

Radosław Łazarz

Pierwszy pomiędzy grzesznikami. Pastor luterański a zasada powszechnego kapłaństwa w wybranych filmach skandynawskich

1. Wprowadzenie

1.1. Inspiracje

W filmie *Goście Wieczery Pańskiej* Bergman pokazuje życie wioski rybackiej, a w niej ważną postać księdza, który nie potrafi dodawać otuchy i wsparcia swoim wiernym. Nie jest do tego zdolny, bo sam przeżywa kryzys wiary po śmierci swojej żony. Postać księdza z *Białej nstążki* Hanekego wydaje się bardzo podobna¹. „Pastor” wyraźnie obecny jest w filmowym uniwersum Ingmara Bergmana i pojawia się w takich filmach, jak w przywołanych *Gościach Wieczery Pańskiej* (1962), *Szeptach i krzykach* (1972) czy choćby w autobiograficznym obrazie *Fanny i Aleksander* (1982). Z przedstawień tych wylania się osoba surowa, nieco oddalona od życia rodzinnego i raczej niedostępna. Można wręcz przypuszczać, że taki rys postaci pastorskiej ma na celu przywołanie figury Boga Ojca, który jest całkowicie transcendentny wobec społecznej rzeczywistości życia rodzinnego. Jakkolwiek piękno powyższej paraleli kusi, to równocześnie jednak trudno zakładać jej prawdziwość, a nawet daleko posunięte prawdopodobieństwo, bowiem pastor w większości Bergmanowskich wyobrażeń jest człowiekiem pozbawionym wiary. Kwestia, czy Michael Haneke w *Białej nstążce* dokonuje wariacji na temat postaci pastorów z filmów Bergmana, jest niemal drugorzędna. Prawdopodobnie odwołuje się przede wszystkim do obecnego w kulturze i literaturze krajów niemieckojęzycznych stereotypu postaci pastora-ojca rodziny, który zazwyczaj jest surowy i kochający swoje dzieci; sprawiedliwy, ale sposób egzekwowania przez niego sprawiedliwości może nawet budzić przestрах. „Pastor” stworzony przez austriackiego reżysera

¹ K. Gawin, *Bergman naszych czasów – Michael Haneke*, <http://figeneration.pl/bergman-naszyczasow-michael-haneke> [dostęp: 08.09.2013].

całkowicie odpowiada modelowi kulturowemu, w którym został osadzony, jest zgodny ze swoim czasem, tuż przed wybuchem I wojny światowej.

1.2. Zakres materiału badawczego

Przedstawione w artykule filmy powstały w okresie 2000-2008, można jednak myśleć o nich jako o przeglądzie dzieł pochodzących z pierwszej dekady XXI w. Przyporządkowano je wbrew chronologii, ale zdecydowały o tym przyjęte względy metodologiczne. Przedmiotem artykułu powinien być sposób przedstawiania postaci pastora w kinematografiach skandynawskich w filmach powstałych już w nowym tysiącleciu. Możliwy materiał badawczy musiał zostać poddany wielokrotnym ograniczeniom.

Pierwsze polegało na wyborze filmów, które są możliwie weryfikowalne, czyli takie, do których widz w Polsce mógł mieć lub może mieć dostęp. Należy przez to rozumieć zarówno materialną możliwość zobaczenia danego obrazu, jak i dodatkowo obejrzenia go w zrozumialej dla siebie wersji językowej.

Drugie związane jest z samą dostępnością kinematografii skandynawskiej w Polsce. Pomiędzy rokiem 2000 a 2013 na ekranach polskich kin pojawiło się tylko kilka tytułów filmów powstałych w Skandynawii (czyli Danii, Norwegii i Szwecji). Wśród nich zdecydowanie dominowała kinematografia duńska, prezentowana przez takie filmy, jak *Do ciebie, człowieku* (reż. R. Andersson), *Szef wszystkich szefów* (reż. L. von Trier, 2006) czy dwa filmy wyreżyserowane przez Susanne Bier, czyli *Bracia* (2004) i *Tuż po weselu* (2006).

Kinematografia norweska reprezentowana była przez: *Oslo, 31 sierpnia* (reż. J. Trier, 2011, premiera polska 2012, ponad pół roku po premierze światowej), *Wyspę skażonych* (reż. M. Holst, 2010) oraz bardzo specyficznego *Łowcę trolli* (reż. A. Øvredal, 2010).

Kinematografia szwedzka w omawianym czasie reprezentowana była przez kameralny horror *Pozwól mi wejść* (reż. T. Alfredson, 2008) i skandynawską superprodukcję *Templariusze. Miłość i krew* (reż. P. Flinth, 2007). O chłodnym stosunku polskich dystrybutorów do kina skandynawskiego świadczy chociażby sposób rozpowszechniania światowego bestselleru filmowego produkcji szwedzkiej, czyli *Trylogii Millenium* (reż. D. Alfredson, 2009-2010), który obecny był na polskich ekranach wyłącznie w postaci pierwszej części trylogii (*Mężczyźni, którzy nienawidzą kobiet*, 2009), granej w dodatku w kinach studyjnych. Zdecydowanie lepiej wygląda dystrybucja filmów skandynawskich na DVD². Można spotkać w niej dzieła godne uwagi, które nie zagościły w kinowej dystrybucji, a zasługują na przyjrzenie się im, jak choćby *Pod-*

² W tym miejscu należy nadmienić, że skromny wybór rekompensowany jest jakością dystrybuowanych filmów.

ziemny front (reż. O. Ch. Madsen, 2008) lub *I zbaw nas ode złego* (reż. O. Bornedal, 2009).

Trzecie ograniczenie związane jest z problematyką poruszaną w artykule. Postać pastora jest w filmach powstałych w wyznaczonym okresie mało obecna. Dodatkowa trudność w doborze materiału polega na znikomej reprezentatywności. Przedstawiciele poszczególnych Kościołów, jeśli już pojawiają się na ekranie, to częstokroć w charakterze statystów lub pewnego rodzaju *decorum*. W nielicznych tylko obrazach obecni są jako godna odnotowania postać, mająca znaczącą rolę.

Czwarte ograniczenie to wyeliminowanie z obszaru zainteresowania badawczego seriali, a właściwie seriali kryminalnych. Stanowią one atrakcyjny materiał filmoznawczy, kulturoznawczy i realioznawczy, dodatkowo zyskują dzięki popularności zjawiska określanego mianem „skandynawskiej powieści kryminalnej”. Dzięki temu polscy widzowie mogą wybierać w różnorodnej ofercie serialowej, która w znacznej mierze złożona jest z ekranizacji cykli powieściowych poszczególnych autorów i autorek. W sporadycznych przypadkach nawet termin „skandynawski serial kryminalny” rozszerza swoje pierwotne znaczenie i może być odniesiony do produkcji powstałej w opaciu o powieści i filmy wyprodukowane w którymś z państw skandynawskich; taka produkcja może również powstawać w skandynawskich plenerach, niejako w celu uwiarygodnienia akcji. W tym materiale badawczym na szczególną uwagę zasługują *The Killing* (2005-2012) i *Orzeł* (2004).

Podstawowym problem artykułu jest przyjrzenie się wybranym filmom w kontekście luterńskiej zasady powszechnego kapłaństwa. Dla oddania owego problemu uznajmy za potrzebne przedstawienie w nich również i roli urzędu pastorskiego. Sednem problemu bowiem jest kwestia, co oznacza bycie kapłanem. Urzędowe potwierdzenie kwalifikacji, jakkolwiek ważne i potrzebne, jest tylko i wyłącznie jednym z elementów konstytuujących luterńskie rozumienie kapłana i kapłaństwa.

2. Włoski dla początkujących (2000, reż. L. Scherfig)

Film został nakręcony zgodnie z zasadami manifestu duńskich reżyserów „Dogma” i w katalogu filmów „Dogmy” ma numer porządkowy 12. Powstanie dzieła w zgodzie z regulami podpisanego w roku 1995 programu w praktyce przekłada się na znaczne ograniczenie, właściwie niemal wyeliminowanie, wszelkich środków technicznych, które mogłyby wzbogacać lub ubarwiać przebieg akcji filmowej. Obostrzenia te dotyczyły zarówno ruchu kamery (dozwolone jest użycie kamery ruchomej, tzw. zdjęcia z ręki, ale nie można używać

ani torów, ani statywów – zasada nr 3), jak i światła (zabronione jest posługiwanie się dodatkowymi lampami, poza lampą kamery – zasada nr 4) czy miejsca kręcenia filmu, a co za tym idzie – również korzystania ze środków scenograficznych i rekwizytów (zasady nr 1 i 8)³.

Skromność i swoista właściwa „Dogmie” asceza widoczna jest w doborze scenografii. Akcja filmu toczy się, oprócz końcowych scen weneckich (są one drobnym odejściem od zasad „Dogmy”), w obrębie Averøde, niewielkiej miejscowości położonej na południowych obrzeżach Kopenhagi. Miasteczko należące do gminy Hvidovre nie jest typowym przedmieściem wielkiej metropolii: cichym, sennym, zadbanym i spokojnym, zamieszkiwanym przez zamożnych mieszczan. W rzeczywistości ma ono bardziej robotniczy charakter, a jego krajobraz zdominowany jest przez architektoniczny zespół elektrowni. Obiekt ten jest w filmie nieobecny. Widzimy natomiast: budownictwo socjalne, skromny zakład fryzjerski, lokalny stadion sportowy i położone przy nim bar oraz hotel. Żadna z prezentowanych budowli nie jest powiązana z bogactwem, wystawnością. Zdecydowanie bardziej przywodzą na myśl znużenie, smutek i pewnego rodzaju zapomnienie. Lokalny kościół jest równie niepozorny jak wszystkie pozostałe obiekty. Powstał w latach siedemdziesiątych ubiegłego wieku (1976-1977)⁴, a jego ceglana bryła w żaden sposób nie wyróżnia się z otoczenia. Dzięki takiemu doborowi scenerii Scherfig wprowadza widza w świat pozbawiony zasadniczych, jednoznacznych jakości. Świat, w którym istnienie przytłacza zarówno widza, jak i bohaterów swoją oczywistą nijakością. Jedną z filmowych postaci dowiaduje się od matki alkoholiczki, że jest tylko damską fryzjerką. *Strzyżesz obcych ludzi za pieniądze, niczego w życiu nie osiągniesz* – te słowa stanowią myśl przewodnią filmu i można je odnieść do każdego obecnego w nim bohatera.

W filmie pojawiają się dwie postaci pastorów. Obaj spotykają się zarówno na plebanii, jak i w kościele. W miejsce odchodzącego na emeryturę pastora Wredmanna (Bent Mejding) pojawia się stosunkowo młody pastor Andreas (Andres W. Berthelsen), który przyjeżdża na zastępstwo i zamieszkuje w hotelu. Do momentu, gdy starszy duchowny ostatecznie nie opuści dawnego mieszkania, dochodzi pomiędzy nimi do kilku poważnych konfliktów i jednej arcyciekawej wymiany zdań. Spotkanie pastorów ma miejsce już w początkowej scenie, kościelna oprowadza Andreego po kościele i stwierdza, że ostatnio *nie czuliśmy obecności Boga*. To pierwsze słowa filmu, które stanowią zarazem kuszący

³ Zasady manifestu „Dogma” przywołuję za:

http://web.archive.org/web/20081111072749/http://www.dogme95.dk/the_vow/vow.html [dostęp: 15.09.2013].

⁴ <http://avedoere-kirke.dk/con60.php4> [dostęp: 21.09.2013].

klucz interpretacyjny. Chwilę po tym oświadczeniu pojawia się pastor Wredmann. Ruch w okolicy paska i wpychanie koszuli w spodnie sugeruje, że wyszedł niedawno z toalety. Obaj stają naprzeciw siebie, w niewielkiej odległości, zdecydowanie zbyt małej jak na kontakt nieznanymi, szczególnie Skandynawów. Fizyczność tej sceny mówi o konfrontacji. Kamera zbliża się na ich twarze i ręce. Wredmann ignoruje wyciągniętą dłoń Andreasa. Mimo to jego dłonie wykonują ruch – przekłada gazetę z jednej do drugiej i odchodzi. Prezentacji nie dokonano, intruza udało się zlekceważyć. To jedyna możliwa do przyjęcia strategia, na jaką zdecydował się Wredmann. Lekceważ lub dyskredytuj, skoro nie jesteś w stanie się pozbyć.

Starszy duchowny zachowuje się podobnie podczas pierwszego kazania Andreasa w nowym kościele. Zza kazalnicy padają słowa o niewyraźności, niezdefiniowaniu Królestwa Bożego, które starszy pastor gwałtownie przerywa: *Bóg to tylko pojęcie. Jesteśmy winni!* Frazę dotyczącą winy powtarza i kieruje już personalnie do dwóch diakonów, po czym wychodzi.

Kolejną sceną o znamionach konfrontacji jest nabożeństwo żałobne. Jedno z kilku przewidzianych na ten sam dzień. Grupa żałobników myli nabożeństwa i przychodzi na wcześniejsze, co wywołuje drobne zamieszanie. Ostatecznie grupa żałobników, krewnych zmarłego nauczyciela języka włoskiego, opuszcza kościół żegnana w progu przez pastora Wredmanna, który na do widzenia stwierdza: *Przepraszam, to вина nowego pastora.* To kolejny element wojny, w której stawka jest bliżej nieznaną.

Rozstrzygnięcie sporu następuje z inicjatywy Andreasa. W wigilijny wieczór, pokrzepiony ciepłymi słowami parafian, a także odrobiną wypitego do kolacji alkoholu, odwiedza Wredmanna na plebanii. Scena trwa zaledwie dwie minuty. Kamera skupia się głównie na twarzach aktorów, szerszego planu użyto w niej raptem raz, by pokazać łóżko, na którym do niedawna walczyła z ciężką chorobą żona pastora Wredmanna. Obaj mężczyźni zaczynają się sprzeczać, a przedmiotem owego sporu okazują się być ból i relacja z Bogiem. Starszy pastor wypomina młodszemu, że nie zna on uczucia straty najbliższej osoby, nie wie nic o żalu, jaki wówczas powstaje. Jego oponent szybko ripostuje, że je zna, że sam kogoś stracił. I następuje przełom. Wredmann nagle zdobywa się na bardzo świadome wyartykułowanie własnego stanowiska, równocześnie na dokładne określenie swojego problemu i mówi o śmierci żony: *Bóg mi ją zabrał, a ona zabrała mi Boga.* W odczuwanej przez niego pustce po stracie ukochanej czai się lęk, ale przede wszystkim jest w niej olbrzymia doza niechęci wobec Boga. Smutek duszy zmieniał konsekwentnie przez lata w negację Stwórcy i powolne niszczenie zboru, któremu miał być duszpasterzem. Obaj pastory dochodzą do porozumienia, którego podstawą staje się wspólne

doświadczenie bycia wdowcami. Spotkanie odbywa się, jak już wspomniano, w noc wigilijną i można dopatrywać się w owym szczególnym momencie dzieła nawiązania do opowiadania Karola Dickensa, a może również do inspirowanego nim filmu Edwina L. Marina z roku 1938. Dokładne źródło inspiracji jest w tym przypadku mniej istotne, ważne natomiast staje się przewrotne splecenie kilku obecnych w filmie wątków. Scherfig ucieka od spokojnej szczęśliwości, która od czasów Dickensa musi wieńczyć noc upamiętniającą wykwitnięcie różdżki z pnia Isajego. Jej bohaterowie świąt Bożego Narodzenia nie spędzają w domowym zaciszu, w otoczeniu kochającej się rodziny, ale „zostają wygnani w miasto”, zarówno w poszukiwaniu spokoju, jak i siebie.

3. *Jabłka Adama* (2005, reż. U. Thomsen)

Akcja tego kameralnego filmu rozgrywa się w sielankowej atmosferze, gdzieś na duńskiej prowincji. Centrum wydarzeń stanowią tu kościół i plebania, w tle widzimy jedynie ośrodek spokojnej starości. Przy świątyni funkcjonuje terapeutyczna grupa wsparcia dla osób, które postrzegane są jako mniej przystosowane społecznie i mają problemy z agresją w kontakcie ze światem zewnętrznym. Właściwa akcja rozpoczyna się w chwili przybycia kolejnej osoby do ośrodka, młodego skinheada (w tej roli sam reżyser). Fabułę filmu, pozornie wręcz banalną, można przedstawić następująco:

„Adam jest neonazistą i byłym przestępcą. W ramach resocjalizacji udaje się do wiejskiego kościółka, gdzie trafia pod opiekę pastora Ivana (Mads Mikkelsen). Tam spotyka dwóch innych podopiecznych: pastora Gunnara (Nicolas Bro) oraz Khalida (Ali Kazim). Głównym zadaniem Adama jest upieczenie szarlotki z owoców przykościelnej jabłoni, a więc i opieka nad nią. Zadanie z pozoru proste staje się coraz bardziej skomplikowane⁵.”

Wydawać się może, że główna oś konfliktu będzie przebiegać w spotkaniach Khalida i Adama. To przypuszczenie oparte jest na prostym założeniu: z jednej strony turecki emigrant, z drugiej neofaszysta pragnący czystej etnicznie Danii. W warstwie narracyjnej filmu pojawia się wprawdzie kilka momentów, w których spór między nimi jest obecny, nigdy jednak nie toczy się na pierwszym planie. Dla przebiegu akcji zdecydowanie ważniejszy jest konflikt między Adamem a pastorem Ivanem – początkowo niezauważalny, potem przybierający na sile. W pierwszych scenach można sądzić, że niechęć ze strony Adama spowodowana jest nie tylko ideologicznymi różnicami, ale i różnicą charakterów czy usposobień. Antypatia wobec pastora wydaje się być zbyt duża. Ivan stara się postępować nadzwyczaj taktownie i nie wywierać na innych, przede wszystkim

⁵ <http://makrofilm.pl/2012/06/jablka-adama-adams-aebler/> [dostęp: 15.09.2013].

na własnych „podopiecznych”, zbyt silnego nacisku. Symptomatycznym gestem jest tutaj zdjęcie krzyża ze ściany przy wychodzeniu z pokoju zajętego obecnie przez Adama. Spotkanie pastora Ivana i Adama urzekło recenzenta miesięcznika „Kino”, który stwierdza: „Najciekawsze w filmie są skomplikowane relacje Adama i pastora. Zrazu oczywiste. Neofaszysta i kapłan. Człowiek z gruntu zły i z gruntu dobry. Ta symetria jest jednak zwodnicza. Od początku coś się w tej układance nie zgadza. Jensen celnie, pamiętając o groteskowym, surrealistycznym wymiarze historii, burzy monochromatyczną wizję. Pastor Ivan przeszedł najcięższe życiowe traumy: jego matka umarła w trakcie porodu, ojciec go zgwałcił, żona popełniła samobójstwo, a nastoletni syn jest całkowicie sparaliżowany. A jednak Ivan odrzuca ból, odrzuca cierpienie. Pozostaje niemy, nie chce myśleć, nie chce wspominać – autystyk z wyboru. Zbyt często przegrywał. Zdumiewające, że dopiero spotkanie z neofaszystą Adamem uświadomi mu, że człowieczeństwo wymaga mierzenia się z bólem, z cierpieniem i depresją; z tym, co bolało, co nie przestało boleć nigdy”⁶.

Para Adam-Ivan jest inspirująca dla odczytywania całego filmu i to nie tylko ze względu na jawną opozycję pomiędzy nimi. Jacek Olszczyk zauważa głębię zależności między tymi bohaterami, którą próbuje odczytać przez pryzmat *Księgi Joba*. Trop jest dla widza ewidentny, to przecież ta księga właśnie otwiera się za każdym razem, gdy po zatrzaśnięciu drzwi upada *Biblia* w pokoju zajmowanym przez Adama. *Biblia*, której ten z początku nie zamierza czytać. Po co marnować bowiem czas na judeochrześcijańskie dyrdymały? Takie pytanie bezgłośnie zawisa w powietrzu. Ostatecznie jednak sięga po nią i wykorzystuje nawet jako broń przeciw Ivanowi. Wydaje się, że cel działań Adama został osiągnięty. Stał się on skuteczniejszy od przyjaciół, którzy doradzali nieszczęśnikowi i – jak zauważa Olszczyk: „Pastor rzeczywiście stracił wiarę i doszedł do wniosku, że wszelkie zło w jego życiu pochodzi od Boga, który wprost zionie nienawiścią. Po przyjęciu tej postawy życie Iwana traci sens. Nie tylko nie potrafi on już pomóc nikomu, ale sam pragnie jedynie śmierci i na nią czeka”⁷. Zwróćmy jednak uwagę, że zarówno w tym trafnym spostrzeżeniu, podobnie jak i w całej propozycji Olszczyka, nieobecna jest jeszcze jedna propozycja interpretacyjna owego duetu. Adam w ramach resocjalizacji deklaruje upieczenie szarlotki i użycie do niej wyłącznie jabłek z przykościelnej jabłonki. Od tego czasu wszystkie znaki dawane na ziemi wskazują mu jednoznacznie daremność owego zadania. Jabłka są systematycznie niszczone, podjadane czy

⁶ Ł. Maciejewski, *Jabłka Adama*, „Kino” 2006, nr 5, s. 61.

⁷ J. Olszczyk, *Wartości przedstawione w filmie pt. Jabłka Adama*, http://www.gazeta.edu.pl/Wartosci_przedstawione_w_filmie_pt__Jablka_Adama-95_368-0.html [dostęp: 23.09.2013].

to przez gawrony, czy robaki, czy też ludzi. Zadanie jest skazane na porażkę⁸. Wobec tak rewidentnych dowodów nieprzychylności Boga i wskutek pragnienia literalnego odczytywania *Biblii*, można w Adamie dopatrywać się Joba. Zważywszy jednak na życiowe porażki doznane przez Ivana, na ogrom jego cierpienia i stałe ich wypieranie, można zastanawiać się, czy to jednak nie on powinien być brany pod uwagę jako odtwórca roli „męża z ziemi Uz”, który był „sprawiedliwy, prawy, bogobojny i unikający zła” (Hi 1, 1)⁹.

Pastor Ivan jest spokojny, nawet z tendencją do nieporadności, może też uchodzić za nadmiernie gadatliwego. Takim widzi go wkrótce po wyjściu z autobusu Adam. Kamera obserwuje pastora Ivana głównie oczami Adama. Nowy członek „terapeutycznej społeczności” narzuca widzowi swoje postrzeganie parafii jako miejsca, odbiega od potocznie rozumianej normalności, chociażby ze względu na oryginalność mieszkańców i specyfikę problemów, które stały się przyczyną ich pobytu w tym miejscu. Gunnar jest Duńczykiem, ale Adamowi wydaje się nieco powolny intelektualnie, a potem okazuje się, że wbrew deklaracji pastora jest nie tyle wyleczonym, co wciąż aktywnym, ale lepiej ukrywającym się alkoholikiem. Kwestia Khalida wydaje się dla Adama zdecydowanie mniej istotna. Cóż bowiem może obchodzić zdrowego, sprawnego mężczyznę, który w kwestiach rasowych jest niezachwianym skinheadem, imigrant z Bliskiego Wschodu? Według Adama jest on zapewne niewiele wartym przybyszem, który całkowicie niepotrzebnie znalazł się w Danii.

Sam pastor zaś zachowuje się niegrzecznie wobec kobiety przychodzącej do niego po radę. Adam podaje obojgu kawę i ciasteczka, skrupulatnie wyliczone na osobę, pastor Ivan natomiast po zjedzeniu swoich sięga po słodczyce przydzielone goszczącej przez niego kobiecie. Drobnym przejawem braku manier, roz-targnienia, nabiera z czasem jednak wielkiej wagi. Wpierw widzimy zwykły brak wychowania, w warunkach duńskich już bardziej rażący. Widz powinien jednak mieć na uwadze jeszcze bardziej specyficzne kulturowe uwarunkowania owego gestu – chodzi o wpajane przez dziesięciolecia ograniczanie lub minimalizowanie własnych zachcianek. W luterańskiej kulturze krajów skandynawskich wypracowano nawet specyficzny wzorzec codziennej ascezy. Postępowanie takie ma dwa

⁸ Magdalena Kempna-Pieniążek, przyglądając się filmowemu wątkowi jabłek, zauważa nawet pewne wyczerpanie tego symbolu: „przestał wystarczać i trzeba przerobić go, w tym przypadku, na szarlotkę”: M. Kempna-Pieniążek, *Formuły duchowości w kinie najnowszym*, Katowice 2013, s. 171.

⁹ Podobieństwo Adama i Hioba akcentuje Sławomir Bobowski, odnotowując przy tym gorzki i niemal ironiczny, w sensie kierkegaardowskim, wymiar owej analogii; por. S. Bobowski, *Jabłko Adama* [w:] *Światowa encyklopedia filmy religijnego*, red. M. Lis i A. Grabczyk, Kraków 2007, s. 197-198.

niezbywalne filary: wyraźnie zaznaczona prostota życia codziennego oraz minimalizowanie własnych, szczególnie wyszukanych pragnień. Mieszkający w Skanii przełomu wieków autor dobrze oddaje ducha tego etosu: „Dzieci uczyły się dezaprobaty wobec łakomstwa, zbytków i niepohamowanego używania oraz nastawienia na surową dyscyplinę w codziennym życiu poprzez przykład rodziców i atmosferę w środowisku domowym, gdzie ton nadawały hasła samodyscypliny i odpowiedzialności. Wszystkie te wyrazy ascetycznego życia związane były z etyką nastawioną na pracę – wzywającą do skrzętności i pracowitości [...] Mozolna harówka jawiła się dzieciom jako oczywista cnota”¹⁰.

Porównywalnie drobne gesty składają się na całość przedstawień postaci bohaterów. Brak opanowania pastora, naruszenie mocno zadomowionego w świadomości skandynawskiej kodeksu, budzą zdziwienie u Adama-observatora. Równoległe z zaskoczeniem bohatera rozbudowywany jest obraz minispoleczności złożonej z dysfunkcjonalnych jednostek.

4. *Zniknięcie* (2008, reż. E. Poppe)

Film jest zamknięciem trylogii *Oslo* – wcześniej powstały *Shippa* (1998) oraz najbardziej znane *Hawaje, Oslo* (2004). Elementem, który łączy trylogię jest miasto, ale nie przedstawienie miasta, lecz wydobycie zdarzeń rozgrywających się pomiędzy ludźmi, wydaje się dla reżysera bardziej istotne. Ostatnia część trylogii konstrukcją obrazu i sposobem opowiadania znacznie odbiega od wcześniejszej. Drugą część trylogii „otwiera chaotyczna, niezrozumiała, wyrwana z kontekstu scena, niosąca znamiona sceny końcowej. Splatają się w niej losy pozornie obcych sobie ludzi, którzy na co dzień nie zdają sobie sprawy z łączących ich zależności”¹¹. Chaotyczność i lepkość towarzyszą całemu obrazowi. Na tym tle wyraźniej jeszcze rysuje się sposób przedstawiania wydarzeń w ostatniej części trylogii *Oslo*. Film otwiera spokojnie, niemal beznamiętnie opowiedziana scena zaginięcia, a w konsekwencji zatonięcia, kilkuletniego chłopca, Izaaka, w rzeczce, w miejskim parku. Wkrótce zostanie przepleciona ona z nabożeństwem odbywającym się w więzieniu. Główny bohater, Jan Thomas – przez wzgląd na opowieść przedstawianą w filmie zasadniej nawet bę-

¹⁰ U. Parmö, *Attupptäckavärliden*, C1-uppsats Etnologiska inst. i Lund, 1979, s. 31, praca w maszynopisie, cyt. za: J. Frykman, O. Löfrogen, *Narodziny człowieka kulturalnego. Kształtowanie się klasy średniej w Szwecji XIX i XX wieku*, tłum. G. Sokół, Kęty 2007, s. 118.

¹¹ D. Skierkowska, *Hawaje, Oslo, recenzja filmu*, http://stacjakultura.pl/4,21,25877,Hawaje_Oslo_recenzja_filmu,artykul.html [dostęp: 15.09.2013].

dzie myśleć o nim Thomas/Jan (Pål Sverre Valheim Hagen) – opuszcza więzienie¹². Odbywał karę pozbawienia wolności za zabójstwo owego chłopca. Odpowiada na ogłoszenie znalezione przez więziennego kapelana i podejmuje pracę jako organista w jednym z kościołów w Oslo. Powoli przywyka do tej pracy, oswaja się ze światem poza więzieniem, zaprzyjaźnia z proboszczem i próbuje zapomnieć o przeszłości. Ta jednak chwilami dochodzi do głosu, aż zacznie upominać się o siebie z całą wyrazistością pamięci.

Poppe dzieli obraz na dwie zbliżone do siebie wielkością części. W pierwszej opowiedziana jest historia nowego życia rozpoczętego przez Thomasa. Stale jednak napotyka w nim przeszkody, choćby w osobie syna pani pastor, Jensa (Fredrik Grøndahl), który wydaje się być podobny do zmarłego przed laty Izaaka. W drugiej części stajemy się natomiast świadkami wprowadzenia Jensa przez matkę zmarłego chłopca, Agnes (Trine Dyrholm). W obu częściach przeplatają się najważniejsze dla opowieści postacie: Jan Thomas, Agnes i chłopiec (zależnie od sytuacji – Izaak lub Jens). W obu przewija się wątek naturalistycznego bohatera – potoku, żywej wody, wciąż mogącej być groźną, choć niepozorną i płynącą gdzieś w centrum Oslo. Widz dostrzega również odmienność obu części, ze względu na sposób prowadzenia kamery. W pierwszej Poppe często decyduje się na wykorzystanie bliskiego planu, szczególnie zaś półzblżeń. Wprowadza bardziej kameralny nastrój i zbliża się do filmu dokumentalnego. Szczególnie często wykorzystuje ten zabieg podczas scen rozmów pani pastor z Thomasem. Ich spotkania stają się dzięki temu prawdziwsze, oko kamery przybliża obie postacie, a stylizacja na dokument czyni postawę i słowa Thomasa wiarygodniejszymi. Druga część zbudowana jest przede wszystkim z planów ogólnych. Kamera oddala się od bohaterów. Na ekranie przestają dominować ich twarze, dzięki czemu widz zaczyna spoglądać z pewnego dystansu. Film przestaje być intymnie ukazywaną opowieścią. Zmianie planu towarzyszy również zmiana emocji. Ustępuje kameralne skupienie na poszczególnych słowach i konkretnym odczuciu myśli. Ustępuje eksplozji nerwów, gwałtownym reakcjom i rosnącemu napięciu. W szczególny sposób towarzyszy ono Jensowi, którego wprowadziła Agnes. Według niej samej, w pewien sposób ochroniła go. Chciała również wywrzeć wpływ na Thomasa i szantażując go synem, jak mniemała, zmusić do przyznania się i wyjawienia całej prawdy o śmierci Izaaka.

¹² Główny bohater pozostaje tą samą postacią. Przed pobytem w więzieniu i po nim przedstawia się jednak różnymi imionami. Ze względu na ową zmienność i dla podkreślenia niezmięnionej tożsamości samej postaci używam frazy „Jan/Thomas”.

Pastor Anna (Ellen Dorrit Petersen) sprawuje funkcję proboszcza w jednej z parafii w centrum Oslo. Jest samotną matką kilkuletniego chłopca. Niewiele o niej wiadomo i niewiele też z biegiem akcji dowiaduje się o niej widz. Anna z oddaniem pracuje w parafii i spędza w niej wiele godzin¹³. Tematyka teologiczną zdaje się natomiast zajmować po godzinach. Wrażenie to spowodowane jest przede wszystkim spotkaniami z Thomasem, szczególnie zaś rozmową, którą przeprowadzają poza kościołem. W samej świątyni Thomas spotyka się najczęściej z mężczyzną pełniącym wiele funkcji – jest on zarazem kościelnym, skarbnikiem lub administratorem parafii oraz zajmuje się uczeniem dzieci (w tej roli Terje Strømdahl). Obecność pani pastor w kościele jest mniej podkreślana, co przekłada się na liczbę scen z jej udziałem. Widz częściej widzi ją poza kościołem lub na jego obrzeżach. W tym miejscu zwraca uwagę scena z narkomanem napotkanym tuż pod kościelnymi drzwiami. Pierwszą, bezwiedną prawie reakcją pani pastor na widok młodego mężczyzny leżącego tuż przed wejściem do kościoła jest pytanie: „Gdzie mogę się wbić?”. Sytuacja, podobnie jak pytanie, może wydawać się niestosowna. Obowiązkiem duchownej jest bowiem, jak można sądzić, niesienie pomocy cierpiącym i potrzebującym. Zarówno w zadanym pytaniu, jak i przeprowadzonym działaniu, wydawać się może, że zaszło nieporozumienie. Działanie stało się całkowicie przeciwne wobec prawdopodobnych oczekiwań widza. Film nie jest wymierzony przeciw luterzańskiemu duchowieństwu, co zauważa norweski krytyk Perr Haddal, twierdząc, że przy wykorzystaniu chrześcijańskiej symboliki obraz pozbawiony jest lęku przed karykaturalnym dotknięciem środowiska pastorskiego¹⁴. Panuje zapewne powszechna zgoda co do tego, że narkomania powinna być leczona. Różnice widoczne są w doborze środków i form terapii. Pani pastor wie, że w pewnych przypadkach dla uzależnionego ważniejszy, ze względów zdrowotnych, jest akt miłosierdzia w postaci pomocy w przyjęciu dawki środka odurzającego niż miłosierne udzielanie rad i wskazówek lub przestróg przed niewłaściwym modelem życia. Brak dawki zabija. Całkowite odjęcie narkotyku jest możliwe, chociaż bardziej prawdopodobne jest zastąpienie racji narkotyku

¹³ Jeden ze współpracowników stwierdza w rozmowie z nią, że „w każdej innej pracy w przypadku choroby dziecka możesz po prostu wziąć wolne”.

¹⁴ P. Haddal, *Skremmendegodde Uсынlige*, „Osloby” 22.08.2008, za: http://www.osloby.no/article51179_2.ece#.UmEebxCJ7C4 [dostęp: 11.10.2013]. W opublikowanym po polsku eseju krytyk Pera Haddala pisze, że film „wnikliwie przygląda się środowisku kościelnemu, unikając przy tym karykaturalnego przedstawienia księży i ich otoczenia”, P. Haddal, *Młodzi i nieustraszeni*, przekł. P. Urbanik i M. Kłos [w:] *Kino Norwegii*, red. J. E. Holst i P. Urbanik, Warszawa-Kraków 2011, s. 211.

środkiem alternatywnym. Może odbywać się to w zgodzie z powstałą w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku substytucyjną terapią opioidową. Głównym jej zadaniem jest przestawienie osoby uzależnionej na środek, który nie powoduje fizycznego zniszczenia. Jest więc w pewnym sensie terapią farmakologiczną¹⁵. W perspektywie poznawczej polskiego widza działanie pani pastor może uchodzić za jeszcze bardziej podejrzane. Byłby to możliwy skutek stereotypizacji narkomanii oraz opierania wiedzy o narkotykach w znacznej mierze na opiniach środowiska „Monaru”, które zakłada wyleczenie z narkomanii tylko i wyłącznie poprzez całkowite odstawienie jakichkolwiek substancji¹⁶. Program „Monaru” przypomina więc całkowitą ascezę. Szczególnie interesująco wygląda jego konfrontacja z programem leczenia uzależnień, głównie alkoholizmu, opracowanym przez prof. dra Joachima K orkela. Idea załozenia „picia kontrolowanego” opiera się na świadomym i planowanym przyjmowaniu danej używki, co z jednej strony prowadzi do szybszego sięgania po nią po leczeniu, ale też wydłuża okres kontrolowanego używania bez popadnięcia ponownie w nałóg¹⁷.

Thomas po znalezieniu pracy organisty zaczyna, co naturalne, prowadzić rozmowy z osobami w nowej pracy i dotyczą one, przynajmniej w części, kwestii związanych z wiarą. Rozmówcami Thomasa są pani pastor oraz „kościelny”. Poppe rozgrywa owe spotkania w odmiennych scenografiach. Dla rozmów z „kościelnym” tłem jest przestrzeń służbowa, czyli pomieszczenia kościoła. Z panią proboszcz odbywają się one natomiast w całkowicie prywatnej przestrzeni mieszkań bohaterów. Umiejscowienie takie może pogłębiać odniesienie do relacyjnego charakteru ich spotkań. Interesujące jest tło rozmów z „kościelnym”, szczególnie ze względu na to, że jedna z nich toczy się na progu jego biura. Widz może zauważyć, że mieści się ono w samym kościele.

¹⁵ Por. <http://www.narkotyki.pl/wokol-narkotykow/metodanowa-terapia-substytucyj/> [dostęp: 14.10.2013].

¹⁶ „Stowarzyszenie MONAR, największa w Polsce organizacja pozarządowa zajmująca się osobami uzależnionymi, statutowo odrzuca możliwość prowadzenia leczenia substytucyjnego. Wnikliwi zauważają w tym pewien paradoks: statut MONARU, dopuszczając realizację programów redukcji szkód, z wyłączeniem leczenia substytucyjnego, umożliwia tym samym prowadzenie niskoprogowych projektów, jak chociażby wymiany strzykawk, pokojów iniekcyjnych czy testowania narkotyków. Projektów, które wprost z leczeniem wiele wspólnego nie mają” – G. Wodowski, *Mapa programów metadonowych w Polsce*, <http://www.narkomania.org.pl/czytelnia/leczenie-metadonowe-polsce> [dostęp: 14.10.2013].

¹⁷ Por. H. Klingemann, *Picie kontrolowane. Badania naukowe, doświadczenia płynące z praktyki oraz debata publiczna w Szwajcarii oraz Niemczech* [w:] *Alkoholizm i narkomania*. T. 19, r. 2006, ss. 259-283.

Brak więc osobnej przestrzeni na działalność administracyjną, a wyeksponowane zostaje wnętrze kościoła. Rozplanowanie pomieszczeń służbowych, położenie chóru i organów względem głównej sali kościelnej zwiększają wrażenie otwartości lub przystępności kościoła dla osób postronnych oraz pokazują, że służy on ludziom.

Na progu „biura kościelnego” toczy się rozmowa o Sakramencie Ołtarza. Na zadane sobie pytanie Thomas odpowiada, że nie wierzy. Dlatego też nie myślał o tym, by przystępować do komunii. W odpowiedzi słyszy: „Nie musisz wierzyć. Komunia to Ciało i Krew, chleb i wino, zawsze skutkuje”. Zarówno siła i prostota owego stwierdzenia, podobnie jak i jego przesłanie, przywodzą na myśl *Duży katechizm*, gdzie Luter stwierdza, że „sakrament ten bywa nazywany pokarmem duszy, który żywi i umacnia nowego człowieka”¹⁸. Krótka rozmowa o charakterze ściśle duszpasterskim pokazuje głównemu bohaterowi filmu duchowe uzasadnienie rozwiązania jego sytuacji. Pracę w tym kościele zaczął jako Thomas, który zrezygnował z imienia Jan w obawie przed rozpoznanie i skojarzenie go ze sprawą sprzed lat.

5. Zamknięcie

5.1. Wizerunek pastora

Kim jest lub kim powinien być pastor? Tak postawione pytanie zasługuje na prostą odpowiedź. Zgodnie ze sformułowanymi w *Księgach wyznaniowych* zasadami, pastor jest osobą, która sprawuje urząd Kościoła w głoszeniu Słowa i sprawowaniu sakramentów: „reprezentują oni osobę Chrystusa na podstawie powołania Kościoła, a nie reprezentują własnej osoby, jak o tym świadczy Chrystus w Ewangelii Łukasza (10, 16): >>Kto was słyszy, mnie słyszy<<. Gdy głoszą Słowo, gdy podają sakramenty, podają je w zastępstwie i w miejsce Chrystusa. Tego naucza nas Słowo Chrystusa, abyśmy się nie gorszyli niegodnością Jego sług”¹⁹.

W omawianych filmach widz może zobaczyć pastora podczas wykonywania obu czynności urzędowych. Duńscy duchowni wyłącznie głoszą kazania. Pełnią tylko posługę Słowa, a przynajmniej tak przedstawiają ich twórcy *Włoskiego dla początkujących* i *Jabłek Adama*. Oprócz kazania wigilijnego przedstawionego we *Włoskim...* nie mogą w dodatku liczyć na zbyt wielu słuchaczy. Wyeksponowanie pustki i pełni dobrze oddaje rytm życia kościelnego w Danii:

¹⁸ M. Luter, *Duży katechizm*, przekł., A. Wantuła[w:] *Księgi wyznaniowe Kościoła luterńskiego*, Bielsko-Biała 2003, s. 123.

¹⁹ F. Melanchton, *Obrona wyznania augsburskiego*, przekł. W. Niemczyk [w:] *Księgi Wyznaniowe ...*, dz. cyt., s. 230.

puszki kościołów podczas zwykłych niedziel roku liturgicznego i zapelnienia w czasie wigilijnego nabożeństwa oraz zwyczajowych uroczystości, jak konfirmacja. Nawet pogrzyb, jak można zauważyć na obu filmach, nie przyciąga zbyt wielu uczestników. Przy tak niewielkiej liczebności zborowników nawet najlepsze kazania mają ograniczony zasięg oddziaływania. Sami obecni w kościele w minimalnym też stopniu interesują się treścią homilii. W *Jabłkach Adama* slychać kazanie o złu, jego wszechobecności i w pewnym momencie obecny w kościele starszy mężczyzna wstaje, a na pytanie pastora zadane z ambony oświadcza, że musi udać się do toalety. Zachowanie być może ekstremalne, nawet przy uwzględnieniu potrzeb fizjologicznych, niemniej symptomatyczne. Współcześni ludzie w Danii w niewielkim stopniu zainteresowani są wysłuchiwaniem Słowa. Wydaje się, że straciło ono dla nich wiele ze swojej pierwotnej mocy. Może też są najzwyczajniej zmęczeni lub znużeni, słysząc po raz kolejny wariację na ten sam temat, poruszany już przy wielu innych okazjach. Pastor Ivan mówił o złu, o jego powszechnej obecności w naszym życiu. Starszy mężczyzna poczuł się zmęczony i postanowił wyjść. Być może dla niego było to już rzeczywiście zbyt wiele. Może jednak jako były SS-man poczuł się zniechęcony samym tematem. Ostatecznie pastor nie kończy kazania i przechodzi do pieśni 634: *Wiesz, że to zbyt mało moje serce z Duńskiego śpiewnika ewangelicznego.*

To nadzwyczaj ironiczna i hermetyczna zarazem scena. W kościele znajdują się dwie osoby, które reprezentują dwie epoki duńskiej fascynacji nazizmem, a pastor przechodzi w porządku nabożeństwa do odśpiewania pieśni. Można w przebiegu tej sceny dopatrzeć się nawiązania do *Allsangu*, czyli zbiorowego wykonywania pieśni patriotycznych, ludowych i kościelnych podczas okupacji nazistowskiej. Działanie to traktowano jako formę oporu przeciw okupantowi. Zapoczątkował je pastor z Aalborga, Aksel Bang, który 4 lipca 1940 r. zorganizował pierwsze takie zgromadzenie śpiewacze. Niemcy byli na tyle zaskoczeni całym wydarzeniem, że zaniechali interwencji, co z kolei skłoniło organizatora do poszerzenia akcji. Krótkie duńskie lato stało pod znakiem śpiewaczych zebrań. W rocznicę wybuchu wojny, czyli 1 września, w Parku Frederiksberg w Kopenhadze na wspólne śpiewanie zebrało się 40 tysięcy osób. Władysław Czapliński uważał, że: „Udział w tych śpiewach odpowiadał potrzebie znalezienia się we wspólnocie szerszej niż rodzina czy nawet dom. Przy śpiewie odczuwano łączność z ludźmi, których nawet nie znano, z rodakami. W wyniku tego, jak stwierdzają historycy duńscy, śpiew stał się elementem narodowego rozbudzenia”²⁰. Ironiczny wydźwięk sceny w kościele wzmacnia pieśń 634, której słowa napisał Kaj Munk. Ten jutlandzki pastor,

²⁰ W. Czapliński, *Ruch oporu w Danii 1940-1945*, Wrocław 1973, s. 53.

dramaturg i poeta swoje zaangażowanie w ruch oporu przypłacił życiem. Ciało Munka, poważnie zmasakrowane, znaleziono 5 stycznia 1944 r. w lesie nieopodal Silkeborga. Dzień wcześniej funkcjonariusze SD wywieźli go z plebanii. Thomsen konstruuje więc tutaj dopowiedzenia do obecności nazistów i neonazistów w Danii. Sama pieśń zostaje natomiast powtórzona podczas pogrzebu owego starszego mężczyzny, byłego SS-mana. Dodatkowo uwagę zwraca tekst zarówno poświęcony Bogu, jak i szatanowi. Niewykluczone, że w wyborze pieśni zawarta jest aluzja do przewodniego wątku *Jabłek Adama*, czyli męczeństwa Joba²¹. Wyraźne i czytelne odwołanie do Kaja Munka to zarazem ciekawy przykład obecności drugiego pastora. We wszystkich omawianych filmach pastor odgrywa ważną lub jedną z głównych ról. W każdym z nich też pojawia się pastor towarzyszący. We *Włoskim dla początkujących* obecna jest dialogiczna para Andreas-Wredmann, w *Zniknięciu* – pani proboszcz-„kościelny”. Mężczyzna ten wprawdzie nie jest pokazany bezpośrednio jako pastor, niemniej charakter części jego wystąpień, jak choćby rozmowy o charakterze duszpasterskim z Thomasem czy prowadzenie lekcji dla dzieci, zdają się wskazywać na posiadanie wykształcenia teologicznego, być może katechetycznego. W *Jabłkach Adama* parą taką mogą być Ivan wraz z przywołanym do pamięci, choć nienazwanym bezpośrednio, Kajem Munkiem.

W czasie posługi Słowem przedstawiono jeszcze tylko Andreasa. Podczas kolejnych scen związanych z kazaniem zauważalne jest stopniowe redukowanie samego działania. Po raz pierwszy wygłasza kazanie w obliczu kilku osób i przeradza się ono w spór z poprzednim pastorem. Mowa jest wówczas o Królestwie Bożym, którego opis niedany był widzowi do wglądu. Kolejna odsłona ma miejsce w pokoju hotelowym, gdzie widać Andreasa podczas przygotowywania kazania. Pracuje on nad problemem obecności Boga i ujmuje go w sposób bliski teologii dialogu. „Bóg jest w spotkaniu”. Scena ta jest kameralną próbą dalszej polemiki z Wredmannem, odpowiedzią na przerwane kazanie o Królestwie Bożym i podniesienie kwestii przez odchodzącego pastora nieistnienia Boga. Mimo tych gorzkich słów, Andreas nie poddaje się i stara się wykazać istnienie Stwórcy. Jeśli nawet obiektywnie tego nie udowodni, to wskaże chociaż na samą możliwość odczuwania Jego istnienia.

Posługa sakramentami jest w omawianych dziełach obecna tylko raz – to scena dystrybucji Sakramentu Ołtarza przedstawiona w filmie norweskim.

²¹ „Wiesz, że to za mało moje serce,/wiesz, że Bóg jest wielki,/ale wielki zarazem jest jego wróg,/tak często, jak tego doświadczasz//Chodź! Wkrótce pojawi się ogromna/ wiara, mimo upadków i złamań,/że wielki jest prawdopodobnie wróg Boga,/ale większy jest Bóg” – cyt. za: *Den Danske Salmebog*, <http://www.dendanskesalmebogonline.dk/salme/634> [dostęp: 18.09.2013].

Wpierw oglądana jest z poziomu chóru organowego. Postacie osób w niej uczestniczących są oddalone i przez to mało wyraźne. Niezbyt dobrze widać również panią pastor. W następnym ujęciu grupa wokół ołtarza oddala się jeszcze bardziej. Efekt zostaje wzmocniony przez pokazanie jej odbicia w lusterku organowym. Widoczne są już tylko rozmazane kontury postaci. Pozostaje do rozważenia obecna scena eucharystycznej rozmowy z „kościelnym”. Thomas podchodził do znaczenia sakramentu z wyraźnym dystansem. Teraz przekłada się ów dystans na obrazowanie sceny. W ogólnym planie postacie skupione wokół ołtarza nie zajmują uwagi widza bardziej niż to konieczne. Przeniesienie obrazowania akcji do organowego lusterka dodatkowo odbiera jej znamion rzeczywistości. Platońskie cienie, podobnie jak lustrzane odbicia, nie opowiadają o świecie niczego prawdziwego. Pozycja Thomasa jako obserwatora sprzyja wypracowywaniu fałszywego sposobu widzenia świata i samego siebie. I nagle „zwrócił się do czegoś, co bardziej istnieje niż tamto, więc teraz widzi słusznie”²². Kolejny kadr przedstawia bowiem Thomasa, który dołączył do postaci kłęczących wokół ołtarza. Nie wiadomo, czy wierzy ale przyjmuje chleb i wino, Ciało i Krew. Padają słowa zamknięcia liturgii komunijnej: „Ukrzyżowany i zmartwychwstały Jezus Chrystus dał nam teraz swoje święte Ciało i Krew, by odkupić nasze grzechy. Daje nam odwagę, by żyć i wierzyć”.

Scena komunii w całej strukturze filmu ma charakter zwrotny. Po niej następuje jeszcze rozmowa organisty z panią proboszcz. Podczas niej wspomniane zostaje wydarzenie sprzed lat – śmierć chłopca w rzece. Pani proboszcz sama tę sprawę pamięta, organista nie odkrywa swojego bezpośredniego z nią powiązania. Po tej scenie zaczyna się druga część filmowej opowieści.

Dlaczego jednak scena z komunią ma odgrywać tak ważną rolę w całej historii? Można to wyjaśnić przez odwołanie się do rozterek obecnych w myśleniu Reformatorów, a związanych z samą rolą Sakramentu Ołtarza. Najważniejszą kwestią w obrębie owej problematyki pozostaje relacja między wiarą a sakramentem. W luterzańskim rozumieniu sakrament jest czynnością (w domyśle religijną), której wykonywanie wsparte i potwierdzone jest Bożym Słowem²³. Dokonywana jest ona w czasie doczesnym życia każdego wiernego bądź jednorazowo (chrzest), bądź wielokrotnie (komunia święta), ale ma równocześnie wpływ na życie wieczne. Temporalne określenie sakramentu nie pojawia się *expressis verbis* w pismach Reformatorów, niemniej jest ono ważne dla

²² Platon, *Państwo* 515d, przekł. W. Witwicki, Kęty 2003.

²³ „[...] tu jednak mamy do czynienia ze Słowem Bożym i nakazem, które Chrzest ustanawiają, zaprowadzają i potwierdzają. To zaś, co Bóg ustanawia i nakazuje, nie może być daremne, lecz musi być drogocenne”: M. Luter, *Duży katechizm*, przekł. A. Wantuła [w:] *Księgi Wyznaniowe ...*, dz. cyt., s. 115.

przedstawienia znaczenia wiary. Sakrament zawiera w sobie obietnicę życia wiecznego, dlatego też może być określany w kontekście czasowym. Równocześnie jednak zawarta w nim obietnica sprzężona jest z wiarą osoby przyjmującej sakrament. Tylko przez wiarę możliwe jest bowiem prawdziwe działanie sakramentu, a przez to i działanie Łaski. „Nie musisz wierzyć” – wypowiedziane przez „kościelnego” zdają się być słowami fałszywymi wobec luterkańskiej nauki o sakramentach. Byłby to raczej poprawny wniosek, oparty na fałszywej przesłance. Założono w nim bowiem, że wiara musi istnieć przed przystąpieniem do sakramentu. Prawdą jest, że sakrament potrzebuje wiary. Nie wyklucza jednak wzbudzenia wiary przez przyjęcie sakramentu. Duński historyk dogmatyki zauważa: „Działanie sakramentalne jest świadectwem łaski, która polega na tym, że Bóg sam wychodzi naprzeciw człowiekowi. Gdyby znak działał sam przez się, znaczyłoby to według nauki luterkańskiej, że człowiek mógłby przyjąć łaskę, nie spotykając samego Boga. Lecz łaska, w której pośredniczy sakrament – znak, jest właśnie samym Chrystusem, zmarłym i zmartwychwstałym za nas”²⁴. Do tak rozumianej rzeczywistości sakramentalnej odnoszą się przywołane w filmie słowa zamknięcia liturgii komunijnej – „daje nam odwagę by żyć i wierzyć”. Druga część „zniknięcia” stanowi nie tylko zmianę głównego bohatera, ale i próbę przedstawienia tego, czy Thomas może mieć tę odwagę. Ostateczne przyznanie się do mimowolnego zabójstwa można odebrać jako dowód wiary. Jan/Thomas staje się nowym człowiekiem. Nie tylko dlatego, że zaczyna wierzyć, ale przede wszystkim ze względu na to, że potrafi przebaczać. Umiejętność ta stanowi zaś dowód na wyjście ku drugiemu człowiekowi i otwarcie się na poszukiwanie Boga. Ostatecznie zaś potwierdza pastorski charakter postaci kreowanej przez Pål Sverre Valheim Hagen.

5.2. Powszechnie kapłaństwo

W luterkańskiej koncepcji Kościoła istotną rolę odgrywają wierni. W związku z nimi przywoływane są często odpowiednie fragmenty biblijne: „oni wszyscy będą uczniami Boga” (J 6, 45), „wy zaś jesteście wybranym plemieniem, królewskim kapłaństwem” (1P 2, 9) i „uczyniłeś ich Bogu naszemu królestwem i kapłanami” (Ap 5, 10). Przedstawione fragmenty *Biblii* stanowią podstawę, na której zbudowana jest koncepcja „powszechnego kapłaństwa”. Kościół jest Bożym ludem, w obrębie którego kapłaństwo polega przede wszystkim na świadczeniu światu o Chrystusie. Jest więc bezpośrednią konsekwencją przyjęcia chrztu. Różne jest jednak od urzędu kościelnego (urzędu pastorskiego), z którym nierozzerwalnie związane jest sprawowanie sakramentów,

²⁴ L. Grane, *Wyznanie augsburskie. Wprowadzenie w podstawowe myśli Reformacji luterkańskiej*, tłum.. K. Lazar i J. T. Maciuszko, Bielsko-Biała 2002, s. 142.

a szczególnie Sakramentu Ołtarza. W nauczaniu samego Lutra szczególnie ten ostatni punkt stanowił o cesze urzędu pastorskiego, tylko i wyłącznie dla niego zastrzeżonej²⁵.

Idea „powszechnego kapłaństwa” przyczynia się do przekształcenia samej roli pastora w obrębie społeczności wiernych²⁶. Jego działanie opiera się na mocy urzędu, ale pozbawione jest transcendentnego nadania obecnego w nauczaniu katolickim. Pastor jest wybrany, by służyć. Najważniejszym rodzajem służby jest głoszenie Słowa Bożego i pod tym względem pastor w społeczności ochrzczonych nie jest wyjątkiem. Poza posługą sakramentami zadanie pastorskie opiera się na: głoszeniu Słowa oraz możliwości wybaczenia grzechów, stanowiące o istocie „powszechnego kapłaństwa”. Obecnie w szczególny sposób powraca więc kwestia z przygotowywanego przez Andreasa kazania: „Bóg jest w rozmowie. Bóg jest w spotkaniu”. Poza rozmową możliwość nauczania o Bogu nawet nie istnieje. Aspekt dialogiczny należy do szczególnie mocno eksponowanych w nowszym myśleniu o duszpasterstwie. Przywołany na początku artykułu obraz pastora odznaczał się „[...] dogmatyzmem i moralizmem. Duchowny wydawał szybko swój sąd o przedstawionej mu sprawie, nie zagłębiając się w motywy i przyczyny postępowania swego parafianina. Uważał, że sprawę załatwi wyrażenie skruchy za winę, przyznanie się do grzechu i występku, a następnie pilne uczęszczanie na nabożeństwa”²⁷. Pastor taki pozostaje zewnętrzny wobec społeczności wiernych, do pewnego stopnia wyalienowany i władczy zarazem. Współczesny człowiek może czuć się zniechęcony taką postawą.

²⁵ „Pomysł połączony z masowymi żądaniami ze strony zwolenników Lutra, aby w wyjątkowych sytuacjach – na przykład w przypadku znalezienia się w środowisku innowierców – to „ojciec rodziny” (*Hausvater*), podobnie jak w przypadku nagłej konieczności udzielenia chrztu, mógł wystąpić w charakterze szafarza >>sprawowanej z konieczności Eucharystii<< (*Noteucharistie*), spotykał się zawsze ze zdecydowanym sprzeciwem ze strony Lutra. Zamiast tego domagał się raczej gotowości do rezygnacji z Eucharystii”: O. H. Pesch, *Zrozumieć Lutra*, tłum. A. Marniok, K. Kowalik, Poznań 2008, s. 327.

²⁶ Jakościową zmianę związaną z koncepcją „powszechnego kapłaństwa” zauważył nawet, ostatecznie osądzając je rezultaty negatywnie, Karol Marks: „Zaiste, Luter pokonał niewolę z dewocji, gdyż zamiast niej wprowadził niewolę z przekonania. Złamał wiarę w autorytet, gdyż odbudował autorytet wiary. Przemienił klechów w ludzi świeckich, gdyż ludzi świeckich przemienił w klechów. Uwolnił człowieka od zewnętrznej religijności, gdyż uczynił religijność wewnętrznym światem człowieka. Wyzwolił z kajdan ciało, gdyż zakuł w kajdany serce” K. Marks, *Przyczynek do krytyki heglowskiej filozofii prawa. Wstęp*, [w:] K. Marks i F. Engels, *Wybrane pisma filozoficzne 1844-1846*, Warszawa 1949. Cyt. za: <https://www.marxists.org/polski/marks-engels/1843/krytyka-hegel-fil-prawa.htm> [dostęp: 23.10.2013]

²⁷ J. Gyniakow, *Duszpasterstwo ewangelickie*, Warszawa 1980, s. 14.

W filmach skandynawskich z XXI w. potrafimy odnaleźć świadectwa tej zmiany. Każda z trójki przedstawionych postaci sytuuje się w dialogicznym modelu duszpasterstwa. Najlepiej odnajdują się w nim pastor Andreas i pani pastor Anna. Mniej zręcznie przychodzi to pastorowi Ivanowi, ale i on ostatecznie jest w stanie sprostać wyzwaniu, jakie niesie ze sobą rozmowa. Dawny obraz pastora, a jeszcze dokładniej rozmowy duszpasterskiej, okupiony odczuciem nędznej rozpaczki grzesznika, ujawnia ks. Jerzy Gryniakow: „Jeśli ktoś zgłaszał się na rozmowę duszpasterską do swego proboszcza, to był zazwyczaj w taki czy inny sposób od niego zależny i był z góry przygotowany na surowe napomnienie czy potulne przyjęcie kar kościelnych. Proboszcz nie zadawał sobie zbyt wiele trudu, aby wysłuchać swego parafianina, miał przeważnie już swój wyrobiony o nim sąd (często na podstawie fałszywych oskarżeń, plotek i donosów, informując się tylko jednostronnie)”²⁸. W innym miejscu ks. Jerzy Gryniakow równie trafnie umiejscawia istotę problemu działalności duszpasterskiej. Opisuje ją w ciemnych barwach i, co charakterystyczne, dla oddania jej charakteru chętnie sięga po język przywodzący na myśl władzę lub panowanie, czyli sprawowanie kontroli przez jedną ze stron: „Podmiotem duszpasterstwa był Kościół ze swoim urzędem duszpasterskim, przedmiotem byli członkowie zboru, metodą było dawanie rad i wskazówek, zakończone doprowadzeniem do indywidualnej spowiedzi. Rolę duszpasterza porównywano z rolą ojca, mędrca, mentora, nauczyciela, w każdym razie kogoś pouczającego”²⁹.

Spowiedź indywidualna mogła być więc traktowana jako bezpośredni środek kontroli nad daną osobą. Jeśli była głównym obiektem dążeń duszpasterskich, to również model wychowania, z którym jest związana, musiał być nastawiony przede wszystkim na użycie środków kontrolnych. Zawsze, należy podkreślić, następowało ono z pozycji silniejszego, mądrzejszego. Wpisany w taki schemat wierny nie ma możliwości na nawiązanie przyjacielskiej, uczciwej, spokojnej i pokrzepiającej rozmowy, która dawałaby nadzieję³⁰.

Wyzwolenie z konwenansu, a przede wszystkim z presji sprawowania duchowej kontroli i zapewniania temu warunków, przyniosło wiele nietypowych rozwiązań. Scherfig (*Włoski dla początkujących*) pokazuje na przykład, że duszpasterskie spotkanie może być wolne od atmosfery pastorskiego gabinetu, kościelnej sali lub od seansu psychoterapeutycznego. Uzbrojone w taką wolność

²⁸ Tamże s. 14.

²⁹ Tamże, s. 30.

³⁰ „Zadaniem współczesnej teologii ewangelickiej jest głoszenie nadziei, nawet wbrew nadziei” – tak pokrzepiająco stwierdza Marcin Hintz, por. M. Hintz, *Zbawienie świata-zbawienie człowieka. Chrześcijańskie przestanie nadziei*, „Rocznik Teologiczny”, 2011, T LIII, z. 1-2, s. 155.

może odbyć się w każdej wyobraźalnej przestrzeni, jak kawiarnia, restauracja czy basen. Kościół jest najmniej dogodną z nich wszystkich. Poppe (*Zniknięcie*) rozkłada akcenty bardziej równomiernie. W jego filmie rozmowy toczą się zarówno w domach, jak i w kościele. Nie stroni też od sceny chętnie wykorzystywanej w norweskiej kinematografii, jaką jest otoczenie przyrody. Widoczne jest bowiem zarówno samo Oslo, które nabrało rangi krajobrazu wyprodukowanego przez człowieka, jak i rzeczka, która stanowi kłamrę opowieści. Nad nią i w niej rozgrywają się obie tragedie. Brzeg rzeki pełni rolę sceny, na której toczy się rozmowa o charakterze duszpasterskim, kiedy to Jan/Thomas przyznaje się do winy. Zgodnie z postulatem „powszechnego kapłaństwa” nie przeprowadza jej pastor, a matka Izaaka. Woda, która przepływa przez park o częściowo leśnym charakterze, powinna być spokojna. W filmie może jednak zaskoczyć i niespodziewanie porwać kogoś, kto w niej chodzi. Rzeka jest tu metaforą niepokoju, obrazem pozornego ładu, ale może też przywołać na myśl wodę chrztu, która obmywa lub sprzyja oczyszczeniu³¹. Zdecydowanie typowe są natomiast okoliczności duszpasterskich rozmów w *Jabłkach Adama*, co może być spowodowane pragnieniem reżysera, aby akcję filmu umiejscowić w zmitologizowanym, duńskim, wiejskim kościele.

„Powszechnie kapłaństwo”, jak rozumiał je ks. dr Marcin Luter³², najmocniej widoczne jest w powiązaniu z teologiczną podbudową rozmowy jako funkcji duszpasterskiej, czyli w odpuszczeniu grzechów. Leży ono w kompetencjach urzędu pastorskiego, jak wskazuje XXVIII artykuł *Wyznania augsburskiego*, w przywołaniu słów ustanowienia z Ewangelii Jana: „Którymkolwiek grzechy odpuscicie, są im odpuszczone, a którym zatrzymacie, są im zatrzymane” (J 20, 23)³³. Ten rodzaj kościelnej władzy jest równocześnie władzą powszechną w społeczności chrześcijańskiej, co wynika ze słów Modlitwy Pańskiej: „I odpuść nam nasze grzechy, jako i my odpuszczamy naszym winowaj-

³¹ Angielski tytuł *Zniknięcia* brzmi *Troubled Water*, co może oznaczać zarówno niespokojną, kłopotliwą czy wzburzoną wodę, ale zarazem posiada konotacje z konfliktem, uporczywym problemem lub zaburzeniami.

³² „[...] wszyscy chrześcijanie są w istocie rzeczy duchownego stanu i nie ma między nimi nijakiej różnicy, jak tylko w piastowaniu urzędu” – M. Luter, *Do chrześcijańskiej szlachty narodu niemieckiego o poprawie stanu chrześcijańskiego*, tłum. B. Surowska i K. Sauerland [w:] A. Ściegienny, *Luter*, Warszawa 1967, s. 191.

³³ „Nauczyciele nasi utrzymują, że władza kluczy lub władza biskupów jest według Ewangelii władzą albo Boskim mandatem głoszenia Ewangelii, odpuszczania i zatrzymywania grzechów oraz udzielania sakramentów”: F. Melancton, *Wyznanie augsburskie*, przekł. W. Niemczyk [w:] *Księgi Wyznaniowe ...*, dz. cyt., s. 159.

com”. Moc przebaczenia jest więc pierwotną dla społeczności Kościoła i powinna być umiejętnie używana przez wszystkich jej członków³⁴. Wątek przebaczenia, szczególnie sobie, jest wyraźnie akcentowany we *Włoskim dla początkujących*, gdzie pojawia się w rozlicznych wariantach. Matka prosi więc o przebaczenie córkę, a ona z kolei szuka przebaczenia sama dla siebie. Pastor Wredmann walczy o moc przebaczenia Bogu i światu, a agent hotelowej restauracji tylko światu. W *Jabłkach Adama* z kolei struktura wybaczenia jest jeszcze bardziej złożona. Osadzenie akcji filmu w alegorycznej rzeczywistości nasuwa niemal banalne skojarzenia z dziejami Joba. Poza tym podstawowym odniesieniem pojawia się w filmie istotny problem wypracowania zasady, według której można wybaczać. Widać więc, że potrzebne są do tego: uświadomienie sobie samemu wagi winy własnej lub przewin innych osób wobec nas, zaakceptowanie owego stanu rzeczy – chodzi więc o umiejętność pogodzenia się z wydarzeniami już dokonаныmi, świadome życie z nimi (a nie bezustanne wypieranie lub zaprzeczanie) i mimo zachowania pamięci o nich, przejście ponad nimi do codziennego biegu spraw.

W obu przywoływanych filmach duńskich wybaczenie wyraźnie wplecione jest w relacje międzyludzkie, indywidualne budowanie charakteru lub relacje wiary. W norweskim *Zniknięciu* natomiast mocno zostaje zaakcentowana ludzka słabość wobec możliwości wybaczenia. Pani proboszcz Anna podczas wieczornej rozmowy z Thomasem, która ma miejsce w jego mieszkaniu, zauważa: „Nie wiem, czy to wybaczenie jest takie ważne. Wiele osób nigdy nie wybacza, ale Bóg wybacza wszystko”. Deklaracja taka brzmi niczym pozbywanie się odpowiedzialności za własne myśli i czyny oraz neguje proponowane wyżej warunki wybaczenia. Bohaterka jednak posuwa się dalej i podejmuje próbę przeformułowania samego procesu odpuszczania grzechów. Stwierdza mianowicie, że najważniejsze w tym przypadku jest pojednanie. Rozumiane jako „zdolność brania rzeczy takimi, jakie są”. „Pojednanie” umożliwia więc pogodzenie się z umowną rzeczywistością życia i odkrycie prawdy o znaczeniu danego wydarzenia dla samego podmiotu. W chwili rozgrywania „pojednania” uobecniona zostaje najtrudniejsza z pastorskich posług – odpuszczanie grzechów.

W każdym z przedstawionych filmów widoczne są zmagania z możliwością rozgrzeszenia i bycia rozgrzeszonym. Podążając za myślą ks. Bogusława Milerskiego o obrzędzie Słowa, który zawiera obietnicę łaski, „łaski wsparcia

³⁴ „w razie potrzeby każdy chrzcic może i udzielać rozgrzeszenia, co nie byłoby możliwe, gdybyśmy wszyscy nie byli kapłanami” – M. Luter, *Do chrześcijańskiej szlachty*, dz. cyt., s. 192.

w składaniu świadectwa o usprawiedliwieniu dokonującym się w Chrystusie³⁵ można twierdzić, że w każdym z przedstawianych filmów problem ten jest podejmowany. Przy pełnej świadomości obowiązywania formuły *simul iustus et peccator*, odpuszczenie grzechów dotyczy w omawianych dziełach danego zdarzenia, odpowiedniego momentu lub ostatecznie samej świadomości grzechu. Zrozumienie i ostatecznie „pojednanie” odciska piętno na każdej z postaci. Pojednanie i przebaczenie można wręcz uznać za najlepszą próbę wiary. Najdobitniej bowiem dotyczą one drugiego człowieka, a jak zauważa ks. Mieczysław Cieślak „jeżeli chrześcijanin jest kapłanem, jest nim również dla drugiego człowieka, a jego służba jest przekazywaniem daru miłości, którym obdarza Jezus Chrystus”³⁶. Kwestia przebaczenia winy pojawia się jako świadomość krzywdy, która niespodziewanie uderza w Ivana, zaznacza się w krytycznych momentach samotności bohaterów *Włoskiego dla początkujących* oraz przygląda się prawdzie przebiegu porwania, jakiego dokonują Jan Thomas i Agnes. W *Zniknięciu* widoczny jest dodatkowy problem, zasygnalizowany sceną oprowadzania dzieci po kościele. Na pytanie o bycie ochrzczonym zadane przez „kościelnego”, kilkoro dzieci nie odpowiada. Negacja zawarta w milczeniu może być tu skutkiem dziecięcego przerzucenia uwagi w danym momencie. Bliższe prawdy będzie założenie, że były to dzieci nieochrzczone. Szczególnie w Norwegii nie powinno być to aż tak zaskakujące. Dokonał się w niej bowiem proces całkowitego rozdziału Kościoła od państwa, co na tle skandynawskich Kościołów państwowych jest rzeczą niespotykaną. Ostateczne rozejście nastąpiło w 2008 r. i było poprzedzone trwającymi niemal trzy lata debatami. Drobne świadectwo owego momentu uwidocznione jest w tak niepozornej scenie. Na gruncie przyjętego i ustalonego myślenia kościelnego, od podobnej sytuacji do wymagowanego potwora sekularyzacji pozostaje zaledwie niewielki krok³⁷.

*

³⁵ B. Milerski, *Urząd duchowny w teologii Marcina Lutra i księgach wyznaniowych*, „Rocznik Teologiczny”, 2004, T XLVI, z. 1, s. 17.

³⁶ M. Cieślak, *Urząd kościelny w teologii Marcina Lutra*, „Rocznik Teologiczny”, 1983, T XXV, z. 2, s. 169.

³⁷ Jest to krok wręcz mikroskopijny. Jak zauważa Joanna Koleff-Pracka w artykule poświęconym niemieckiej teolożce, Dorocie Soelle: „Odtąd Bóg >>umiera<< dla świata i przestaje w nim pośredniczyć. Nie umiera on jednak dosłownie, lecz Jego >>śmierć<< oznacza ukrycie dla świata, który teraz żyć musi tak, jakby Go nie było” – J. Koleff-Pracka, *Koncepcja ateistycznej wiary Doroty Soelle*, „Rocznik Teologiczny”, 2000, T XLII, z. 1, s. 221. Lęk przed sekularyzacją może więc jest tylko lękiem przed przyjęciem tak właśnie przedstawionej roli Boga w świecie?

W każdej jednak sytuacji społecznej, niezależnie od tego czy będzie w niej brać udział społeczeństwo luterzańskie, czy postluterzańskie, grzech/przewina będą istnieć. Dlatego też moc odpuszczania grzechów, umiejętność przebaczenia i jednania się ze światem i z sobą będą stale potrzebne. W nich zaś możliwie najpełniej realizują się zarówno idea powszechnego kapłaństwa, jak i urzędowe naznaczenie pastorskie. Umiejętność odpuszczenia grzechów i pojednania grzesznika ze światem była i pozostaje najważniejszą cechą posługi bliźnim³⁸. Świadectwem tego, mimo zmian charakterów opowieści i wagi postaci, mogą być wszystkie trzy przedstawione filmy.

Summary: The First among Sinners. A Lutheran Pastor and Universal Priesthood Doctrine in Selected Works of the Scandinavian Cinema.

The aim of the article is to look closely at the character of a pastor in selected works of the Scandinavian cinematography. The analysis covers two Danish films: *Italiensk for begyndere* (English title: *Italian for Beginners*) by Lone Scherfig and *Adams Æbler* (English title: *Adam's Apples*) by Anders Thomas Jensen as well as one Norwegian film – *De Usynlige* (English title: *Troubled Water*) by Erik Poppe.

All films presented were made after 2000, their actions take place in contemporary times and presume that the current social trends show continuous departure of faithful people from the Church. How is the tendency reflected in the way a pastor is presented in the films? Intuitively one may guess that the pastor will be an outsider. However, in the films discussed in this article most characters are outsiders. Their faults and their failures remind us of the fundamental truth of the Lutheran anthropology and theology: man is a sinner. Also: no-one is alone in being a sinner. Being a pastor does not only involve a service within the Church, but first of all the power to forgive other people their sins. This means that the films presented in the article do not just tell stories about pastors, but – more significantly – they explore the Lutheran doctrine of universal priesthood. Each human is a sinner. Each Christian should be a pastor.

Keywords: scandinavian cinema, pastor, universal priesthood, Lone Scherfig, Anders Thomas Jensen, Erik Poppe

³⁸ „Zatem życie jest możliwe dzięki Bożemu przebaczeniu, które rzutuje na międzyludzkie przebaczenie. Międzyludzkie przebaczenie stanowi produkt końcowy długiego i trudnego procesu przepracowania winy. Dopiero trud i rozpracowanie się z własną winą umożliwia przyjęcie przebaczenia” – A. Korczago, *Duszpasterska postęga przebaczenia*, „Gdański Rocznik Ewangelicki” 2008, vol. II, s. 142.

Radosław Łazarz – historyk filozofii, absolwent Wydziału Nauk Społecznych Uniwersytetu Wrocławskiego, gdzie doktoryzował się. Pracuje w Ewangelikalnej Wyższej Szkole Teologicznej we Wrocławiu. Zajmuje się husytyzmem, ze szczególnym uwzględnieniem problematyki eucharystycznej. Prowadzi również badania nad aksjologią i myślą polityczną wczesnej nowożytności oraz związkami tych dziedzin z problematyką medycyny i zdrowia. Kinofil i miłośnik kultury skandynawskiej, szczególnie duńskiej.