

Artur Borowiecki

Uniwersytet Łódzki

Systematyka i funkcje konfliktów w filmie „Boże Ciało” Jana Komasy

Systematics and functions of conflicts in the film “Corpus Christi” by Jan Komasa

ABSTRAKT

Jednym z kluczowych zagadnień w psychologii jest konflikt. Nie ma obszarów ludzkiej aktywności, gdzie nie istniałyby różnorodne konflikty, poczynając od konfliktu w sumieniu pojedynczego człowieka, a skończywszy na konfliktach zbiorowych z udziałem wielu osób.

Również w filmach fabularnych, szczególnie w konstrukcjach opartych na dążeniu bohatera do celu, wyróżnia się liczne typy konfliktów. Zjawisko to odgrywa kluczową rolę tak w kinie komercyjnym, gatunkowym, jak i artystycznym.

Teoretycy filmowi wyróżniają konflikt zewnętrzny oraz wewnętrzny. W bardziej szczegółowych teoriach wspomina się o istnieniu w narracjach filmowych konfliktów sytuacyjnych, środowiskowych oraz interpersonalnych.

W artykule zostanie omówiona definicja terminu „konflikt” w rozumieniu nauk społecznych i w teoriach filmowych, a także wskazane zostaną różnice między tymi ujęciami. W głównej części szkicu zostaną przedstawione wyniki analizy filmu *Boże Ciało* (2019, Jan Komasa), w którym konflikt tematyczny jest katalizatorem dramaturgii filmowej. Zostanie podjęty problem konfliktu wewnętrznego wpisanego „zbiorowo” w lokalną społeczność, jak również w charakter głównego bohatera. Jednocześnie zostaną omówione użyte przez twórców sposoby obrazowania konfliktów w diegizie filmowej.

SŁOWA KLUCZOWE:

konflikt, struktura fabularna, bohater, storytelling, antagonist

ABSTRACT

One of the key issues in psychology is conflict. There are no areas of human activity where various conflicts (conflict of conscience, collective conflict) would not exist. Various conflicts are distinguished in feature films, especially in constructions based on the protagonist's pursuit of a goal. The conflict appears in commercial, genre and artistic cinema. Screenwriters and film theorists distinguish between external and internal conflict. The detailed theories mention the existence of situational, environmental and interpersonal conflicts in film narratives. The article will discuss the differences between the definition of the term “conflict” as understood by social sciences and its counterpart in film theories. The main part of the article will present the results of the analysis of the film *“Corpus Christi”* (2019, directed by Jan Komasa). The problem of internal conflict within the local community will be discussed. So are the internal contradictions in the character of the hero. The methods used by the filmmakers of presenting conflicts in filmmaking will be discussed.

KEYWORDS:

conflict, plot structure, hero, storytelling, antagonist

WSTĘP

„Konflikt” to obecnie bardzo popularne słowo, które powszechnie pojawia się w różnych sferach naszego życia. Jednak daremnym okaże się poszukiwanie tego terminu w historycznych opracowaniach naukowych, czy dawniejszych tekstach myślicieli, bo pojęcie „konflikt” „jako problem i termin naukowy”,¹ stało się „przedmiotem badań nie tylko w obszarze psychologii społecznej, ale także pedagogiki, medycyny oraz innych nauk społecznych”², dopiero około 50 lat temu.

Jednocześnie konfliktem, jako narzędziem budowania dramaturgii filmowej, zainteresowali się twórcy filmowi od samego początku istnienia tego medium. Już w jednym z pierwszych krótkometrażowych filmów *Polewacz polany*³ braci Lumière, pokazywanym w grudniu 1895 rok w paryskiej kawiarni Grand Café, obrazowany jest spór pomiędzy chłopcem i tytułowym polewaczem. Konflikt przeniknął na grunt filmów fabularnych, stając się ich nieodłącznym elementem. „Film to dramat a dramat to konflikt”⁴ – takimi słowami zwykł definiować film fabularny nieżyjący już wykładowca PWSFTViT Piotr Szulkin, podkreślając wagę i znaczenie konfliktu na poziomie mikro (scena, dialogi), jak i makrodramaturgii (struktura fabularna) filmowej.

Znaczenie konfliktu na etapie pisania scenariuszy zauważa polski scenarzysta Maciej Karpiński, stwierdzając, że „od dramatu filmowego oczekuje się wyraźnej linii fabularnej, mocno zarysowanych charakterów, a nade wszystko zdecydowanego konfliktu”⁵. Szczególnie ważny jest on w klasycznym kinie hollywoodzkim, którego poszczególne linie dramaturgiczne są budowane na wyraziście zarysowanym konflikcie. Potwierdzają to amerykańscy wykładowcy sztuki scenopisarskiej, Robin Downs i William Russin, pisząc w swym podręczniku filmowym: „Scenariusz to opowieść o konflikcie. Zaczyna się, kiedy konflikt się rodzi, towarzyszy mu, gdy narasta aż do dramatycznego rozwiązania”⁶. Od umiejętności scenarzystów, jak za-

¹ A. Bodanko, P. Kowolik, *Konflikty w świetle teorii psychologicznych*, „Nauczyciel i Szkoła”, 2007, nr 3–4 (36–37), s. 82.

² Ibidem, s. 82.

³ Film jednocześnie podawany jest jako przykład pierwszego filmu fabularnego.

⁴ Wykład z dnia 20.03.2013 roku prowadzony dla studentów III roku scenopisarstwa PWSFTViT w Łodzi.

⁵ M. Karpiński, *Niedoskonałe odbicie, warsztat scenarzysty filmowego*, Warszawa 2006, s. 108.

⁶ R.U. Russin, W.M. Downs, *Jak napisać scenariusz filmowy*, tłum. E. Spirydowicz, Warszawa 2009, s. 100.

uważa dyrektorka londyńskiej Script Factory⁷ Linda Scher, zależy, na ile potencjał konfliktów zostanie wykorzystany w danym dziele filmowym, bo „konflikt potencjalny nie tworzy automatycznie dramatyzmu”⁸.

Przywołując obecnie funkcjonujące w teoriach filmowych definicje terminu konflikt można stwierdzić, iż konflikt „będący źródłem ciągłego napięcia”⁹ staje się napędem dramaturgicznym, poprzez który następuje rozwój warstwy fabularnej filmu. Bez względu na to, z jakim gatunkiem filmowym widz ma do czynienia („gdy z komedią, konflikt będzie zabawny. Jeśli to dramat, będzie poważny. W kinie akcji rezultat może być brutalny, w horrorze – przerażający.”¹⁰), to wydarzenia całościowe, tworzące historię filmową, budowane są na sytuacjach konfliktowych.

Doskonałym przykładem filmu, w którym skorzystano z szerokiej palety środków dramaturgicznych wraz z wprowadzeniem sytuacji konfliktowych na poziomie poszczególnych scen, jak i całej struktury fabularnej, jest film w reżyserii Jana Komasy „Boże Ciało” (2020).

Doskonałym przykładem filmu, w którym skorzystano z szerokiej palety środków dramaturgicznych wraz z wprowadzeniem sytuacji konfliktowych na poziomie poszczególnych scen, jak i całej struktury fabularnej, jest film w reżyserii Jana Komasy „Boże Ciało” (2020). W filmie inspirowanym prawdziwymi wydarzeniami pokazano historię dwudziestoletniego Daniela (Bartosz Bielenia), który po opuszczeniu zakładu poprawczego postanawia udawać księdza. Pełniąc posługę kapłańską w jednym z małych miasteczek na południu Polski, zaczyna interesować się sprawą tajemniczego wypadku samochodowego. To prowadzi do

⁷ Między innym w jej ramach powstał pierwszy kierunek akademicki „konsultacji scenariuszowych” *script development*.

⁸ L. Scher, *Czy będzie z tego dobry film? Profesjonalna analiza i ocena scenariuszy filmowych*, tłum. K. Długosz, Warszawa 2014, s. 56.

⁹ M. Hendrykowski, *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Poznań 2017, s. 195.

¹⁰ T. Kingdom, *Sztuka reżyserii filmowej*, tłum. K. Karpińska, Warszawa 2008, s. 58.

licznych sytuacji konfliktowych z rodzinami ofiar, jak i osobami obawiającymi się ponownego śledztwa dotyczącego wypadku.

Należy wspomnieć o sukcesie komercyjnym i licznych nagrodach jakie film otrzymał (m.in. nominacja do Oscara dla najlepszego filmu międzynarodowego, 11 nagród Polskiej Akademii Filmowej, nagroda w Gdyni za najlepszy scenariusz i reżyserię filmową), co świadczy o umiejętnym wykorzystaniu poszczególnych warstw konfliktu przy całościowym budowaniu dramaturgii filmowej. Konfliktów, które jak zauważa krytyk filmowy Piotr Obarski, wyrastają z ludzkich instynktów „od najprostszycy, jak nienawiść czy pożądanie, po te nieco bardziej złożone, jak miłość, przebaczenie i godzenie się z własnym losem”¹¹. Ogólnie recenzenci¹² zgodnie podkreślają, iż wyraziście zarysowane konflikty pomiędzy postaciami filmowymi, są odzwierciedleniem realnych sporów i podziałów w polskim społeczeństwie.

W ocenie widzów historia filmowa wywołała skrajne emocje. Jak podkreśla w swej recenzji ks. dr Maciej Raczyński-Rożek, dzieje się tak bo „Film nie jest jednoznaczny. Ma bogatą symbolikę i zostawia miejsce na wiele interpretacji”¹³. W świetle powyższego, tzn. szerokiej możliwości interpretacji filmu, niejednoznaczności prezentowanych zdarzeń, bogatej warstwy metaforycznej, zdiagnozowanie konfliktów w omawianej produkcji może stać się przydatnym narzędziem dla kolejnych analiz filmu. W poniższym szkicu zostanie zdiagnozowany termin „konflikt” w świetle teorii tak filmoznawczych, jak i storytellingowych, w których posiada on szersze spektrum znaczeniowe, niż w naukach społecznych. Ze struktury dramaturgicznej filmu „Boże Ciało” zostaną wyodrębnione poszczególne warstwy konfliktów ze wskazaniem tego, który staje się, jak pisze Hendrykowski, „napędzającym całość”¹⁴ konfliktem tematycznym filmu.

KONFLIKT FILMOWY W ŚWIETLE NAUK SPOŁECZNYCH

Konflikt to zjawisko powszechne, nieuchronnie związane z życiem społecznym. W języku potocznym, jak i w języku naukowym, termin „konflikt” posiada wiele

¹¹ P. Obarski „*Boże Ciało*” to nie film o kościele. To film o nas, <https://www.granice.pl/publicystyka/boze-cialo-recenzja-filmu/1372/1> (dostęp: 05.12.2020 r.).

¹² M.in. Łukasz Maciejewski, Justyna Sobolewska, Mateusz Werner.

¹³ M. Raczyński-Rożek, „*Boże Ciało*” a kapłaństwo, <https://teologiapolityczna.pl/boze-cialo-a-kaplanstwo> (dostęp: 05.12.2020 r.).

¹⁴ M. Hendrykowski, op. cit., s. 195.

różnych określeń bardzo podobnych, ale i bardzo różnych od siebie w opisie i treści. Podobnie w świetle teorii filmowych konflikt jest różnie definiowany i klasyfikowany. Pojawia się pytanie badawcze: na ile termin „konflikt”, używany w teoriach filmoznawczych, posiada konotacje znaczeniowe ze słowem „konflikt”, funkcjonującym w codziennym życiu.

Etymologicznie słowo „konflikt” pochodzi od łacińskiego słowa *conflictus*. W dosłownym tłumaczeniu oznacza zderzenie, starcie. Według słownika języka polskiego to „różnica między wartościami, postawami itp., której nie sposób usunąć”¹⁵. Jan Waszkiewicz zauważa, że słowo „konflikt” jest używane „zawsze tam, gdzie zamierzenie (cel) podmiotu A jest zaburzone przez działania podmiotu B”¹⁶. W definicji zostaje wskazana konieczność występowania co najmniej dwóch stron konfliktu, by taki mógł zaistnieć. Gdy wystąpi „niezgodność przekonań zamierzeń lub działań”¹⁷, jak opisuje konflikt Czesław Sikorski, podlega procesowi, który charakteryzuje się pewnymi fazami. Najczęściej w literaturze wymienia się ich cztery:

- pojawienie się sprzeczności przekonań, zamierzeń lub działań między określonymi podmiotami społecznymi;
- uświadomienie sobie tych sprzeczności przez jedną lub obie strony konfliktu, co jest przyczyną napięcia psychicznego;
- podjęcie przez strony działań zmierzających do zlikwidowania sprzeczności;
- ocena rezultatów działań przez strony konfliktu, w wyniku której dochodzi do porozumienia, czyli zakończenia konfliktu; zawieszenia konfliktu, czyli przesunięcia jego rozwiązania w czasie; lub kontynuowania konfliktu¹⁸.

Nie wdając się w głębszą analizę tego zjawiska, można przyjąć, że cechą wspólną sytuacji konfliktowych są wykluczające się nawzajem działania uczestników (co najmniej dwóch) konfliktu, spowodowane sprzecznymi przekonaniami, dążeniami czy wartościami.

Konflikt w świetle teorii filmoznawczych posiada szersze spektrum znaczeniowe. Dodatkowo należy uwzględnić to, iż warstwa semantyczna niektórych wyrażań może posiadać odmienne znaczenie, gdy dany termin używany jest przez praktyków

¹⁵ <https://sjp.pwn.pl/sjp/konflikt;2564275.html> (dostęp: 01.03.2020 r.).

¹⁶ Jan Waszkiewicz, *Jak Polak z Polakiem: szkice o kulturze negocjowania*, Warszawa 1997, s. 60.

¹⁷ Czesław Sikorski, *Język konfliktu. Kultura komunikacji społecznej w organizacji*, Warszawa 2005, s. 36.

¹⁸ *Ibidem*, s. 37.

filmowych (np. na etapie pisania scenariusza) a inne, gdy przez akademików. Dlatego należy odróżnić terminy scenariopisarskie wywodzące się z piśmiennictwa poradnikowego, od tego samego ale używanego na potrzeby teorii filmu. Co więcej, metody opisowe z podręczników scenariopisarskich są sceptycznie traktowane przez badaczy, jako te które nie zostały poddane gruntownym badaniom a wiedza na ich temat jest dostarczana przez osoby nie legitymujące się wykształceniem naukowym. Jednak w przypadku wyrażenia „konflikt” obserwowana jest zgodność zarówno teoretyków kina jak i praktyków, dla których konflikt oznacza „przeszkodę”. Różnice, które zostaną wyszczególnione w dalszej części tekstu, mogą występować jedynie na poziomie systematyk poszczególnych konfliktów, ale sam termin jest tak samo definiowany. Wyjątek mogą stanowić pewne nurty w kinie, jak na przykład Slow cinema, w którym jak pisze Jacek Ostaszewski w „Historii narracji filmowej” następuje „oddramatyzowanie akcji – nie dochodzi tu do zderzania przeciwstawnych charakterów uwikłanych w konflikty”. Jednak poruszony problem dotyczy tego, czy konflikt w ogóle występuje, a nie różnic w definiowaniu tego zjawiska.

Konflikt jest podobnie postrzegany w ujęciu makrodramaturgicznym, jak i na poziomie sekwencji, czy pojedynczej sceny. Wiąże się to ze schematycznym wzorem dramaturgicznym dla opowiadanych historii filmowych, w których protagonista, dążąc do realizacji celu, napotyka różnego rodzaju sytuacje konfliktowe¹⁹. Cytując słowa niemieckiego wykładowcy sztuki scenariopisarskiej Olivera Schütte, „Konflikt może powstać, gdzie jest cel. Gdzie pojawia się wola działania, dochodzi do konfrontacji. A więc tam, gdzie istnieją siły zagrażające protagoniście w dążeniu do celu, powstaje konflikt”²⁰.

Należy zwrócić uwagę na określenie „siły zagrażające”, które definiuje w sposób lakoniczny, jednak bardzo trafnie, termin „konflikt” w znaczeniu filmowym. W storytellingu filmowym słowa „konflikt” używa się w odniesieniu do wszelkich niesprzyjających sytuacji, pojawiających się na drodze do realizacji celu przez protagonistów, niekoniecznie wywołanych przez osobę, czy kolektyw. To może być również konflikt wynikający z „okoliczności zdarzenia”²¹, jak trudne warunki atmosferyczne, czy nagle psujący się samochód.

¹⁹ Zob. D. Bordwell, *Film art. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2011, s. 109.

²⁰ O. Schütte, *Sztuka czytania scenariusza*, tłum. M. Borzęcka, A Głowska, Łódź 2015, s. 43.

²¹ Ibidem, s. 44.

Wyróżnia się kilka rodzajów konfliktów występujących w fabule filmowej. Akademicy, czy zawodowi scenarzyści, różnie je nazywają, ale konsekwentnie operują podobnymi definicjami. Hendrykowski, dokonując podziału, przyjmuje kryterium czasowe. Pisze o konflikcie zasadniczym, który występuje „w całym utworze” oraz o tych, które obserwujemy w „poszczególnych jego częściach”²². Schutte „konflikt zasadniczy” nazywa „głównym konfliktem” – tym, który jest progresywnie rozwijany na przestrzeni całego filmu. Scenarzysta ten, poza wyróżnieniem konfliktu głównego w kontekście czasu jego trwania, czy częstotliwości występowania w fabule filmowej, dokonuje systematyki w oparciu o rodzaj antagonizmów zakłócających dążenie bohatera do celu. Wyróżnia konflikt:

- antagonistów (jasno określony wróg stojący na drodze do realizacji celu),
- kolektywny (gdy przeszkodą jest grupa lub instytucja; źródłem konfliktu może być na przykład aparat władzy, jak również brak społecznej akceptacji),
- sytuacyjny (konflikt wynikający z okoliczności zdarzenia, gdy niesprzyjająca sytuacja staje się przeszkodą),
- wewnętrzny (antagonistą staje się sam bohater, który ma dylematy moralne lub nie potrafi podjąć decyzji)²³.

Konflikt wewnętrzny bohaterów jest łatwiejszy do pokazania w literaturze (monolog, strumień świadomości). W przypadku filmu, które jest medium wizualnym, musi być zawsze obrazowany poprzez zdarzenia. W związku z tym w filmie wewnętrzny konflikt bohatera łączy się zazwyczaj z konfliktem zewnętrznym. W ten sposób „stan umysłu” bohatera, jego rozterki czy pewne typy zachowań, zostają zobrazowane sytuacyjnie i w ten sposób mogą zostać wyeksplikowane.

Inne rodzaje systematyki konfliktów filmowych można znaleźć u amerykańskich wykładowców scenariopisarstwa, Willama Downsa i Roberta Russina. Podobnie jak Schutte, wyróżniają oni typy konfliktów, w których wszelkie siły antagonistyczne traktują jako przeszkody dla protagonistów zorientowanych na osiągnięcie zamierzonego celu. Poza omówionym już konfliktem z innymi postaciami czy grupą społeczną, wyróżniają dodatkowo problemy związane

²² M. Hendrykowski, op. cit., s. 195.

²³ Zob. O. Schütte, op. cit., s. 43–46.

z działaniem przyrody lub niesprzyjających okoliczności losu²⁴. Te pierwsze można zaliczyć do rodzaju konfliktu sytuacyjnego, natomiast w drugim przypadku przypomina on pewnego rodzaju fatum, które – jak w tragediach greckich – oznacza niemożliwy do uniknięcia przez bohatera ciąg niefortunnych zdarzeń. Jak podkreśla Downs, obecnie „fatum” zastępowane jest przez zespół socjologicznych uwarunkowań dotyczących protagonisty, zmagającego się „z własnymi lękami i ograniczeniami, które narzucają mu rasa, płeć, wiek czy społeczeństwo, w którym dorastał.”²⁵. W porównaniu do powyższych typizacji konfliktów, znacznym uproszczeniem wydaje się podział zaproponowany przez Lindę Scher, która wyróżnia jedynie trzy typy konfliktów: wewnętrzny, interpersonalny i sytuacyjny/środowiskowy (gdy problemy bohatera pogarsza świat, w którym żyje)²⁶.

Jednak bez względu na to, do którego z omówionych podziałów się odwołamy, można wnioskować, iż konflikt rozpatrywany w aspekcie czy to teorii scenariopisarskich, czy akademickich rozważań nad narracją filmową, posiada szersze spektrum znaczeniowe niż jego odpowiednik używany w codziennym życiu. Ten bowiem bez względu na rodzaj stosowanych klasyfikacji²⁷ nie jest nigdy wiązany z różnego rodzaju zdarzeniami losowymi. Natomiast w przypadku filmu konfliktem określa się wszelkie siły antagonistyczne, bez względu na ich źródło, które stają się przeszkodą dla bohaterów na drodze realizacji zewnętrznych potrzeb – czy to ukrytych, czy jasno wyartykułowanych. Należy podkreślić, że siły antagonistyczne nie zawsze mają wymiar ludzki, bo dla przykładu powódź, czy epidemia, zaliczane do konfliktów sytuacyjnych, są niezależne od czynnika ludzkiego.

Bez względu na systematykę, badacze są zgodni w wyróżnianiu konfliktu tematycznego, który wpływa całościowo na dramaturgię dzieła filmowego. Wspomniany konflikt, nazywany również zasadniczym, jest ściśle skorelowany z wątkiem głównym filmu, stanowiąc nadrzędną oś konfliktu, do której dobudowywane są pozostałe sytuacje konfliktowe. Diagnoza owego procesu może być o tyle pomocna, iż często pozwala odczytać metaforyczne przesłanie filmu, jego ukrytą warstwę, którą twórcy obrazują poprzez konflikt tematyczny.

²⁴ R.U. Russin W.M. Downs, op. cit. s. 108–110.

²⁵ Ibidem, s. 109.

²⁶ L. Scher, op. cit. s. 49–50.

²⁷ <https://eszkola.pl/wos/konflikty-spoeczne-rodzaje-4275.html> (dostęp: 15.03.2020 r.).

KONFLIKT TEMATYCZNY W FILMIE *BOŻE CIAŁO*

Film *Boże Ciało* Jana Komasy powstał na podstawie scenariusza Mateusza Pacewicza, który napisał go w oparciu o materiały prasowe, dotyczące młodego mężczyzny podającego się fałszywie za osobę duchowną²⁸. W filmie wątek związany z fałszywą tożsamością został skorelowany z historią dotyczącą wypadku samochodowego, mającego miejsce w jednej z wsi na południu Polski, w wyniku którego śmierć poniosło siedem osób, łącznie z kierowcą drugiego pojazdu. Obydwie fabuły posiadają swoje tematyczne konflikty, które w miarę rozwoju historii tworzą rodzaj symbiotycznego splotu. W wątku dotyczącym tragicznego wypadku, rodzice ofiar nie potrafią zażegnać traumy po stracie bliskich. „Bóg tak chciał” – tłumaczą sobie, zbierając się przed prowizoryczną kapliczką poświęconą ofiarom wypadku. Są przekonani i wierzą, że ich dzieci stały się ofiarami szaleńca, który w akcie desperacji spowodował wypadek samochodowy. Tkwią w stanie permanentnego konfliktu z wdową po domniemanym zabójcy (Barbara Kurzaj) oraz wszelkimi osobami, które w jakiś sposób próbują jej bronić. Nie chcą, by ktokolwiek próbował kwestionować według nich oczywistej prawdy, zgodnej z oficjalnym raportem policyjnym – wypadek spowodował szaleniec. Pomimo ciągle trwającej żałoby nierozliczony konflikt wydaje się zażegnany. Żadna z osób będących w sporze nie potrafi wybaczyć, okazać współczucia drugiej ze stron sporu. Wdowa po kierowcy została wyklęta, spotkała się z ostracyzmem społecznym, zaś prochy jej męża pochowano poza miastem. Zarówno lokalny proboszcz (Zdzisław Wardejn), który zgodnie z „wolą ludu” nie pozwolił na pochówek na przykościelnym cmentarzu, jak i wójt (Leszek Lichota), nie wykazują potrzeby rozliczenia sprawy i doprowadzenia do pojednania stron konfliktu.

W tej rzeczywistości pojawia się Daniel, który wcielając się w rolę fałszywego księdza, podejmuje się trudnego zadania „wyleczenia” mieszkańców z ich traumy, rozliczenia ich bólów czy finalnie pogodzenia zwaśnionych osób. Jednak jego metody są zgoła odmienne od tych, do których przez lata przywykli mieszkańcy. Bohater, wzorując się na swoim mentorze, księdzu Tadeuszu (Łukasz Simlat), odziera kościelne nauki ze sztywnych fasad wynikających z martwej już od dawna

²⁸ Artykuł „Kamil, który księdza udawał” ukazał się w „Dużym Formacie” „Gazety Wyborczej” z 22.01.2014.

tradycji. Odprawiając mszę, zaczyna odkładać na bok wszelkie utarte schematy, formułki i reguły, wprowadzając swój własny sposób prowadzenia mszy i modlitwy (np. modlitwa z rodzinami ofiar tragicznego wypadku samochodowego, wykrzykiwanie swoich żalów). Daniel pomaga ludziom wyrzucić z siebie emocje, przepracować traumę, ale jednocześnie poszukuje prawdy dotyczącej tajemniczego wypadku. Po rozmowie ze znajomymi ofiar, głównie młodymi osobami i wdową po kierowcy, odkrywa przesłanki wskazujące, iż wina mogła być obopólna czy wręcz po stronie młodzieży, która tego wieczoru była pod wpływem alkoholu i innych używek.

W tej rzeczywistości pojawia się Daniel, który wcielając się w rolę fałszywego księdza, podejmuje się trudnego zadania „wyleczenia” mieszkańców z ich traumy, rozliczenia ich bolączek czy finalnie pogodzenia zwaśnionych osób. Jednak jego metody są zgoła odmienne od tych, do których przez lata przywykli mieszkańcy.

Prowadząc prywatne śledztwo, jak i stosując niekonwencjonalne metody duszpasterskie, Daniel popada w personalne konflikty z poszczególnymi osobami. Konsekwentnie prowadzi to do wystąpienia konfliktu kolektywnego, gdzie solidarnie przeciwko niemu występuje cała zbiorowość. Ludzie nie chcą, by nowy ksiądz kwestionował przyjętą wersję wydarzeń, którą większość uważa za jedynie prawdziwą. Konserwatywna część wspólnoty parafialnej potępia również sposoby prowadzenia posługi duszpasterskiej przez nowego wikarego.

W analizowanym wątku twórcy wykorzystują niewątpliwe dwa rodzaje konfliktów: wewnętrzny (mierzenie się z traumą przez mieszkańców) oraz zewnętrzny, którego inicjatorem jest postać fałszywego księdza. Jednak, by określić konflikt tematyczny, jego genezę, oraz doprecyzować funkcjonalność dramaturgiczną w filmie, należy przeanalizować zespół cech, jakimi twórcy obdarzyli głównego bohatera.

W przypadku filmów fabularnych, zwłaszcza w kinie aspirującym do miana gatunkowego, na poziomie samej historii mówi się o potrzebie zewnętrznej protagonisty (ang. *want* – rozumiana jako cel), jako działania zrozumiałego dla widza²⁹. Tego typu informację widz otrzymuje w początkowej sekwencji filmu, kiedy Daniel w rozmowie z księdzem Tadeuszem pyta, czy jest sposób, by został kapłanem. Ten odpowiada, iż jest to niemożliwe, gdyż zgodnie z przepisami prawa kanonicznego, osoby z wyrokiem skazującym nie mogą pełnić posługi kapłańskiej. To marzenie, czy jak się w dalszych częściach fabuły okazuje, potrzeba poszukiwania prawdy w szatach kapłana, staje się celem bohatera, wpisującym się w omawiany już „wzór” dramaturgiczny (protagonista dążący do celu, borykający się z różnego rodzaju konfliktami). Jak zauważa Linda Seger, poprzez takie rozegranie dramaturgiczne widzowie mogą się w pełni „identyfikować z szerszymi tematami, które motywują bohatera: poszukiwanie prawdy, pragnienie sprawiedliwości”³⁰, gdyż naczelną ideę, jakimi kieruje się Daniel, przynależą do tych dwu cech.

W *Bożym Ciele* jednak *want* łączy się z potrzebą ukrytą, pragnieniem bohatera (ang. *need* – jako cel ukryty). Śledząc uważnie wydarzenia filmowe w początkowych scenach widz otrzymuje informację, iż Daniel trafił do zakładu poprawczego za pobicie ze skutkiem śmiertelnym młodego chłopaka, będącego bratem przestępcy o pseudonimie „Bonus” (Mateusz Czwartosz). Ta sytuacja jest źródłem kolejnego konfliktu, gdy w poprawczaku pojawia się „Bonus” pragnący pomścić brata. Należy podkreślić, iż wpływa to na warunkowe zwolnienie Daniela z poprawczaka, gdyż wychowawcy obawiają się agresywnych zachowań „Bonusa” w stosunku do Daniela.

Nieumyślne morderstwo, które popełnił Daniel, można potraktować jako wskazówkę w poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie, „co jest takiego w biografii bohatera, że sprawia, iż ten pragnie czegoś tak mocno”³¹. Zdiagnozowanie motywacji bohatera w jego dążeniach jest warunkiem koniecznym określenia rodzajów występujących w filmie konfliktów, w tym konfliktu zasadniczego – bowiem, jak było wskazane, konflikt główny funkcjonuje w powiązaniu z protagonistą. Daniel pragnie nauczyć wybaczenia, ale sam też go potrzebuje. Wszystkie próby

²⁹ <http://www.storyintoscreeplay.com/2014/08/wants-vs-needs-how-screenwriters.html> (dostęp: 01.03.2020 r.).

³⁰ L. Seger, *Jak osiągnąć poziom oscarowy*, tłum. K. Długosz, Warszawa 2013, s. 157.

³¹ L. Seger, op. cit., s. 135.

rozwikłania tajemnicy dotyczącej wypadku samochodowego, uniewinnienie domniemanego zabójcy z fałszywych oskarżeń, stają się dla niego poniekąd oczyszczeniem własnego sumienia. W swej krucjacie cechuje go zupełna bezkompromisowość. Daniel nie zawiera układów, nie poddaje się presji otoczenia. Tak dzieje się choćby w sytuacji, gdy lokalny przedsiębiorca, pełniący funkcję wójta, próbuje wymusić na nim zaprzestanie prowadzonego śledztwa słowami „może Ty masz rację, ale ja mam władzę”. To jednak nie zraża Daniela. W kolejnej scenie, podczas święcenia nowej hali produkcyjnej, metaforycznie, poprzez słowa modlitwy, rzuca on oskarżycielskie słowa względem zebranych dostojników („chcę być ważny, chcę być lubiany, chcę być podziwiany, chcę być zawsze pierwszy, w centrum uwagi, ... wybacz, że codziennie szukam kogoś, kto jest gorszy ode mnie”), po czym wymusza na nich klęknienie w błocie. To jednoznaczna odpowiedź dla wójta, iż na drodze poszukiwania sprawiedliwości bohatera nie interesuje, „kto ma władzę”.

Podobnie bezkompromisową sytuację obserwujemy, gdy fałszywą tożsamość Daniela odkrywa jego dawny kolega z poprawczaka. Szantażuje go, chce wymusić oddanie pieniędzy zebranych od parafian. Pomimo koleżeństwa, trudnej sytuacji materialnej i zagrożenia zdemaskowaniem, fałszywy ksiądz nie ulega szantażowi. Należy podkreślić, że w tej sekwencji wewnętrzny konflikt bohatera staje się niezauważalny. Daniel nie jest obrazowany jako człowiek mający dylematy moralne, rozważający, co będzie dla niego bardziej opłacalne, która opcja jest korzystniejsza. Jego cel, określony na początku filmu (zostać kapłanem), wynika z potrzeby wewnętrznej (poszukiwania sprawiedliwości). Konsekwentnie w swych dążeniach nie ulega naciskom otoczenia, które domaga się, by opowiedział się po ich stronie i zaakceptował oficjalnie przyjętą wersję wydarzeń. Daniel jednak uparcie dąży do rozliczenia sprawy wypadku, powodując swym działaniem progresywne narastanie konfliktu społecznego.

Finalnie, po miejscowym festynie z okazji Bożego Ciała, fałszywy ksiądz ogłasza, iż prochy domniemanego zabójcy zostaną pochowane na lokalnym cmentarzu. W tym przypadku twórcy prowokują sytuację dramatyczną, w której dominantą staje się konflikt kolektywny. Mieszkańcy zbiorowo występują przeciwko decyzji bohatera, ten jednak dyskredytuje ich hipokryzję upubliczniając anonimowe listy ze słowami nienawiści, które regularnie wysyłali do wdowy po kierowcy.

Możemy tu zaobserwować zestawienie dwóch wektorów dramatycznych: zarówno wyraziście zarysowanego konfliktu społecznego, jak i zupełnej bezkompromisowości bohatera w dążeniu do odkrycia prawdy i dochodzenia

sprawiedliwości. To wpływa na ukształtowanie konfliktu zasadniczego (zbudowanego na konflikcie kolektywnym), którego „fundamentem” jest brak wybaczenia (jak stwierdzi Daniel podczas mszy, „wybaczyć to nie znaczy zapomnieć”). Twórcy w przewrotny sposób obrazują permanentny stan wzajemnej nienawiści w społeczności, dla której – zgodnie z credo wiary – „odpuszczenie grzechów” winno być zasadą naczelną. Zaistniała sytuacja dramaturgiczna nie wybrzmiałaby, gdyby nie upór Daniela, który swą postawą podsycił społeczne animozje, doprowadzając wręcz do ostatecznego katharsis. Rodzice ofiar muszą się zmierzyć z prawdą, zgodnie z którą ich dzieci mogą być tak samo winne wypadku, jak oskarżany kierowca.

Możemy tu zaobserwować zestawienie dwóch wektorów dramaturgicznych: zarówno wyraziście zarysowanego konfliktu społecznego, jak i zupełnej bezkompromisowości bohatera w dążeniu do odkrycia prawdy i dochodzenia sprawiedliwości.

Innym zabiegiem wzmacniającym dramaturgię konfliktu tematycznego jest fałszywa tożsamość księdza, która niejako z „urzędu” dyskredytuje wiarygodność pełnionej posługi kapłańskiej. Jednak w rzeczywistości to miejscowy proboszcz, duszpasterz ewangelizujący okoliczną ludność, jest w swojej roli niewiarygodny. To konformista, akceptujący oficjalną wersję wydarzeń, podczas gdy Daniel, chociaż jest młodocianym przestępcą, to bez względu na groźące konsekwencje (zdemaskowanie i wyrok) próbuje rozwiązać konflikt, samotnie przeciwstawiając się grupie w imię wyższych wartości (prawda, sprawiedliwość).

Wymowne jest również zakończenie filmowe, gdzie nie ma symbolicznego pojednania pomiędzy zwaśnionymi osobami w parafii. To jedynie osoba fałszywego księdza spowodowała tymczasowe „zawieszenie” broni i wymuszone kompromisy. Nikt nie przyłącza się do procesji przeniesienia prochów zmarłego, mieszkańcy przyglądają się z boku lub chowają do domów. Zwaśnione strony

nadal noszą urazę a powtórnie odprawiający mszę proboszcz głosi kolejne kazanie, które ma jedynie załagodzić sytuację.

Daniel obserwując ludzi, których religijność przejawia się jedynie w kultywowaniu obrzędów, traci wiarę w sens istnienia instytucji Kościoła i ewangelizacji. Jawnie to okazuje, nie wstając podczas posiłku w domu poprawczym, gdy kapłan odmawia krótką modlitwę. W zakończeniu zaproponowanym przez twórców konflikt tematyczny nie ulega wygaszeniu – on trwa nadal, tyle że pozakadrowo.

Zaprezentowana wyżej selektywna analiza tekstu filmowego, prowadzona z uwzględnieniem zasad storytellingowych, może wydawać się niejako „spłaszczeniem” całej historii, w porównaniu na przykład z neoformalną analizą dzieła filmowego, gdzie badane są różne aspekty narracji filmowej (zakres wiedzy bohatera, głębia poinformowania, czas fabularny, wzory rozwoju fabuły itp.). Jednak poszukiwanie w filmie stereotypowego schematu dramaturgicznego (bohater dążący do celu), eksplikacja warstw konfliktu czy badanie konfliktu tematycznego również dają dobry ogląd dzieła. Pozwalają bowiem zdiagnozować „siłę napędową” fabuły, czy, jak nazywa ją Étienne Souriau „sprężynę dramatyczną” [*ressort dramatique*], którą można „uzasadnić generalne lub lokalne przyczyny napięcia sytuacji i postępu akcji”³². Oczywiście o wielkości *Bożego Ciała* świadczy szereg różnych czynników. Jednak komercyjny odbiór filmu buduje przede wszystkim wiarygodność, charakter postaci prowadzącej, schemat struktury fabularnej czy również, jak podkreśla Tomasz Raczek, ukryta metafora³³. Przywoływana już Scher twierdzi, że „tematy wyłaniają się z konfliktów przedstawianych w opowieści, a znaczenie filmu wywodzi się z rozwiązania konfliktu”³⁴. Dlatego też dla zrozumienia historii filmowej ważne jest, by widz analizował rodzaje konfliktów, ich źródła, genezę, systematykę, ze szczególnym uwzględnieniem konfliktu tematycznego, który jest ściśle skorelowany z przesłaniem filmowym (*premise*), jego warstwą metaforyczną. W analizowanym filmie z konfliktem zasadniczym łączy się pytanie dramaturgiczne, będące jednocześnie jego przesłaniem: „Czym jest wiara?”. Odpowiedź, którą obrazują twórcy, iż jest jedynie „obrzędem”, wpływa na ukształtowanie konfliktu tematycznego filmu.

³² É. Souriau, *Czym jest sytuacja dramatyczna?*, *Pamiętnik Literacki* 67/2, 1976, s. 276.

³³ <https://www.youtube.com/watch?v=T4Y4aZKasLs&t=1485s> (dostęp: 15.03.2020 r.).

³⁴ *Ibidem*, *Czy będzie z tego dobry film? Profesjonalna analiza i ocena scenariuszy filmowych*, Warszawa 2014, s. 59.

BIBLIOGRAFIA

- Bodanko A., Kowolik P., *Konflikty w świetle teorii psychologicznych*, „Nauczyciel i Szkoła”, nr 3–4, 2007.
- Bordwell D., *Art film. Sztuka filmowa. Wprowadzenie*, tłum. B. Rosińska, Warszawa 2011.
- Hendrykowski M., *Scenariusz filmowy. Teoria i praktyka*, Poznań 2017.
- Karpiński M., *Niedoskonałe odbicie, warsztat scenarzysty filmowego*, Warszawa 2006.
- Kingdom T., *Sztuka reżyserii filmowej*, tłum. K. Karpińska, Warszawa 2008.
- Ostaszewski J., *Historia narracji filmowej*, Kraków 2018.
- Russin R.U., Downs W.M., *Jak napisać scenariusz filmowy*, tłum. W. Spydrowicz, Warszawa 2009.
- É. Souriau E., *Czym jest sytuacja dramatyczna?*, „Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej”, 67/2, 1976.
- Scher L., *Czy będzie z tego dobry film? Profesjonalna analiza i ocena scenariuszy filmowych*, tłum. K. Długosz, Warszawa 2014.
- Schütte O., *Sztuka czytania scenariusza*, tłum. M. Borzęcka, A Głowska, Łódź 2015.
- Seger L., *Jak osiągnąć poziom oscarowy*, tłum. K. Długosz, Warszawa 2013.
- Sikorski C., *Język konfliktu. Kultura komunikacji społecznej w organizacji*, Warszawa 2005.
- Waszkiewicz J., *Jak Polak z Polakiem: szkice o kulturze negocjowania*, Warszawa 1997.

Źródła internetowe

- <https://www.youtube.com/watch?v=T4Y4aZKasLs&t=1485s> (dostęp: 15.03.2020 r.)
- <https://sjp.pwn.pl/sjp/konflikt;2564275.html> (dostęp: 01.03.2020 r.)
- <http://www.storyintoscreenplay.com/2014/08/wants-vs-needs-how-screenwriters.html> (dostęp: 01.03.2020 r.)
- <https://www.granice.pl/publicystyka/boze-cialo-recenzja-filmu/1372/1> (dostęp: 05.12.2020 r.)
- <https://teologiapolityczna.pl/boze-cialo-a-kaplanstwo> (dostęp: 05.12.2020 r.)

Biogram

Mgr Artur Borowiecki – doktorant i wykładowca na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego (Instytut Kultury Współczesnej). Absolwent Wydziału Reżyserii Filmowej i Telewizyjnej (specjalizacja: scenariopisarz) Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. L. Schillera w Łodzi. Finalista konkursu Scriptfiesta 2017 (scenariusz „Granica”). Zainteresowania badawcze koncentruje wokół takich zagadnień, jak: złożoność narracyjna we współczesnych serialach, struktura dramatyczna i analiza postaci. Autor wielu artykułów opublikowanych w czasopismach naukowych, także internetowych, m.in.: *Rozwój złożonej narracyjności w amerykańskich serialach* (2018); *Neoserial, serial premium czy post soap opera? W poszukiwaniu wyznaczników dla seriali nowej generacji* (2019).
ORCID: 0000-0003-2170-5600