
Noe, czyli kino katolickie

Noe. Wybrany przez Boga,
(reż.) Darren Aronofsky, USA, 2014.

Darren Aronofsky nie należy do moich ulubionych reżyserów. Choć trudno odmówić mu kunsztu, to stały rys pesymistycznego moralitetu, charakteryzujący praktycznie wszystkich jego bohaterów, nieuchronnie zmierzających do autodestrukcji w obsesyjnym poszukiwaniu jakiejś, skrojonej na ich miarę, formy „kamienia filozoficznego” i wiążący się z tym swoiście alchemiczny klimat jego filmów sprawiają, że oglądanie ich stanowi dla mnie raczej intelektualną konfrontację z inną wizją świata niż klasycznie rozumianą przyjemność, której powinien dostarczać każdy dobry *mythos*-opowieść. Dlatego, mimo sympatii dla Russela Crowe oraz wizualnie zachęcających zwiastunów *Noego*, niespecjalnie spieszyłem się z obejrzeniem najnowszej produkcji Aronofskiego. Moją ciekawość pobudziła nieco fala krytyki i oburzenia, która wybuchła po wejściu filmu na polskie ekrany, ale bezpośrednim powodem dla którego zdecydowałem się obejrzeć *Noego* było natknięcie się na zwiastun innego filmu wprost podejmującego starotestamentalny wątek, mianowicie *Exodusu* Ridleya Scotta z Christianem Balem w roli głównej (zespół obiecujący chyba jeszcze więcej niż duet Aronofsky-Crowe). Czyżby powrót kina biblijnego w Hollywood?

Trudno powiedzieć. Patrząc w szerszym kontekście antycznym, wątki mitologiczne bądź te nawiązujące do historii starożytnej, należą do stałego repertuaru kinowego ostatnich dekad. Możliwości komputerowej obróbki wizualnej i wątki heroiczne (bo te są podejmowane) stanowią, wydawałoby się, łatwy przepis na epicki sukces. Mimo to w większości wypadków są to produkcje pod względem dramatycznym beznadziejnie słabe, w których twórcy zdolni są jedynie do literalnego podchwycenia przewodnich tematów, uspojnając fabułę współczesnymi stereotypami dotyczącymi szczęścia i miłości, jak w przypadku *Legendy Herkulesa* czy *Pompei*, żeby posłużyć się najświeższymi przykładami. Rzadziej znajdą się twórcy, jak wspomniany już Scott, manipulujący historyczną tkanką po to, by przedstawić ambitniejszą, lecz swoją własną – w tym wypadku liberalno-epikurejską – wizję świata w sposób zmitolizowany, nie wmyślając się szczególnie w duchową kondycję przedstawianej epoki. Formalnym wyjątkiem były filmy (za którymi stali zresztą ci sami producenci) *300* oraz *Immortals. Bogowie i herosi*, które wykorzystując proste zabiegi narracyjne, jak w pierwszym wypadku, lub fabularne, jak w drugim, mogły realizować graficzne widowisko trafiające do mas, stawiając zarazem pytania dotyczące natury i genezy mitu. Jednak w obu przypadkach pytania te zostały raczej jedynie naszkicowane, a możliwość ich rozwinięcia zagłuszona przez element wizualny. Kontynuując tę dygresję – najciekawsze

podjęcie do samego problemu „mitu” w ostatnich latach znalazłem w filmie animowanym adresowanym do młodszych widzów, *ParaNorman*, który (świadomie lub nie) w bajkowy sposób przedstawiał niemal czysto girardowskie wyjaśnienie genezy mitów ze wszystkimi najważniejszymi elementami teorii francuskiego myśliciela, począwszy od odróżnorodnienia, kryzysu mimetycznego, przez zniekształcenia prześladowcze, aż po heroizację koźła ofiarnego.

Warto mieć ten kontekst w pamięci, ponieważ mówi on nie tylko o aktualnych trendach w kinematografii, lecz również o samej kondycji jej odbiorców, z jednej strony formowanych przez współczesne *mity*, a z drugiej – spontanicznie weryfikujących ich trafność¹. Ten formalny mechanizm całkowicie sprawdził się również w przypadku *Noego* Darrena Aronofskiego.

Oczywiście tekstów biblijnych nie da się wrzucić do jednego worka z mitami (greckimi), niezależnie bowiem od osobistego stosunku do ich źródła, mamy tu do czynienia z zupełnie inną tkanką narracyjną oraz tradycją interpretacji. Mówiąc językiem wspomnianego już René Girarda, zaczerpniętym z pola egzegezy antropologicznej (a nie teologicznej), teksty biblijne są w istocie raczej anty-mitologiczne i stanowią demaskację mecha-

nizmu stojącego za powstaniem mitów, odsłaniając „rzeczy ukryte od założenia świata” (rzeczy, które mity sukcesywnie zasłaniają). I choć Girard ma na myśli przede wszystkim ukrywanie przez mity mechanizmów przemocy mimetycznej, to myślę, że można pozwolić sobie na rozciągnięcie tej opinii szerzej. Poważnie i integralnie potraktowany tekst biblijny będzie więc raczej demaskował nasze odruchy „mitologizujące”, odsłaniając jakąś prawdę o nas. W pewnym sensie tak stało się w przypadku *Pasji* Mela Gibsona, która odsłoniła odrealniającą mitologizację, jakiej współczesna wyobraźnia poddaje ofiarę i mękę Chrystusa.

Żadnego filmu nie można też utożsamiać z tekstem biblijnym, a tym bardziej z jego teologicznie rozumianą, pozatekstualną treścią (czy ściślej: Treścią), dlatego świadomie umieszczam tu film na poziomie arystotelesowsko rozumianego *mitu* – opowieści, która ożywia treści obecne w kulturze, uważając, że właśnie na takim poziomie film biblijny powinien być analizowany.

Jak na tym planie wypada *Noe*? Większość zarzutów wobec filmu, z jakimi się spotkałem, miała charakter „ideologiczny”, wskazując między innymi, że Aronofsky zmienił oryginalną relację z *Księgi Rodzaju* i próbował przemycić szkodliwe – gnostyckie, jeśli nie wprost „demoniczne” – treści oraz obcy tekstowi ekologizm. Pomijając fakt, że ekologizm (nadmierne akcentujący wartość przyrody lub nadający wszelkiej formie życia tę samą godność) stoi w sprzeczności z gnozą (negu-

¹ Czytelników bardziej wytrwałych i cierpliwych odsyłam do mojego starego już eseju *Między fatum a marzeniem* z „*Christianitas*” 39 (2008), w całości poświęconego temu problemowi.

jącą z kolei wartość wszelkiego istnienia związanego z materią), przyjrzyjmy się filmowi pod kątem wierności z tekstem. W jednym z wywiadów, współscenarzysta *Noego*, Ari Handel, stwierdził:

Ludziom [twierdzącym, że film odbiega od oryginału – pk] odpowiedziałbym, że było dla nas bardzo ważne, aby nic tak naprawdę nie było bezpośrednio sprzeczne z historią z Genesis. Jest kilka miejsc, w których ludzie myślą, że to zrobiliśmy, lecz ja bym po prostu odpowiedział: „Nie”. To wszystko było gdzieś ugruntowane.

Przed wszystkim należy zauważyć, że narracja *Księgi Rodzaju* o potopie jest tyleż lakoniczna, co fantastyczna. W zakresie faktograficznym, prócz szczegółowych wskazań dotyczących budowy i celu arki oraz chronologii dramatycznych wydarzeń, wiemy poza tym niewiele więcej ponad to, że Noe miał 600 lat, gdy nastąpił potop, a na ziemi żyli wówczas giganci. Przedstawienie tej historii w sposób fabularnie spójny wymaga zatem pewnego „ugruntowania”, wedle zasady „prawdopodobieństwa i konieczności”. Trudno więc czynić tu zarzut braku literalizmu (taki literalizm w konfrontacji ze współczesną wyobraźnią kończy się produkcją sortu *Ewan Wszeczmogący* – mocno czerstwą komedią z politycznie poprawnym morałem). Wraz z rozwojem akcji będziemy więc spotykali elementy dodane.

Rzeczywiście w pierwszych minutach filmu uderzyć może pewna ekologiczna nadgorliwość autorów – i jest to chyba najwyraźniejszy punkt, w którym Arono-

fsky mówi bardziej swoim językiem niż językiem tekstu biblijnego. Obraz skonstruowany jest tak, że kontrast między sprawiedliwymi potomkami Seta (czyli rodziną Noego), a zepsutymi potomkami Kaina wyraża się przede wszystkim w stosunku do przyrody. Synowie Noego nie tylko nie znają smaku mięsa, lecz są ganieni przez ojca nawet za zrywanie kwiatków. To z kolei prowadzi do alteracji tekstu w finałowej scenie, gdy Noe nie składa przepisanej przez Boga ofiary całopalnej z wybranych zwierząt zachowanych na arce (ten liturgiczny element zastąpiony jest innym). Mimo to, zabieg ten nie jest całkowicie nieuzasadniony i nabiera innego wydźwięku niż w ezoterycznym *Źródle* (również czerpiącym, choć zdecydowanie luźniej, z *Księgi Rodzaju*), gdzie Aronofsky próbuje przezwyciężyć obsesję głównego bohatera na punkcie śmierci przez wizję jedności życia, przechodzącego z jednej formy w inną, ginącego i odradzającego się na nowo. Po pierwsze sam tekst zawiera „ekologiczną” emfazę, gdy wyraźnie łączy zepsucie ludzi i skażenie ziemi:

Ziemia została skażona w oczach Boga. (...) Bóg widział, iż ziemia jest skażona, że wszyscy ludzie postępują na ziemi niegodziwie... (Rdz 6, 11-12).

Po drugie narracja nie jest tu zawieszona w jakimś bezkształtnym panwitalizmie, lecz spójnie wpisuje się „dyskusję teologiczną” wokół opowieści o stworzeniu świata, która przewija się przez rozmowy sprawiedliwych i złych. Noe, podobnie jak Tubal-Kain – „król” upadłych ludzi (postać dodana przez scenarzystów), zna

opowieść o stworzeniu – obaj jednak odmiennie ją interpretują. Kainita akcentuje podobieństwo człowieka do Stwórcy, skąd wyciąga wnioski o władzy zachowywania i odbierania życia innym istotom (również ludziom) oraz bezwzględności panowania nad światem. Noe podkreśla zaś fakt, że wszystkie rzeczy pochodzą od Stwórcy, który „dostarcza nam wszystkiego, co potrzebne” (por. Ps 23,1; 145,16) oraz to, że zwierzęta w konfrontacji z zepsuciem ludzi pozostają niewinne, ponieważ „nadal żyją one tak jak w Ogrodzie” (*Księga Rodzaju* wprowadza co prawda podział zwierząt na czyste i nieczyste, ale sam ten podział zostaje ustanowiony dopiero w *Księdze Kapłańskiej*, por. Kpł 11).

Sprawiedliwych i złych odróżnia nie tylko stosunek do zwierząt, ale również faktyczna zdolność panowania nad przyrodą i korzystania z jej zasobów. Na nieskażonej ziemi („ziemi należącej do Stwórcy”) można znaleźć złote grudki pierwiastka nazywanego „*zohar*”, które odpowiednio potraktowane stają się łatwym źródłem światła i ciepła (Kainici używają go, jak nietrudno się domyślić, również w celach militarnych). Jest to ciekawa, reifikująca interpretacja hebrajskiego *tsôhar*, które pojawia się w Rdz 6,16, gdzie Bóg instruuje, aby Noe sporządził „nakrycie arki, przepuszczające światło”. Hieronim tłumaczy ten termin po prostu jako „okno” (*fenestram in arca facies*), ale źródłowo *tsôhar* wywodzi się właśnie od „światła”. Setyci posiadają ponadto zdolność uzdrawiania i uspokajania przyrody zarówno w sposób „przyrodzony”, wykorzystując

właściwości roślin, jak i „nadprzyrodzony” – tutaj największe zdolności przejawia dziadek Noego, Matuzalem (doskonała kreacja Anthonego Hopkinsa!), którego wyjątkowość Biblia podkreśla przedstawiając go jako najdłużej żyjącego z ludzi (miał żyć niespełna milenium). Tymczasem usiłujący na siłę podporządkować sobie przyrodę Kainici cierpią na różne choroby i głód.

O ile więc alergiczna reakcja niektórych widzów na rys ekologiczny może być zrozumiała – głównie ze względu na szerszy ideologiczny kontekst naszych czasów – o tyle sądzę jednak, że trudno Aronofskiemu zarzucić banalizowanie historii biblijnej przez wtłaczanie jej w obce, „newage’owskie” ramy, co kilkadziesiąt lat temu nagminnie spotykało na przykład postać św. Franciszka. Faktycznie, bliska reżyserowi wrażliwość znajduje tu swój wydźwięk, ale jest to wydźwięk rezonujący z tekstem źródłowym, a co najważniejsze – wpisana jest w przewodnią teologiczną refleksję filmu. Dlatego poważniejsze są zarzuty dotyczące interpretacji mające bezpośrednio teologiczne reperkusje.

Zaniepokojeni recenzenci filmu zwracali przeważnie uwagę na dwa elementy mające nadawać mu rys gnostycki. Pierwszym jest swoista angelologia, rozwijająca wątek gigantów, o których wspomina w kontekście czasów Noego Biblia. Giganci mieliby być upadłymi aniołami, którzy zostali ukarani przez Stwórcę wcieleniem w materię ziemi, po tym jak zlitowali się nad wygnanymi z Raju Adamem i Ewą. Ich nieposłuszeństwo spowodowało się

głównie do przekazania ludziom „całej wiedzy, jaką mieli o stworzeniu”. Wcielenie jako kara i współczucie wobec ludzi pozbawionych wiedzy to faktycznie klasyczne wątki gnostyckie. Interpretacja ta została najprawdopodobniej luźno zaczerpnięta z apokryficznej *Księgi Henocha*, w której znajdujemy wykorzystane w filmie określenie aniołów „Czuwającymi” oraz wątek, że nauczyli oni ludzi różnych rzemiosł (natomiast różni się podane w niej pochodzenie gigantów, którzy mieliby być dziećmi aniołów i „córek człowieczych”, a grzechem Czuwających miałyby być z kolei głównie pożądlivość „cielesna” – jest to nawiązanie do wersetu Rdz 6,4). Wzięty literalnie zabieg Aronofskiego jest nie do pogodzenia z klasyczną angelologią (na przykład wcielenie anioła jest niemożliwe z metafizycznego punktu widzenia, podobnie jak jego nawrócenie). Jednak samo powierzchowne skojarzenie z wątkiem gnostyckim oraz korzystanie ze źródła apokryficznego nie powinny rozstrzygać oceny filmu (również pisma kanoniczne cytują apokryfy, w tym *Księgę Henocha* – zob. Jud 1,14-15; do źródeł niekanonicznych sięgnął również Gibson w *Pasji*, inspirując się prywatnymi objawieniami). W przypadku „mitologizacji” tekstu biblijnego (a więc, jak pisałem już wyżej, przeniesienia tekstu na poziom spójnej dramatycznie historii), z czym mamy do czynienia w przypadku filmu, kryterium wierności tekstowi może oznaczać również korzystanie z tradycji interpretacyjnych. Istotniejsze jednak jest to, jak wykorzystana interpretacja mieści się

w logice całej opowieści i jakie konsekwencje teologiczne z niej płyną.

Pod względem dramatycznym wprowadzenie Czuwających jest zabiegiem trafnym – pozwala między innymi wyjaśnić, w jaki sposób Noe mógł w krótkim czasie zbudować arkę: giganci decydują się pomóc Noemu, widząc w nim podobieństwo do Adama, por. Rdz 5,3. To z kolei staje się dla nich okazją do odpokutowania winy i powrotu do Stwórcy, co wyjaśnia, czemu po potopie nie było ich już na ziemi. Co więcej, wątek ten spójnie wpisuje się w teologiczną dyskusję zawartą w filmie, której jednym z filarów jest pytanie o dobro i zło. Współczesna, powiedzmy, postprotestancka wrażliwość moralna spontanicznie każe nam wyobrazić sobie dobrych jako ludzi przestrzegających zewnętrzne przepisy, a złych jako tych, którzy je otwarcie odrzucają. Wizja przedstawiona w *Noem* jest, moim zdaniem, bardziej biblijna, a w efekcie również bardziej katolicka. Wszyscy ludzie posiadają tę samą *wiedzę* – wiedzę daną Adamowi i Ewie przez Stwórcę. Różnica między dobrymi i złymi nie polega na bezpośrednim przyjęciu bądź odrzuceniu pierwotnego objawienia, lecz na jego interpretacji. Noe jest sprawiedliwy, ponieważ respektuje porządek stworzenia. Kainici postępują niesprawiedliwie, ponieważ uzurpują sobie prawo do bycia „jak Stwórca” (i interpretują objawienie poza właściwym mu kontekstem). Podobnie jest z Czuwającymi – naruszając pierwotne ustanowienie, prowadzą do tragedii: ludzie wykorzystują przekazaną im wiedzę przeciwko stworze-

niu, przeciwko sobie, a wreszcie przeciwko samemu Czuwającemu. I na tym poziomie wątek gigantów jest całkowicie kompatybilny nie tylko z klasyczną wykładnią upadku aniołów, ale również – szerzej – z najogólniejszą wykładnią istoty grzechu: św. Tomasz pisze, że anioł zgrzeszył dlatego, że chciał stać się tym, czym stałby się dzięki łasce Boga, ale o własnych siłach. To pragnienie samodzielnego i natychmiastowego osiągnięcia *status gloriae* leży u podstaw każdego grzechu.

Drugim elementem budzącym niepokój może być rola, jaką odgrywa wylinka węża – jedyna relikwia z Ogrodu, wykorzystywana przez Setytów podczas rytu błogosławieństwa (wiązana na przedramieniu jak rzemienie filakterii). W kontekście Księgi Rodzaju wąż kojarzy nam się naturalnie z kusicielem, tymczasem tutaj pojawia się jako symbol oświecenia i błogosławieństwa. Wystarczy jednak, że nie zatrzymamy się na tym powierzchownym, gnostyckim skojarzeniu, aby dostrzec głęboką (i ortodoksyjną) myśl teologiczną, leżącą u podstaw tego zabiegu. W wizjach, których doświadcza Noe, a które pozwalają mu zrozumieć kondycję ludzi i prawdę o grzechu pierworodnym, pojawia się również wąż – wąż, który zrzuca skórę i, możemy dopowiedzieć zgodnie z tekstem biblijnym i narracją filmu, zamienia się w kusiciela. Wszystko bowiem na początku zostało stworzone jako dobre (Rdz 1,31). Podobnie pierwsi rodzice w wizji Noego, którzy pojawiają się na krótko i niewyraźnie – są nadzy, lecz ich ciała przed zjedzeniem owocu z Drze-

wa Poznania są inne niż nasze, świetliste. W ten sposób wylinka węża symbolizuje dobroć *całego* stworzenia i stan łaski sprzed grzechu.

Ostatni zestaw zarzutów, na który chce zwrócić uwagę, dotyczy manipulacji elementami fabularnymi. 7 rozdział Księgi Rodzaju relacjonuje, że Noe wszedł do arki ze swoją żoną, trzema synami i ich żonami. W wizji Aronofskiego Jafet jest jeszcze dzieckiem, Cham tragicznie traci dziewczynę, którą wcześniej uratował z obozu Kainitów (łamiąc zakaz ojca), jedynie Sem ma towarzyszkę, Iłę, ale tylko dlatego, że jako przyczepiona sierota jest ona traktowana jako część rodziny i – co ważne – ze względu na doznane w dzieciństwie obrażenia uchodzi za niepłodną. Noe jest bowiem przekonany, że potop ma być karą na wszystkich ludziach za ich niegodziwość, a misja jego rodziny sprowadza się wyłącznie do uratowania zwierząt, które zachowały rajską niewinność. Sytuacja na arce poważnie się jednak komplikuje, gdy okazuje się, że – za sprawą błogosławieństwa Matuzalema – Ila została uzdrowiona i jest w ciąży. Film nabiera kolorów psychologicznego thrillera, a główny bohater wpada coraz bardziej w koleiny typowego „aronofskiego” obłądu. Przekonany o tym, że potop ma położyć kres istnieniu ludzi (por. Rdz 6,6n: [Pan] żałował, że stworzył ludzi na ziemi i [...] rzekł: „Zgładzę ludzi, których stworzyłem, z powierzchni ziemi...”), Noe oznajmia, że jeśli Ila urodzi dziewczynkę, zostanie ona zabita. Akcja osiąga szczytowy moment (warto dodać, że – mimo greckiej konden-

sacji tragizmu – całkiem dobrze zagrany), gdy Noe zamiast zgładzić dziewczynki (Ila urodziła bliźniaczki), w ostatniej chwili daje im błogosławieństwo. Oczywiście tego typu zwrotów nie znajdziemy w biblijnej relacji o potopie. Lecz, znów – wystarczy powierzchowna znajomość toposów biblijnych, żeby dostrzec tu niemal dosłowne, intertekstualne zapożyczenie z historii Abrahama i Izaaka (tak samo jak biblijny jest motyw „niepłodnej, która rodzi” – 1 Sm 2,5; Ps 113[112] oraz biblijne jest przekształcenie symbolu węzła-kusiciela w węzła-źródło życia – Lb 21). Ten zabieg nie tylko pozwala na psychologiczne uspojnienie postaci Noego i podanie wyjaśnienia jego upadku (pijaństwa) pod koniec opowieści (Noe jest przekonany, że zawiódł Stwórcę), lecz daje fabularną bazę do głębokiej medytacji na temat sprawiedliwości, powołania, dobra i zła. O ile Księga Rodzaju przedstawia historię Noego bardzo lakonicznie i, jeśli można tak powiedzieć, statycznie, to Aronofsky, „upowieściowiając” ją, prezentuje nam Noego dynamicznie. Noe nie otrzymuje od Boga prostego nakazu wypełnienia jasnej i wyraźnej misji, lecz odkrywa swoje powołanie stopniowo na podstawie znaków zewnętrznych i wewnętrznych. Im zaś bliżej znajduje się wypełnienia swojej misji, tym większe otaczają go ciemności, a jego położenie wygląda na coraz bardziej absurdalne. Mimo to Noe pozostaje wierny, choć prowadzi go to do działania nie tylko *contra mundum* – pod koniec stawką jest utrata najbliższych, ale i *contra spem*. W ten sposób „ożywiony” Noe staje się

bohaterem spójnym zarówno z biblijnym typem Sprawiedliwego, jak i postacią Świętego, która wyłania się ze wszystkich chrześcijańskich hagiografii. Ponieważ zaś – idąc za klasyczną egzegezą Ojców Kościoła – rola Noego jest wciąż jeszcze rolą *figury*, która dopiero czeka na swoje wypełnienie w *Prawdzie*, jego los naznaczony jest pewną niedoskonałością. Upadek Noego zapisany w Księdze Rodzaju, w filmie Aronofskiego znajduje swoje wyjaśnienie nie tylko w psychologicznie niewyobrażalnym ciężarze sytuacji, ale również, a nawet przede wszystkim, w zagłębieniu się w przyczyny całej historii: grzechu ludzi. Pełna świadomość grzechu nie jest do uniesienia przez człowieka i to dlatego Noe upada. Finałowa scena filmu, w której dopiero pojawia się tęcza przymierza, to piękny liturgiczny moment, w którym Noe wróciwszy do swoich, błogosławi dzieci Sema i Ili, wypowiadając słowa ustanowienia pierwszego przymierza z Adamem i Ewą w Raju.

Czy Aronofsky miał to wszystko na myśli? Prawdopodobnie nie, ale to nie zmienia obiektywnego waloru *Noego*. Ważne jest to, że jego film jest głęboko zanurzony w myśleniu biblijnym i staje się okazją do osobistej medytacji nad konkretną historią opisaną przez natchnionego autora Księgi Rodzaju. Zabiegi narracyjne stosowane przez amerykańskiego reżysera są nie tylko zbliżone do zabiegów wykorzystywanych w midraszach, ale również wpisują się w tradycję zachodniej ikonografii biblijnej, której autorzy pozwalali sobie ożywiać bohaterów ubierając ich

we współczesne sobie stroje i wtlaczając w znane odbiorcy konteksty. Trzeba jednak zauważyć, że manipulacja literą tekstu (konieczna z fabularnego punktu widzenia) nie naruszyła sensu oryginału. Co więcej, znając pozostałe filmy Aronofskiego, warto podkreślić, że nie tylko nie zmienił on opowieści biblijnej, ale to raczej opowieść biblijna zmieniła jego. Nie wyrokuję tu rzecz jasna na temat duchowego życia twórcy. Faktem jest jednak, że *Noe* stanowi nową jakość w dorobku Aronofskiego i przełamuje schematy, w których reżyser zamykał się przy produkcji wszystkich swoich autorskich projektów. To co bliskie Aronofskiemu, zostaje w *Noem* albo osadzone w nowym, głębszym kontekście (ekologia), albo przełamane wizją pełniejszego sensu (pessimizm autodestrukcji bohaterów realizujących swoje powołanie/dążenie do szczęścia).

Na koniec trzeba oddać sprawiedliwość formalnym walorom *Noego*. Mimo, że produkcja nie jest pozbawiona momentów epickich, całość osadzona jest raczej w wizualnym minimalizmie i surowym klimacie świata przed potopem, co świetnie współgra z medytacyjnym charakterem filmu (opowieść Noego o stworzeniu świata, osadzona w dramatycznym kontekście początku potopu, a zrealizowana w formie prostej animacji poklatkowej to dowód prawdziwego kunsztu realizacji filmowej). Doskonałym tłem dla obrazu jest muzyka regularnie współpracującego z Aronofskim Clintem Mansellem, a kreacje aktorskie, zwłaszcza Crowe'a i Hopkinsa należy uznać za bardzo udane.

Skąd więc tak duża dawka niezadowolenia wśród (chrześcijańskich) widzów *Noego*? Być może przyczyna pokrywa się z tą, która leży u podstaw niemocy tworzenia integralnej sztuki katolickiej przez współczesnych artystów. Ta swoista „protestantyzacja” myślenia, czy, jak kto woli, triumf płytkiego nominalizmu, dające iluzję, że coś staje się chrześcijańskie, jeśli tylko określi się to przymiotnikiem „chrześcijański” (od „chrześcijańskiej demokracji”, przez „chrześcijańską muzykę”, po „chrześcijańskie media” czy „portale matrymonialne”), działa również w drugą stronę: brak kulturowego doświadczenia jak łaska może od wewnątrz leczyć i podnosić naturę odbiera również zdolność interpretacji poza prostymi, literalnymi i dosłownymi odniesieniami. Możliwe więc, że tylko pozornym paradoksem jest to, iż kunsztowne filmy o tematyce religijnej, bądź mające wartość z katolickiego punktu widzenia, robią obecnie nie katolicy, lecz wolni od „duchowości przymiotników” twórcy często deklarujący brak wiary lub wywodzący się z innych tradycji duchowych, jak Paweł Łungin (*Wyspa*), Anders Thomas Jensen (*Jabłka Adama*), czy – z pewnymi zastrzeżeniami – Wes Anderson i ostatnio Darren Aronofsky właśnie. Jakimś światłem nadziei może być tegoroczna produkcja Johna Michaela McDonagha, *Calvary*, choć bliższa jest ona klimatowi Georgesa Bernanosa i Grahama Greene'a, niż temu, co w XX-wiecznej literaturze udało się osiągnąć Evelynowi Waughowi czy choćby Muriel Spark. ■

Piotr Kaznowski