”. Najbliższa pierwszego ideału byłaby *Ewangelia wg świętego Mateusza* Piera Paolo Pasoliniego (Pitrus A., 2002; Kletowski P., 2013) oraz *Pasja* Mela Gibsona. Drugi ideał bliski jest żądaniom autentyzmu stawianym przez Cecila B. DeMille'a (reżysera *Dziesięciorga przykazań*, 1956), ideał trzeci spoczywa w dużej mierze na odbiorcach – oczekujących w filmowym Jezusie „Mesjasza z białej klasy średniej, przedstawianego jak święty” z jednej strony bądź jako

„uosobienie ludzkości” (*Jesus Christ Superstar*, 1973; *Ostatnie kuszenie Chrystusa*, 1988), służące „jako »piorunochron« dla fundamentalnych lęków widzów i przekonań na temat moralnej i duchowej walki niezależnie od ich religijnej przynależności” (Leitch T., 2004, s. 207 n).

Ważną rolę w procesie odnowienia gatunku, który po okresie lat sześćdziesiątych powoli tracił widzów, odegrał film *Pasja* (2004) Mela Gibsona, który skupia się na obrazie męki Jezusa od momentu modlitwy w Ogrodzie Getsemani do chwili śmierci na krzyżu. To kino bardzo sugestywne, operujące dramatyzmem i gwałtownością w ukazywaniu scen pasyjnych, makabrycznymi w scenach torturowania ciała Chrystusa. Film wywołał dyskusje zarówno religijne, jak i polityczne (oskarżano Gibsona o antysemityzm), brak obiektywizmu, zbytne epatowanie okrucieństwem. (Dopartowa M., 2004, s. 29–46). Teologowie zarzucali mu, że nie przedstawił w filmie Chrystusa – Syna Bożego – tylko człowieka, torturowanego i zamęczonego na śmierć. Jezus według Gibsona nie jest Mesjaszem, ale samozwańczym nauczycielem, a Żydzi – religijną grupą interesu, którym Jezus odbierał wyznawców, więc się go pozbyli rękami Rzymian (Sokołowski M., 2007, s. 113–129). Artystyczna wizja Gibsona doczekała się skrajnych ocen, mówiących, iż jest to „kino rzezi uwznioślone do rangi religijnej ekstazy”, „odpychająca masochistyczna fantazja” czy też „biblijne płótna Caravaggia” albo „jeden z najbardziej okrutnych filmów w historii kina” (Słowińska K., 2004; Zalewski T., 2004).

2. Polskie kino w poszukiwaniu *sacrum*

Termin *sacrum* – jako określający wspólne to wszystko co religijne – wprowadził w nurt dwudziestowiecznej myśli europejskiej, nawiązując do Rudolfa Otto i Gerarda van der Leeuwa, religioznawca Mircea Eliade. Oparł się on na zasadniczej opozycji *sacrum* – *profanum* i uczynił ją narzędziem badania rzeczywistości. Dla historii zbawienia wszystko jest objęte Bożym planem, uczestniczy w stającym się Bożym Królestwie i jako takie może być uznane za święte. Przeciwwagą pojęcia *sacrum* są te elementy, które pozbawione są własności metafizycznych, zjawiska nieuświęcone, określane jako *profanum* (Eliade M., 1970). Dychotomia *sacrum* i *profanum* najpełniejsze rozwinięcie znalazła w pracach Eliade, stając się narzędziem badań nad kulturą i istotą religijności. Studia tego autora stworzyły nową perspektywę badawczą dla wielu gałęzi humanistyki, a rosnące zainteresowanie przedmiotem znalazło potwierdzenie w licznych opracowaniach niezwiązanych bezpośrednio z religioznawstwem, teologią, socjologią religii, jak literaturoznawstwo, kulturoznawstwo czy filmoznawstwo

(Kolasińska-Pasterczyk I., 2007). Korzystając z tej opozycji, spójrzmy, chociaż w okrojonej formie, jak polskie kino poszukiwało *sacrum* i to w czasach, kiedy było ideologicznie skazane na *profanum*.

Tematyka religijna w polskiej kinematografii powojennej, realizowanej po 1945 r., obfituje w wiele dramatycznych „zwrotów akcji”, gdyż dzieje polskiego kina zawsze wyznaczała oś aktualnych wydarzeń społeczno-politycznych oraz ideologia, nakazująca realizację „jedynie słusznych tematów”. Krzysztof Kornacki (2004) w swojej monografii przedstawił owo zagadnienie, opisując realizacje filmowe wyprodukowane w latach 1945–1970. Szczególnie reprezentatywne dla wspomnianego okresu są filmy *Matka Joanna od Aniołów* (1960) Jerzego Kawalerowicza i *Drewniany różaniec* (1964) Ewy i Czesława Petelskich. Wymowa wymienionych filmów, wynikająca z analizy i interpretacji ich estetycznych struktur w powiązaniu z różnymi kontekstami zewnętrznymi, jest jednoznacznie negatywna zarówno wobec religii, jak i Kościoła. Przedstawia Kościół w perspektywie marksistowskiej, nie jako wspólnotę ludzi wierzących, lecz jako instytucję, i to o charakterze opresyjnym wobec jednostki, której najbardziej elementarne potrzeby są tłamszone. Szczególnie jest to widoczne w filmie Petelskich, którego akcja dzieje się w 1936 r. w sierocińcu prowadzonym przez siostry zakonne. Film, utrzymany w ciemnej tonacji emocjonalnej, zrealizowany został w okresie nasilenia konfliktu państwo – Kościół, z zamiarem ściśle antyklerykalnym jako paszkwil i polemika z katolicką pedagogią. W sposób zdeformowany odnosi się do chrześcijańskiej koncepcji ascezy, uznając za jej istotę patologię. Nieco inny charakter niesie ze sobą przesłanie *Matki Joanny od Aniołów* Kawalerowicza, będące adaptacją opowiadania o tym samym tytule autorstwa Jarosława Iwaszkiewicza, inspirowanego się historią tzw. diabłów z Loudun (1632–1634). Reżyser zdecydował się odrzucić ze swojej opowieści wszelką rodzajowość, chcąc stworzyć uniwersalny i ponadczasowy moralitet. Plastyka obrazu oparta na kontraście czerni i bieli, malarska uroda filmu sprawiła, że opowieść o trudnej miłości księdza Suryna i Matki Joanny, rozgrywająca się w surowych wnętrzach klasztoru, została odczytana przez widzów nie jako kolejny atak na Kościół i religię (pomimo ostrych protestów ówczesnych biskupów, a nawet apeli do cenzury o zdjęcie filmu z ekranów), lecz ponadczasową opowieść o miłości kobiety i mężczyzny, tyle, że w habitach.

Dla syntetycznego ujęcia tematu polskie kino religijne, istotne znaczenie ma zawsze kontekst polityczny wydatnie wpływający na aktualny kształt relacji państwo/Kościół/kinematografia/film. Przez cały okres PRL-u zauważalna była ambiwalencja postawy władz wobec religii i podobna ambiwalencja postaw filmowców wobec tematu religijnego. W konsekwencji ówczesne filmy miały na ogół charakter polemiczny wobec

Kościoła i religii, ale nie w sposób skrajny. Unikano krytyki tego, co najważniejsze, najświętsze dla katolików: dogmatów, doktryny religijnej, symboli religijnych, bluźnierstwa, ale postawa taka podyktowana była taktyką, a nie szacunkiem dla religii. Przesadna krytyka była niewygodna dla władzy, ze względu na przewidywany negatywny oddźwięk społeczny, gdyż społeczeństwo polskie, zakorzenione w narodowej kulturze od wieków ściśle splecionej z religią katolicką, szanowało swoich hierarchów, a wiarę traktowało jako część swojej tożsamości, także osobowej.

Zmiana sytuacji społeczno-politycznej w Polsce po roku 1989 (również zmiana nazwy kraju z PRL na RP), zniesienie cenzury, znaczne ożywienie artystyczne spowodowało pojawienie się nowych produkcji, już zupełnie jawnie ujmujących temat religii. To m.in. *Cudowne miejsce* (1994) Jana Jakuba Kolskiego, opowieść o dwóch księżach, niewinnym Jakubie, przybywającym na swoją pierwszą parafię, oraz doświadczonym proboszczu Andrzeju. *Faustyna* (1994) Jerzego Łukaszewicza to biografia – dziś już świętej – siostry Marii Faustyny Kowalskiej, młodej zakonnicy Zgromadzenia Sióstr Matki Bożej Miłosierdzia, mającej widzenia Chrystusa, zmarłej w wieku 33 lat. Według jej wskazań wileński malarz Eugeniusz Kazimierowski namalował słynny obraz Miłosierdzia Bożego. Jej kult zaczął się szerzyć tuż po jej śmierci, ale długo Kościół katolicki go nie aprobował. Dopiero w latach sześćdziesiątych dzięki staraniom kardynała Karola Wojtyły rozpoczął się proces beatyfikacyjny siostry Faustyny, w 1993 r. papież Jan Paweł II ogłosił ją błogosławioną, w 2000 r. wyniósł jako świętą na ołtarze.

Obraz *Prymas. Trzy lata z tysiąca* (2000), w reżyserii Teresy Kotlarczyk, rozpoczyna się w 1953 r., kiedy to władze PRL-u aresztowały prymasa Polski, kardynała Stefana Wyszyńskiego, nazywanego Prymasem Tysiąclecia. Film przedstawia kolejne trzy lata więzienia, jakim *de facto* było internowanie prymasa. Przewieziony do jednego z klasztorów, przetrzymywany, przesłuchiwany, szykanowany, spędzał wraz ze współwięźniami, siostrą Leonią i księdzem Stanisławem, jeden z najtrudniejszych okresów życia. Film opowiada o drodze duchowego rozwoju Wyszyńskiego, jego słynne stwierdzenie skierowane wobec władzy *non possumus* spowodowało internowanie prymasa. Człowiek kompletnie odizolowany, bezsilny, odnosi nad swoimi oprawcami zwycięstwo duchowe, którego wpływ na współczesne dzieje Polski jest nie do przecenienia.

Pomimo odżegnywania się przez przywoływanego już w tym szkicu Krzysztofa Zanussiego od łatki reżysera filmów o tematyce religijnej, jest on powszechnie kojarzony zarówno przez krytyków, jak i widzów, z tym nurtem kina głęboko refleksyjnego, metafizycznego, z ważnymi pytaniami aksjologicznymi (Sokołowski M., 2009; Marczak M., 2011; Lis M., 2015).

Przypomnijmy ważne dzieła mistrza polskiego kina, lokujące się w obszarze tematyki religijnej, by wymienić tylko *Życie za życie. Maksymilian Kolbe* (1990), film będący opowieścią o heroicznej śmierci w obozie koncentracyjnym świętego Ojca Maksymiliana Kolbe, franciszkanina, który dobrowolnie zgłosił się w obozie na śmierć za jednego z wcześniej wylosowanych współtowarzyszy. *Brat naszego Boga* (1997) na podstawie dramatu Karola Wojtyły to opowieść o życiu malarza Adama Chmielowskiego (1845–1916), znanego jako brat Albert, który poświęcił swoje życie nędzarzom, szukającym schronienia w murach miejskich ogrzewalni Krakowa. Karol Wojtyła jako papież Jan Paweł II w 1983 r. beatyfikował brata Alberta, a sześć lat później ogłosił go świętym. Reżyser podjął się trudnego zadania przełożenia na język filmu tekstu wybitnie scenicznego, który przez swą filozoficzną wymowę i gęstą warstwę językową jest trudny w odbiorze. Tytułowy „brat Boga” był dla księdza Wojtyły w momencie, kiedy pisał swój dramat, wzorem cnót: nie tylko człowiekiem, intelektualistą i artystą, ale także patriotą i chrześcijaninem, który podkreślał fundamentalne znaczenie przykazania miłości i odpowiedzialności za bliźniego. Pomimo tego, że film opowiada o świętym, reżyser uniknął płytkiej hagiografii.

Życie jako śmiertelna choroba przenoszona drogą płciową (2000) jest współczesną opowieścią o lekarzu i naukowcu Tomaszu Bergu (Zbigniew Zapasiewicz), chorym na raka, który w ostatnich momentach swojego życia uzmysławia sobie, że jest daleko od Boga, od łaski wiary. Szuka znaku, który pozwoliłby mu znaleźć harmonię między życiem a śmiercią. Metafizyka autorstwa Zanussiego ukrywa się w szczegółach, nic nie jest powiedziane wprost, reżyser nie ogłasza, że cierpienie uszlachetnia, ale wątpi, czy ból, czysto fizyczny, nie odbiera człowiekowi godności, pokazując przy tym całą brzydotę umierania.

Paleta tematów, jakie związane są z religią we współczesnym kinie polskim, jest dziś barwna i wieloraka, trudno w niewielkich rozmiarów szkicu o wszystkich wspomnieć, odnotować je, dokonać choćby krótkiej charakterystyki. Przyjrzyjmy się jednak w tak zarysowanym kontekście tematycznym bardziej szczegółowo filmowi *Historia o proroku Eliaszu z Wierszalina*, zrealizowanym w 1997 r. przez Krzysztofa Wojciechowskiego. Wymieniony tytuł sprowokował niniejszą refleksję, będąc ciekawą, w warstwie socjologicznej, ale też religioznawczej i kulturowej realizacją opowieści o postaci tyleż niezwyklej, tajemniczej, co i współczesnej, jaką był Elias Klimowicz, żyjący na Podlasiu niepiśmienny chłop prawosławny.

3. Inspiracja realnością. Fakty, mity, religijne objawienia

Zagadnienia związane z sektą z Grzybowszczyzny i jej owianym aurą tajemniczości prorokiem Ilją – Eliaszem Klimowiczem (ur. 21.07/2.08 1864 r., zm. 1939/1941), sytuują się w obrębie zarówno socjologii religii, jak i socjologii mniejszości narodowych. To, co udało się ustalić na temat grupy wyznawców proroka Eliasza jest wciąż wiedzą niepełną, zrekonstruowaną na podstawie niewielu świadectw przez badaczy, religioznawców oraz socjologów, zajmujących się mniejszością białoruską oraz prawosławiem (Sieradzan J., 2000, s. 95–112). Jednakże to, co wiemy dziś, dobrze ilustruje mozaikę mechanizmów społecznych, które odnoszą się do zjawisk religioznawczych, społecznych i psychologicznych. „W ten sposób sekta grzybowska, oderwana od swego prawosławnego i białoruskiego kontekstu, jak również od specyficznego punktu historii oraz położenia geograficznego, mogłaby stanowić pewien rodzaj bardziej zuniwersalizowanego laboratorium mikrospołecznego, odzwierciedlającego bardziej powszechne, a nawet ponadkulturowe procesy społeczne” (Stelmaszuk 2019). W ocenie Agnieszki Jarzyńskiej-Bućko sekta Klimowicza powstała w momencie zaniku tradycyjnej sztuki ludowej, akceptowanych dotąd form życia społecznego, na obszarze pogranicza kulturowo-religijnego, sprzyjającego pojawianiu się różnych odłamów wyznaniowych. Gwałtowność zmian zachodzących po I wojnie światowej wśród społeczności wsi prawosławnych, zamieszkujących tereny pogranicza, spowodowała „erupcję objawień i cudów religijnych o dewiacyjnym charakterze. [...] Szerzyła się przestępczość i nihilizm młodzieży; kwestionowano obowiązujące do tej pory wartości. Nikogo zatem nie dziwiło pojawianie się kolejnych »Chrystusów«, »proroków«, »świętych« i »carów«. W każdym z nich dopatrywano się mistycznego przywódcy, który poprowadzi zagubiony i grzeszny świat ku wiecznemu odkupieniu. Ucieczka w mit miała przywrócić stary porządek, któremu daleko było do ideału, ale przynajmniej był oswojony i w miarę przewidywalny” (Jarzyńska-Bućko A., s. 430).

W literaturze przedmiotu, poświęconej interesującemu nas zagadnieniu, pojawia się sformułowanie sekta, ale też „ruch eliaszowców”, którego używa Daria Szymańska-Kuta (2007, s. 231). Do spopularyzowania zarówno sekty grzybowskiej, jak i mitu Wierszalina, miasta przyszłości, które miało stać się centrum świata po Sądzie Ostatecznym, w ocenie Kacpra Poblöckiego niewątpliwie przyczyniły się publikacje Włodzimierza Pawluczuka (Poblöcki K., 2004).

Zanim przejdziemy do przedstawienia filmu fabularnego, zainspirowanego działalnością sekty Klimowicza, skorzystajmy z refleksji, jakie wysnuł z analizy zarówno historii, jak i z samych dziejów sekty, Włodzimierz Paw-

luczuk, który poświęcił jej zarówno wiele prac naukowych (Pawluczuk W., 1968, 1972), jak i książkę, którą w tytule, zapewne świadomie, zdefiniował jako „reportaż”, chociaż nie jest to typowa książka reporterska (Pawluczuk W., 2008). Jego *Wierszalin. Reportaż o końcu świata* to nieco nostalgiczna podróż w przeszłość, kiedy nad tradycyjną podlaską wsią przewalały się burze historii, wojny, rewolucje, tamtejsi chłopci zaś musieli stoczyć dramatyczną walkę w obronie tradycyjnego kształtu swej duchowości. Przejawami zaś tej walki były zjawiska dziwne i trudno zrozumiałe dla postronnego obserwatora, tym bardziej po upływie kilkudziesięciu już lat, jakie minęły od opisywanych zdarzeń. „We wschodniej Białostocczyźnie, we wsiach prawosławnych, proces upadku tradycyjnej kultury ludowej miał przebieg szczególnie dramatyczny. Zachowana tu długo w nienaruszonym prawie stanie tradycyjna kultura ludowa – poddana została naglej, drastycznej próbie, gdy prawie wszyscy mieszkańcy tych wsi w 1915 roku zostali deportowani przez ustępujące wojska rosyjskie w głąb Rosji. Zetknęli się tam z odmiennymi zwyczajami, z ludźmi o odmiennej kulturze, byli obserwatorami, a często też aktywnymi uczestnikami rewolucji, burzącej od podstaw mityczną chłopską świadomość” (Pawluczuk W., 2008, s. 18).

Podobny los spotkał również Klimowicza, który po powrocie z *bieżeństwa* z Rosji postanowił w 1904 r. wybudować cerkiew. Świątynia, ukończona i wyświęcona w 1929 r., przyciągała tłumy z Podlasia, Wileńszczyzny, Grodzieńszczyzny, Polesia oraz Wołynia. Pawluczuk, cytując kronikę owych dni, spisowaną przez diaka Marczuka o wymownym tytule *Niewytłumaczony obłęd*, opisuje, jak jesienią 1929 ro. przybyły do wsi Cieluszki dwie kobiety, „ze wsi Grzybowszczyzna, sokólskiego powiatu – i zaczęły zbierać ofiary na kupno płaszczanicy [tkanina przedstawiająca złożone do grobu ciało Chrystusa, używana podczas obrzędów wielkanocnych] dla Kryńskiej cerkwi w grodzieńskim powiecie. Opowiadały one, że we wsi Grzybowszczyźnie żyje biblijny prorok Elias, który onego czasu wzięty był żywcem do nieba, a obecnie powrócił z nieba, by przygotować naród do wtórnego przyjścia Chrystusa; że wybudował on świątynię, prorokuje i czyni cuda” (Pawluczuk W., 2008, s. 36). W ocenie Marczuka liczba sekciarzy w parafii stale się zwiększała, w powiecie bielskim było ich około tysiąca, a sympatyków kilka tysięcy. Wiara w cudowną moc Ilji – Eliasza Klimowicza stale rosła. Weryfikacją jego posłannictwa miało stać się jego ukrzyżowanie, zaplanowane latem 1936 r. Polnym drogami w porze żniw podążała do proroka procesja, na czele której dźwigano duży drewniany krzyż. „Ludzie podążający za krzyżem nieśli młot i gwoździe. Młot specjalnie kuty u wiejskiego kowala, gwoździe też były robione na zamówienie – większe od zwyczajnych, kanciaste. Wszystko akurat takie, jak na symbolicznej Gólgocie stawianej co roku na środku cerkwi w dni wielkiego po-

stu. Nieśli też koronę cierniową z zardzewiałego kołczastego drutu, zerwaną po drodze z jakiegoś ogrodzenia. Nawet kańczugi do biczowania męczennika mieli ze sobą, nawet pikę z kosi osadzonej na sztorc do przebiccia jego boku. Szli ukrzyżować Chrystusa, który powtórnie na świat zstąpił, tym razem w osobie Eliasza Klimowicza, proroka z Grzybowszczyzny. Należało go ukrzyżować od nowa, bo tamto odkupienie było zbyt dawno, ludzie zapomnieli o ofierze, diabeł się rozpanoszył na świecie, wszędzie zepsucie, grzech, sodomia gomora, nie było innego ratunku dla ludzkości, jak dokonać wtórnego odkupienia” (Pawluczuk W., 2008, s. 53). Do ukrzyżowania nie doszło, wybrany spośród pielgrzymów Judasz, który znał Klimowicza, nie ucałował i nie zdradził Mistrza, który powiadomiony o szykowanym przedsięwzięciu, skutecznie się ukrył.

Próbując ocenić z dzisiejszej perspektywy owe niezwykle wydarzenia, Włodzimierz Pawluczuk dotarł do księdza Sawicza, który w latach dwudziestych był proboszczem prawosławnej parafii w Ostrowcu, do której należała także Grzybowszczyzna, zastanawiając się nad fenomenem zarówno grzybowskiej herezji, jak i tworzenia się nowej religii, opartej na kulcie proroka Eliasza. Ludzka głupota, oszustwa cwaniaków, nawiedzonych tyków spod ciemnej gwiazdy, różnego typu zaburzenia psychiczne, to jednak niewystarczające argumenty na to niezwykle zjawisko socjologiczne. Musiała istnieć w owych ludziach jakaś głęboka potrzeba takiego ruchu, gdyż jak zakłada Pawluczuk (2008, s. 62), Elias Klimowicz i inni przywódcy sekty nie byli oszustami, nie udawali świętych, mieli zaś wewnętrzne przekonanie o swojej misji, świętości, mieli przywidzenia mistyczne. Oficjalną hierarchię z pewnością irytował samozwańczy kapłan-amator, którego szanowano, czczono, wielbiono bardziej niż księży. Duchowni prawosławni zarzucali Klimowiczowi szerzenie herezji oraz fałszywych interpretacji Pisma Świętego. Również wykształconego księdza Sawicza denerwował niepiśmienny, dukający, ciemny chłop, który w miejsce świętych ikon, zamówił portrety ze swoim wizerunkiem i nakazał umieszczenie ich w cerkwi, w której jego kazań słuchało dziesięciokrotnie więcej wiernych niż prawowitego duszpasterza.

Swoisty dialog z przywoływaną książką Włodzimierza Pawluczuka podjęła Joanna Tokarska-Bakir, która analizując ruch eliaszowców, potwierdziła, że w obliczu gwałtownych zmian społeczność tradycyjna rozpada się, ale nie każda buduje swój Wierszalin i nie każde zagrożone pokolenie ma swojego Eliasza Klimowicza. Szukając wytłumaczenia, zarzuca Pawluczukowi stereotypowe myślenie, ocenę Wierszalina wyłącznie z perspektywy etnograficznej, ignorującej etyczno-mistyczną, zaś interpretując sny i wizje Ilji, stwierdza, że to coś więcej niż cyniczne odgrywanie roli proroka, to autentyczne doświadczenie mistyczne. „Ruchy chiliastyczne

wszystkich czasów łączy jedno: wystrzona wrażliwość moralna, powaga w traktowaniu Przymierza, jakkolwiek się je pojmuje, niecierpliwość eschatologiczna, moralna odpowiedzialność. To coś więcej niż chęć naprawienia świata po to, by zaczął się od początku” (Tokirka-Bakir J., 2000, s. 234).

W 1934 r. hierarchia duchowna zaproponowała Eliaszowi wstąpienie do zakonu w celu jurysdykcji świątyni. Klimowicz przybrał imię zakonne Joan, przywdział ubiór mnicha, lecz niebawem nasilił się jego konflikt z duchowieństwem prawosławnym i wyznawcy proroka odwiedli go od oficjalnych kontaktów ze zwierzchnością. Rozłam zintensyfikował się od tego czasu i trwał aż do 1939 r., a zatem momentu rozpoczęcia się II wojny światowej i wejściu na wschodnie rubieże Rzeczypospolitej Armii Czerwonej. „Po zniknięciu proroka w roku 1940 (prawdopodobnie aresztowało go NKWD), eliaszowcy w większości się rozpierzchli, powracając do głównego nurtu prawosławia. Część z nich jednak utrzymała swój system wierzeń, głównie skupiając się przy mieszkających w Wierszalinie zwolenniczkach proroka. Ruch eliaszowców funkcjonował w Wierszalinie przez cały okres PRL-owski i rozproszył się dopiero z początkiem lat dziewięćdziesiątych” – podsumowuje Eliza Tomalak (Tomalak E., 2007, s. 243).

4. Audiowizualna ikona Krzysztofa Wojciechowskiego

Z inspiracji zarówno sekta z Grzybowszczyzny, jak i samą postacią Eliasza Klimowicza powstał przed laty spektakl teatralny *Prorok Ilja* Tadeusza Słobdzianka (działalność sekty stała się kanwą trzech dramatów wymienionego autora: *Prorok Ilja*, *Car Mikołaj*, *Śmierć proroka*), jednakże do spopularyzowania postaci proroka, jak i jego sekty, przyczynił się głównie film *Historia o proroku Eliaszu z Wierszalina*, trwający 54 minuty, zrealizowany w 1997 r. przez Fenix Film Studio Filmowe. Autorem scenariusza był pisarz Marian Pilot, zdjęcia do filmu wykonał operator Tomasz Tarasin. W rolę proroka wcielił się uznany aktor teatralny, filmowy i dubbingowy, dyrektor teatrów Henryk Talar.

Fabula opowieści, jak na kino mające ambicję ulokowania się w nurcie filmów religijnych, jest stosunkowo prosta. W swojej historii o proroku Wojciechowski miesza autentyczne wydarzenia z fikcją, wykorzystując charakterystyczne dla rzeczywistości mitycznej motywy: kozła ofiarnego, motyw drogi, cudownego uleczenia, nawrócenia, bratobójczej śmierci. Podobnie jak w wierszalińskich sztukach Słobdzianka nie ma tu wyraźnego podziału na dobro i zło, świętość i grzeszność, *sacrum* i *profanum*, prawdę i fałsz. Wszystko zdaje się względne i pozorne. Historia rozgrywa się

w 1939 r., w niewielkiej wsi w Białostockiem. Oto jesteśmy świadkami jak umiera jedyne dziecko głównego bohatera, Wasyla (Kazimierz Borowiec). Jego zrozpaczona żona Nina (w tej roli Magdalena Celówna), ucieka do Wierszalina, do samozwańczego proroka Eliasza, uznawanego przez wielu jego wyznawców za Syna Bożego, o którym głośno jest na całym Podlasiu. Nina pragnie, aby święty mąż z Wierszalina, budowanego przez niego wraz z wyznawcami nowego Jeruzalem, wyleczył ją z bezpłodności. Wasyl rusza na poszukiwania żony, po drodze napotykając liczne pielgrzymki, modlących się ludzi, czekających na cud, którego sprawcą będzie prorok Ilja. Dociera wraz z nimi do Wierszalina, gdzie na miejscu okazuje się, że żona, usługująca w cerkwi, jest w ciąży. Wasyl nie wierzy w jego cuda, uważa, że Eliasz ją uwiódł i z zemsty za pohańbienie postanawia go zabić. W karczynie, gdzie upija się z rozpacy, spotyka bolszewickich agentów. Jeden z nich daje mu nóż, aby zabił proroka, ale Wasyl nie ma w sobie siły, aby zadać śmiertelny cios. Zdradzony i osamotniony nie może tego pojąć, dlaczego tak się stało, słyszy tylko w odpowiedzi słowa proroka, który tłumaczy, że nie taka śmierć jest mu pisana. Niedoszły mściciel zostaje pomocnikiem Ilji, w finale – biblijnym zdrajcą Judaszem, który wyda oprawcom swojego Mistrza. 1 września wybucha wojna, wylęknieni, przestraszeni wyznawcy proroka modlą się w nocy wraz z Eliaszem i zaczynają go błagać, aby powtórzył ofiarę Chrystusa i dał się ukrzyżować, żeby zatrzymać wojnę i zbawić świat. Tymczasem na wschodnie rubieże Rzeczypospolitej wkracza Armia Czerwona. Ilja wraz ze swoimi uczniami przygotowuje „ostatnią wieczerzę”, w planie obrazu wystylizowaną na fresk Leonarda, w jej trakcie odczytuje Apokalipsę. Jednakże nie dane będzie prorokowi zginąć na krzyżu, ucieka z Wierszalina, symboliczna ofiara Eliasza dokonana się przy pomocy Wasyla, prowadzony przezeń wóz zatrzymują bolszewicy, wkładają na jego ramiona końskie chomąta i prowadzą na swoistą drogę krzyżową, przy polskich i ruskich religijnych śpiewach wyznawców proroka. Epilog filmu stanowią dwa świadectwa współczesnych mieszkańców podbiałostockiej wsi, którzy wierzą, że Eliasz wciąż żyje i powróci w chwale.

Film zawiera wiele scen odnoszących się do Nowego Testamentu, w tym takimi jest ostatnia wieczerza proroka Ilji wraz z jego 12 apostołami, nazwanie mężczyzny, który zostaje jego uczniem, Judaszem. Jeden z filmowych bohaterów, w którego domu wisi portret Karola Marksa i któremu prorok początkowo zarzuca brak wiary, z czasem staje się, jak ewangeliczny Piotr, „ulubionym uczniem”. Istotne znaczenie w planie fabuły ma również wykorzystanie chusty (chusta Weroniki), otarcie twarzy i pozostawienie na chuście śladu odcisniętej, zranionej twarzy. Gest ten w oczywisty sposób przypomina symbolikę ukrzyżowania Jezusa, którą reżyser wy-

korzystał w nowatorski sposób, gdyż oprawcami Ilji w scenie ukrzyżowania nie są rzymscy żołnierze, ale ludzie w mundurach, komuniści mający czerwone opaski na ramionach i radzieckie gwiazdy komisarzy partyjnych na czapkach.

Film nie jest dziełem wybitnym, który mógłby zająć trwałe miejsce w grupie filmów o tematyce religijnej. Jest swoistą audiowizualną ikoną, dokumentującą fragment działalności sekty Eliasza Klimowicza, niepiśmiennego chłopca z podlaskiej wsi, który wypędzał złe duchy, leczył ze ślepoty i pomieszania zmysłów. Wierzyły w niego tysiące, na kolanach pielgrzymowano doń z daleka, setki ludzi sprzedawały gospodarstwa i osiedlały się w Wierszalinie. Obraz Wojciechowskiego portretuje i w pewien sposób unaocznia ludową euforię religijną, w jakiejś mierze charakterystyczną dla terenów Podlasia, tuż przed wybuchem II wojny światowej. To bardziej ciekawostka etnograficzno-socjologiczna, ale trwała wartość filmu polega na przypomnieniu zarówno fascynującej postaci samozwańczego proroka z Wierszalina, jak i jego wyznawców, którzy stworzyli niezwykle ruch społeczno-religijny, przez wiele lat silnie oddziałujący na lokalną społeczność Białostoczczyzny. Reżysera pociągała zapewne w realizacji stworzona już i w pewnym stopniu ugruntowana legenda Wierszalina, którego mieszkańcy nie przyjęli do wiadomości, że świat się zmienia. Doświadczyli okrucieństw I wojny światowej, zesłania w głąb Rosji, Na koniec przyszło im żyć pod nową polską władzą. Nie potrzebowali elektryfikacji, samochodów, nowoczesności, uznając owe nowinki za dzieła szatana. W elementach niezaprzeczalnej naiwności ludzi zamieszkujących białostockie pogranicze zarówno Słobodzianek, jak i Wojciechowski starali się odnaleźć istotne wartości duchowe. Reżyser, inspirowany się zarówno świadectwami historycznymi, jak i tekstem dramatu, w historii proroka Ilji dostrzegł rodzaj głębokiego doświadczenia prawdy związanej z istotą wiary. To zarazem w polskiej kinematografii rzadki przypadek pokazywania nie wyznawców Kościoła katolickiego, ale prawosławia, co prawda w wersji, jaką zaproponował ruch eliaszowców, czy też sekta z Grzybowszczyzny, co czyni ten film wyjątkowym i ważnym w grupie filmów, które za swój temat obrały zagadnienia związane z wiarą i religią.

BIBLIOGRAFIA

- Bobowski Sławomir, 2007, *Między świętością a potępieniem. Martin Scorsese i religia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław.
- Bobowski Sławomir, Lis Marek, 2005, *Święci na ekranie filmowym*, Studia Filmoznawcze, nr 26.

- Eliade Mircea, 1970, *Sacrum. Mit. Historia. Wybór esejów*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Garbicz Adam, Klinowski Jacek, 1987, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż druga 1950–1959*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jarzyńska-Bućko Agnieszka, 2012, *Trylogia o końcu świata. Motywy eschatologiczne w wierszalińskich dramatach Tadeusza Słobodzianka*, Colloquia Anthropologica et Communicativa: Powodzie, plagi, życie i inne katastrofy, t. 5, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Kletowski Piotr, 2013, *Pier Paolo Pasolini. Twórczość filmowa*, Wydawnictwo Akademickie SEDNO, Warszawa.
- Kłys Tomasz, 2005, *Filmy (nie)religijne*, w: Małgorzata Jakubowska (red.), *Między słowem a obrazem*, Wydawnictwo RABID, Kraków.
- Kolasińska-Pasterczyk Iwona, 2007, *Piekła Luisa Buñuela. Wokół problematyki sacrum i profanum*, Wydawnictwo RABID, Kraków.
- Ledóchowski Aleksander, 1987, *Czy nieobecność Boga?*, w: Ewa Modrzejewska, Marian Ray-Ciemiega (red.), *Kino i religia*, Wydawnictwo Dom Wojska Polskiego w Warszawie, Warszawa.
- Legan Michał, 2016, *Film jako ikona*, Sympozjum, nr 1(30).
- Leitch Thomas, 2004, *Słowo filmem się stało – o dylematach ekranizacji Biblii*, tłum. Katarzyna Bykowska, *Studia Filmoznawcze*, nr 25.
- Lis Marek (red.), 2002, *Ukryta religijność kina*, Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Lis Marek, 2005, *100 filmów biblijnych*, Wydawnictwo RABID, Kraków.
- Lis Marek, Garbicz Adam, 2007, *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, Wydawnictwo Biały Kruk, Kraków.
- Lis Marek, 2015, *Krzysztof Zanussi. Przewodnik teologiczny*, Wydawnictwo Wydziału Teologicznego Uniwersytetu Opolskiego.
- Marczak Mariola, 2000, *Poetyka filmu religijnego*, Wydawnictwo Arcana, Kraków.
- Marczak Mariola, 2002, *Film religijny czy duchowość w kinie?*, *Dekada Literacka*, nr 3/4.
- Marczak Mariola, 2011, *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warmińsko-Mazurskiego w Olsztynie.
- Modrzejewska Ewa, 1987, *Inspiracja ewangeliczna w kinie*, w: Ewa Modrzejewska, Marian Ray-Ciemiega (red.), *Kino i religia*, Wydawnictwo Dom Wojska Polskiego w Warszawie, Warszawa.
- Otto Rudolf, (1993) *Świętość*, Wydawnictwo Thesauruss Press, Wrocław.
- Pawluczuk Włodzimierz, 1968, *Sekta Grzybowska – doktryna i ideologia*, *Roczniki Białostockie*, t. 9, nr 69.
- Pawluczuk Włodzimierz, 1972, *Światopogląd jednostki w warunkach rozpadu społeczności tradycyjnej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa.
- Pawluczuk Włodzimierz, 2008, *Wierszalina. Reportaż o końcu świata*, Wydawnictwo Literackie, Supraśl.
- Pitrus Andrzej (red.), 2002, *Pasolini: tak pięknie jest snić*, Wydawnictwo RABID, Kraków.
- Pobłocki Krzysztof, 2004, *Sekta grzybowska a mit Wierszalina*, w: Irena Borowik, Henryka Hoffmann (red.), *Światopogląd: między transcendencją a codziennością*, Wydawnictwo Nomos, Kraków.
- Przyłipiak Mirosław, Kornacki Krzysztof (red.), 2002, *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk.
- Regiewicz Adam, 2011, *Kino a kultura w świetle antropologii współczesnej. Próba interpretacji kerygmatycznej*, Wydawnictwo Norbertinum, Lublin.

- Sieradzan Jacek, 2004, *Ruch proroka Ili na tle innych ruchów millenarystycznych*, w: Ewa Matuszczyk, Maciej Krzwośz (red.), *W kręgu sacrum i pogranicza*, Wydział Historyczno-Socjologiczny Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Słowińska Kamila, 2004, *Jezus horror*, *Wprost*, nr 10.
- Sobolewski Tadeusz, 1983, *Przeżycie religijne w kinie*, *Kino*, nr 3.
- Sokołowski Marek, 2016, *Kościół katolicki wobec świata mediów i społecznej komunikacji*, w: Marek Sokołowski (red.) *Blask religii. Media w poszukiwaniu sacrum i autorytetów*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń.
- Sokołowski Marek, 2007, *Krwawe misterium. „Pasja” Mela Gibsona jako przykład kina o tematyce religijnej*, w: Marek Sokołowski, *Kultura – Media – Komunikacja wiary. Wybrane problemy aksjologii w społeczeństwie informacyjnym*, „Algraf”, Olsztyn.
- Sokołowski Marek (red.), 2009, *Arystokratyzm ducha. Kino Krzysztofa Zanussiego*, Wydawnictwo WSP TWP, Warszawa.
- Sokołowski Marek, 2002, *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Oficyna Wydawnicza „Kastalia”, Olsztyn.
- Stelmaszuk Joanna, 2019, *Sekta grzybowska w świetle wybranych ujęć socjologii i religioznawstwa*, www.sonca.org (19.09.2019).
- Stróżewski Władysław, 1989, *O możliwości sacrum w sztuce*, w: *Sacrum i sztuka*, oprac. Nawojka Cieślińska, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Szymańska-Kuta Daria, 2007, *Współczesna kondycja mniejszości religijnych na terenie Podlasia (sprawozdanie ze studenckiego obozu naukowego)*, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studia Religioznawcze*, z. 40.
- Tokirska-Bakir Joanna, 2000, *Anty-Pawluczek*, *Krasnogruda*, nr 12.
- Tomalak Eliza, 2007, *Wierszalin*, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Studia Religioznawcze*, z. 40.
- Wawrzynów Kazimiera Joanna, Wojtyra Wawrzyniec Zbigniew (red.), 2020, *Poszukiwanie sensu w epoce postmetafizycznej: kino Ingmara Bergmana*, Wyższe Seminarium Duchowne Franciszkanów Prowincji Świętej Jadwigi, Wrocław.
- Wright Melanie J., 2007, *Religion and Film. An Introduction*, London.
- Zalewski Tomasz, 2004, *Męka z pasją*, *Polityka*, nr 10.
- Zanussi Krzysztof, 1990, *Spotkanie*, w: *Religijny wymiar telewizji. Materiały z III Warmińskich Dni Duszpasterskich: Olsztyn 1986.08.25–27*, Warmiński Instytut Teologiczny Historyczno-Pastoralny, Olsztyn.