

Protest kobiet.

Wizerunek katolicyzmu w twórczości współczesnych polskich reżyserek

ABSTRACT. Kornacki Krzysztof, *Protest kobiet. Wizerunek katolicyzmu w twórczości współczesnych polskich reżyserek* [Women's protest. The image of Catholicism in the works of contemporary Polish female directors]. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 157–182. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.08.

In the second decade of the 20th century (especially in the years 2016-2020), a significant number of films by Polish female directors were released in which Catholicism and the Catholic Church were attacked. They were: *W imię...* [In the Name of...], *Body/ciało* [Body], *Twarz* (Mug) and *Córka boga* [The Other Lamb] – all directed by Małgorzata Szumowska; *Dziki róż* [Wild Roses] by Anna Jadawska, *Pokot* [Spoor] by Agnieszka Holland and Kasia Adamik, *Wieża. Jasny dzień* [Tower. A Bright Day] by Jagoda Szalc, *Powrót* [Back Home] by Magdalena Łazarkiewicz, *Maryjki* [Marygoround] by Daria Woszek, as well as a documentary *Komunia* [Communion] by Anna Zamecka. The polemic related to the above-mentioned movies commented on the religiosity of Catholics and the quality of the institutional church (priests, hierarchies, methods of ministering and teaching), religious control and repression of corporeality and sexuality (including female sexuality), and Catholicism as the foundation of the patriarchal system. These films also feature elements of the "positive program", a proposal for a new cultural paradigm (new spirituality), organized around Nature, with the suggestion of matriarchy. From the point of view of social communication, the content and poetics of above-mentioned the films were similar, according to the author, to the content of the protests of the Ogólnopolski Strajk Kobiet (Polish Women's Strike), which demonstrated in 2016 and 2020 against the tightening of abortion laws.

KEYWORDS: contemporary Polish cinema, female directors, image, Catholicism

W październiku 2020 roku przetoczyły się przez Polskę protesty po orzeczeniu Trybunału Konstytucyjnego w sprawie aborcji. Gniew protestujących skierowany został także przeciwko Kościołom^[1]. Polski katolicyzm uznano za ideologiczny fundament opresyjnej postawy wobec kobiet, wpychający je w patriarchalne role społeczne, w tym zmuszający do rodzenia niepełnosprawnych dzieci. Cztery lata wcześniej (również w październiku) odbyły się Czarne Protesty przeciwko skierowaniu do Sejmu projektu ustawy „Stop Aborcji”. Nie chcę wnikać w ideowy spór pomiędzy optującymi za zaostrzeniem prawa anty-aborcyjnego, zwolennikami tak zwanego kompromisu ani liberalizacji aborcji. Interesuje mnie bowiem – ważny w tym kontekście, a chyba niedostrzeżony – kinematograficzny fenomen. Otóż w latach 2016–2020

[1] T. Urzykowski, „Módlmy się o prawo do aborcji” na mszy na Saskiej Kępie. Strajk Kobiet protestuje dziś w kościołach, <<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa>

[wa/7,54420,26432902,ogolnopolski-strajk-kobiet-protestuje-w-koosciolach-to-odpowiedz.html](https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/wa/7,54420,26432902,ogolnopolski-strajk-kobiet-protestuje-w-koosciolach-to-odpowiedz.html)>, dostęp: 30.01.2021.

pojawiła znacząca reprezentacja filmów polskich reżyserek, w których wybrzmiała silna polemika z katolicyzmem i Kościołem.

Poprzedzona przez filmy Małgorzaty Szumowskiej (*W imię...*, 2013, *Body/ciało*, 2015) ideowa krytyka pojawiła się w takich obrazach jak *Dzikie róże* (2017) Anny Jadowskiej, *Pokot* (2017) Agnieszki Holland i Kasi Adamik, *Wieża. Jasny dzień* (2017) Jagody Szalc, *Powrót* (2018) Magdaleny Łazarkiewicz, *Maryjki* (2020) Darii Woszek, a także w dokumencie Anny Zameckiej *Komunia* (2016), w końcu także w dwóch kolejnych dziełach Szumowskiej (*Twarz*, 2017 i *Córka boga*, 2019), najbardziej konsekwentnej krytyczki religii. Opisując tytułowy wizerunek, trzymał się będę, co rozumiałe, znaczeń płynących z tekstów filmowych, niekiedy jednak – dla doprecyzowania autorskiej intencji – sięgnę także do kontekstu (głównie wywiadów). Dla osób znających wymienione filmy nie będzie zaskoczeniem, że krytyka katolicyzmu dokonywana jest w nich z perspektywy lewicowej (w tym feministycznej). Czasem więc, dla problematyzowania wywołu (wzbogacenia o refleksje nieoczywiste z laickiej perspektywy) spojrzę na film niejako „od wewnątrz”, przez pryzmat katolicyzmu (najmocniej w przypadku *Komunii*).

Wystarczy nawet pobieżna znajomość dorobku kina polskiego w pierwszych dwóch dekadach III RP (na przykład w bazie filmplski.pl), aby stwierdzić, że ekranowa krytyka katolicyzmu była rzadsza niż afirmacja bądź akceptacja. Wyraźna zmiana – na rzecz krytyki – nastąpiła w drugiej dekadzie XXI wieku. Wpływ na to miało zapewne wiele czynników, między innymi laicyzacja społeczeństwa (w tym pojawianie się kolejnych pokoleń wychowanych w nowej rzeczywistości kulturowej), erozja społecznej roli i autorytetu Kościoła (nie pomogły mu przemilczane problemy: lustracji wśród księży, a potem pedofilii), radykalizacja konfliktu kulturowego (trybalizacja społeczna), w tym utożsamienie Kościoła z konserwatywną władzą. Kobieca polemika z katolicyzmem – w odróżnieniu od twórczości polskich reżyserów (w takich między innymi filmach jak *Obywatel*, *Ziarno prawdy*, *Krew Boga*, *Cicha noc*, *Kler* czy *Boże Ciało*) – dokonywana była przez *stricte* kobiece pryzmat. W zdecydowanej większości obrazów fabuła koncentruje się na losie kobiet, które są uwikłane w patriarchalne role społeczne i płciowe, umacniane przez katolicką dogmatykę i praktykę. Autorki wyraźnie solidaryzują się z bohaterkami w ich sprzeciwie lub buncie wobec tych ograniczeń. W związku z tym w analizie wymienionych filmów odwoływał się będę często (choć nie wyłącznie) do progresywnych ideowo nurtów kobiecej refleksji (feminizm, teologia feministyczna, ekofeminizm, nowy materializm). Warto dodać, że reżyserki – z różnych zresztą pokoleń – są gremialnie bardzo krytyczne wobec katolicyzmu, tymczasem w twórczości mężczyzn mamy do czynienia z większym znuansowaniem aksjologicznym, w tym warunkową lub pełną akceptacją katolicyzmu[2].

[2] Tyle że dotyczy to katolicyzmu w przeszłości (np. *Idzie, Historii Roja, Zaćmie, Zerwanym kłosie czy Ziei*).

Można dostrzec kilka wyraźnych tematów, wokół których w wymienionych filmach ogniskowała się polemika. Były to: ocena religijności katolików oraz jakości Kościoła instytucjonalnego (księży, hierarchii, metod sprawowania posługi i nauczania), kwestia religijnej kontroli i represji wobec cielesności i seksualności, w tym seksualności kobiet, w końcu – kwestia katolicyzmu jako fundamentu systemu patriarchalnego. W filmach tych da się odnaleźć także – poza samą krytyką – elementy „programu pozytywnego”, nowego paradygmatu kulturowego (*resp.* nowej duchowości), wokół których można – jak chcą autorki – zorganizować przyszłe życie społeczne.

Pierwsza strategia krytyczna polegała na konfrontacji założeń doktrynalnych katolicyzmu z praktyką społeczną, czyli była sprawdzianem polskiej religijności. Przy czym pod określeniem „religijność” rozumiem tu zarówno wiarę (wrażliwość metafizyczną, relację z Bogiem, ale także zrozumienie doktryny religijnej), jak i postawę religijną (stopień zinternalizowania i stosowania podstawowych zasad moralnych chrześcijaństwa). Na ogół nie da się oderwać od siebie obu aspektów religijności – głębi religijnego przeżycia ze stosunkiem do bliźnich. I w tym powiązaniu także będę je opisywał, po pierwsze, dlatego że oba wymienione składniki religijności zwykle jednocześnie charakteryzują bohaterów, po drugie – oznaczałoby to zbyt częste powroty do tych samych filmów (zresztą i tak ich nie uniknę).

Nie będzie pewnie zaskoczeniem, jeśli napiszę, że jakość religijności Polaków w tych filmach jest słaba; właściwie dramatycznie słaba. Wiara jest albo tradycjonalistyczna (powierzchnowa), albo fanatyczna (oparta na ignorancji i/lub lęku) – albo jedno i drugie. Żle także wypadła konfrontacja doktryny moralnej z praktyką – można mówić o niemal całkowitym rozejściu się tych aspektów lub o moralnej hipokryzji. Najbardziej konsekwentną polemistką wobec społecznego wymiaru polskiego katolicyzmu była Szumowska. Dzięki swoim wcześniejszym filmom (głównie *33 scenom z życia i Sponsoringowi*) stała się ona bliska środowiskom lewicowym, o czym świadczy szybko wydany przez „Krytykę Polityczną” – jak na ówczesny wiek realizatorki (38 lat) oraz jej dorobek – wywiad-rzeka^[3]. Kolejny obraz Szumowska poświęciła tematyce gejowskiej. W filmie *W imię...* gejem jest ksiądz Adam (imię znaczące: tyleż ksiądz, co mężczyzna)^[4]. Autorka tworzy świat oparty na kontraście: szlachetny ksiądz kontra reszta świata. Jeśli chodzi o tło społeczne – parafian, bohaterów drugiego i trzeciego planu – wszystko jest tu/w nich zepsute. Dominują: ksenofobia i antysemityzm (symboliczna scena w prologu filmu), pogarda i obojętność (scena z epileptykiem), okrucieństwo (scena rozgniataania nogą ślimaków), wulgarność. Także w dwóch kolejnych filmach Szumowska

[3] Szumowska. *Kino to szkoła przetrwania. Rozmowa Agnieszka Wiśniewska*, Warszawa 2012.

[4] W partiach poświęconych filmowi *W imię...*

wykorzystałem niewielkie fragmenty mojego artykułu

Filmowcy są zadowoleni. Czy słusznie? Po 38 Gdynia – Festiwalu Filmowym, „Bliza: Kwartalnik artystyczny” 2013, nr 4 (17), s. 58–73.

krytykuje Polskę prowincjonalną (rozumianą zarówno geograficznie, jak i mentalnie) w sposób konsekwentny i powtarzalny – zarówno jeśli chodzi o zakres społecznych grzechów (wszystkie możliwe), jak i ich skalę (totalną) oraz formę (pamfletu, z wykorzystaniem hiperboli). Nie stroni od krytycznych akcentów nawet w filmie *Body/ciało*, nominalnie najbardziej metafizycznym w jej dorobku. Jego akcja dzieje się w okolicach świąt wielkanocnych – z ich obchodzenia zostają tylko obrazki telewizyjnej sondy ulicznej, ujawniającej ukryty antysemityzm katolików („Chrystus był żydem, oczywiście, ale potem został ochrzczony”) oraz okrutne „wodne” rytuały śmigusa-dyngusa. Ale najsilniej Szumowska piętnuje polskiego kołtuna w *Twarzy*. Warto przypomnieć, że na rynek zewnętrzny obraz ten otrzymał tytuł *Mug* („ryj”, „morda”) i jest on bardziej adekwatny do tego pamfletu[5] na „Polskę B” (akcja dzieje się na Podkarpaciu, mateczniku Zjednoczonej Prawicy). „Twarz” bowiem sugerowałaby pytanie o jednostkową tożsamość, problem (auto)identyfikacji itp. Tymczasem główny bohater (nadspodziewanie) łatwo akceptuje swoją odmienność fizyczną; Szumowska w ten sposób zamyka wątki psychologiczno-egzystencjalne (dramat tożsamości), by otworzyć się na społeczne (Jacek jako „morda” dla innych; choć już nie gombrowiczowska „gęba” – takich filozoficznych ambicji reżyserka nie miała). By wzmocnić krytyczne akcenty, konstruuje postać głównego bohatera, Szumowska wprowadza elementy naiwności – Jacek z miną dziecka dziwi się, gdy ludzie nie akceptują jego odmienności. Ale w ten sposób autorka mocniej uwypukla społeczne defekty: rasizm i ksenofobię, podszyte nienawiścią do inności szyderstwo, wulgarność, okrucieństwo (scena z oderzniętym łbem świni) i oczywiście pijaństwo – a wszystko w naturalistycznym kluczu brzydoty i deformacji fizycznej, konotującym moralną degrengoladę (sama msza św. gromadzi wiele na swój sposób zdeformowanych „ryjów”). Wyjątkowo podła jest też religijność tej społeczności – choć gdy słuchamy wigilijnej mowy brata Jacka, wyjątkowo refleksyjnej i składnej (o narodzinach Syna Bożego, który jest miłością; o konieczności otwarcia na bliźniego), rodzi się nadzieja na komplikację. Ale już po chwili królują wulgarne żarty i alkohol, którym raczą się wszyscy, pijani idą potem na pasterkę. Przywołanie ewangelicznej frazy ma znaczenie dramaturgiczne – odnosi się do Jacka, bo to on będzie tym „bratem najmniejszym”; więcej – on będzie symbolicznym Chrystusem (sugeruje to ksywa „Dżizus”, długie włosy i tatuaż). Społeczność go nie przyjęła, budując swojego, monumentalnego Chrystusa z betonu, świadectwo zbiorowej pychy połączonej z kompletnym brakiem moralnego samokrytycyzmu. Hipokryzja dotyczy też członków rodziny – dlatego na grobie ojca musi dojść między braćmi do bójki o ziemię po ojcu (co wydaje się ryzykowne nawet jak na pamflet). Jest tu też miejsce na religijną ciemnotę i fanatyzm (matka wyrzekająca się syna, niepewna, czy wraz z twarzą innej osoby

[5] O pamflecie zob. D. Kozicka, *Wstęp*, [w:] „*Chamuły*”, „*gnidy*”, „*przemilczacze*”. *Antologia dwudziesto-*

wiecznego pamfletu polskiego, wybór, wstęp i opracowanie D. Kozicka, Kraków 2010, s. 23.

w duszę Jacka nie wstąpił jego duch, „może zboczeńca”; Jacka trzeba więc wyegzorcyzmować). Hiperbolizację, której dokonuje Szumowska, tłumaczyć można wspomnianą formułą pamfletu, choć wątpliwości co do metody zostają[6].

Właśnie użyciem przez Szumowską przesadnie tłumaczyć można scenę pierwszej komunii świętej, do której dowozi dziecko... biała karoca. Warto przy tej okazji zauważyć, że w analizowanych przeze mnie filmach pojawia się ponadprzeciętna reprezentacja wątków lub scen pierwszej komunii. Mignie w rzeczonyj *Twarzy* i w *Pokocie*. W *Dzikich różach* i *Wieży*. *Jasnym dniu* pada z ust dziewczynek kierowane do matek pytanie o powody przystąpienia do komunii. W pierwszym przypadku dziewczynka nie otrzymuje odpowiedzi, w drugim otrzymuje odpowiedź infantylizowaną, w końcu obróconą w żart[7], a potem jej matka ujawnia tradycjonalistyczną motywację uczestniczenia w rytuale, gdy daje dziewczynce wybór – jeśli nie chce, może do komunii nie przystąpić (jakby kupowały nowy płaszczek – mogą, ale nie muszą).

Na tym właśnie wydarzeniu swoją uwagę koncentruje – zgodnie z tytułem – Anna Zamecka w długometrażowym dokumencie *Komunia* (2016). Film ten w sferze formalnej korzysta z najlepszych tradycji polskiego dokumentu obserwacyjnego, w którym sztuką było/ jest oswojenie bohaterów w sytuacji domowej/kameralnej, i w którym autorska intencja nie jest ewidentna (płynie z selekcji materiału, montażu czy komentujących zabiegów dźwiękowych). Biorąc pod uwagę to, co zaprezentowano w filmie, najwięcej materiału dostarczono dla interpretacji psychologiczno-egzystencjalnej. *Komunia* czytana w tej perspektywie jest filmem prezentującym modelowy przykład „rodzica własnych rodziców”, dziecka, które przejmuje ich obowiązki i robi wszystko, aby „skleić” rodzinę, doprowadzić do komunii. I to pierwsze znaczenie obrazu Zameckiej. Dla nastoletniej Oli – w planie jej egzystencji – to moment przełomu i wejścia, *nolens volens*, w dorosłość. I w tej sytuacji tytuł filmu jest trafny, jeśli spojrzymy na rytuał (antropologicznie) jako na moment przejścia. W takim kluczu, paradoksalnie, film jest o „komunii” Oli, a nie jej autystycznego brata.

Dużo uwagi poświęcono w filmie relacjom rodziny z Kościołem, co jest konsekwencją przygotowań Nikodema do pierwszej komunii. Jak ważny był to dla autorki problem, niech świadczy fakt, że to ona zaproponowała rodzinie Oli, aby autystyczny brat po raz drugi spró-

[6] Krzysztof Varga pisał: „Szuma, niestety, patrzy z wyższością na owe pijane boże krówki, ustawia sobie kukielki i strzela do nich jak w wesołym miasteczku. Nie sądziłem, że kiedyś użyję modnego ostatnio zwrotu retorycznego o «pogardzie dla ludu», przyznając, iż sformułowanie o «liberalnych elitach pełnych pogardy dla ludu» wysoko jest u mnie na liście najbardziej wkurwiających wytrychów publicystycznych, zatem teraz z niejakim zażenowaniem i wstydem mówię: ten film jest przepelnięty pogardą

dla ludu” – *O, w mordę! Czyli Szumowska wali na odlew*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 2018, nr 12, s. 3, wersja online, dostęp: 12.01.2021.

[7] Córka: A po co człowiekowi Komunia święta/ Matka: Książd wam nie mówił? Po to, żeby przynależać do Kościoła. To jest takie oczyszczenie, żeby pójść do nieba, tam.../ Córka: Do nieba?/ Matka: No. Będziemy aniołkami. Wujek Andrzej tylko może w piekło, będziemy machać do niego.

bował przystąpić do sakramentu (ze względu na odmowę księdza nie mógł tego zrobić z rówieśnikami[8]). Następnie uczyniła przygotowania do uroczystości osiłą narracyjną obrazu, poświęcając im dużo miejsca. W takim ustawieniu równoprawnym bohaterem filmu staje się brat Oli. Autorka wyraźnie konfrontuje wiarę Nikodema z wiarą jego rówieśników oraz kościelną katechezą („w filmie Nikodem odgrywa szczególną rolę, trochę komentatora, trochę przybysza z innego świata”[9]).

Komunia ma niejako dwa życia – własne, płynące ze sjużetu, oraz wyinterpretowane z wywiadów autorki filmu, które mogły mieć wpływ na odbiór dzieła[10]. Ze względu na pewną nieprzystawalność obu wersji pozwolę sobie na komentarz. Zamecka wspominała, że gdy Nikodem miał 8 lat

[k]siądz odmówił mu sakramentu, bo uznał, że chłopiec nie jest do niego duchowo przygotowany. Rodzinę ta decyzja zabolęła. Kiedyś wybrałam się z Nikodemem na lekcję religii. Katecheta poprosił, by dzieci spisały z tablicy Dekalog. Nikodem spisał swoje własne przykazania, bardzo poetyckie i osobiste, na przykład: „Nakarm mnie”, „Ratuj mnie”, „Bądź opiekuńczy”. Pomyślałam, że jeśli ten chłopiec nie jest wystarczająco „uduchowiony”, to kto jest[11].

Ta indywidualna religijność chłopca jest dla autorki – dość jest w filmie sygnałów – bardziej wartościowa niż religijność jego koleżanek i kolegów. Po pierwsze dlatego, że jest prawdziwie przeżyta, autentyczna: Nikodem, w przeciwieństwie do dzieci zdrowych, niczego nie pozoruje, bo z uwagi na swoją przypadłość nie może. Po drugie – religijność Nikodema jest inna od zbanalizowanej religii dominującej, nieprzewidywalna, kreatywna, zaskakująca w skojarzeniach; jak wtedy, gdy Nikodem podaje swoje trzy cnoty teologalne: „wiera – nadzieja – obżarstwo”. Fundamentem duchowości chłopca staje się zresztą utożsamienie ze zwierzętami; to one są suwerenami jego wyobraźni, z nimi czuje łączność. Ta odmienna wrażliwość i/lub religijność Nikodema zostaje już na początku filmu skarcona w scenie, w której siostra wyrывa z zeszytu od religii kartki z jego fantazmatami.

Warto jednak sprawę sproblematyzować. Po pierwsze, informacja o wcześniejszych staraniach o przyjęcie Nikodema do komunii oraz rozczarowaniu rodziny nie znalazła się w filmie. Zamecka wspominała,

[8] *Komunia jako metafora wkroczenia w dorosłość*. Z Anną Zamecką, reżyserką filmu *Komunia*, rozmawia Artur Zaborski, „Magazyn Filmowy SFP” 2016, nr 11, s. 47.

[9] Ibidem. Zob. również A. Minde, *Pochwała odmienności*, <<https://www.nowehoryzonty.pl/artykul.do?id=2406>>, dostęp: 15.01.2021.

[10] Poza cytowanymi powyżej zob. między innymi: *Rodzina: mamy tylko siebie*. Z Anną Zamecką rozmawia Mariola Wiktor, „Kino” 2016, nr 12, s. 50–52; rozmowa reż. Anny Zameckiej z widzami

Kina Zorza (Rzeszów), <<https://www.youtube.com/watch?v=odYyQwRwEw8&t=41s>>; P. Czerkawski, *Droga do dojrzałości. Mówi Anna Zamecka, reżyserka „Komunii”*, <<https://film.dziennik.pl/news/artykuly/536333,komunia-wywiad-anna-zamecka.html>>, dostęp: 15.01.2021.

[11] *Dorośle dzieci mają żal*. Z Anną Zamecką rozmawiała Magdalena Karst-Adamczyk, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy” 2016, nr 48, wersja online, dostęp: 15.01.2021.

że ksiądz odmówił sakramentu, bo chłopiec nie był „duchowo przygotowany” – ale nie znamy dokładnych kulis tej decyzji. Kodeks Prawa Kanonicznego mówi, że „dzieci wtedy można dopuścić do Komunii Świętej, gdy posiadają wystarczające rozeznanie i są dokładnie przygotowane” [12]. Jak pisał znawca tematyki – i propagator przyjmowania dzieci z niepełnosprawnością intelektualną do pierwszej komunii – ks. Andrzej Kiciński: „Problem polega na tym, że trudno jest określić, czy dziecko jest świadome tego, czym jest Komunia św., czy jest w stanie nauczyć się podstawowych prawd wiary, przygotować się do tego dnia tak, jak inne dzieci” [13]. Stąd może wynikać taka ostrożność przy udzielaniu komunii świętej osobom z niepełnosprawnością intelektualną. Choć w niektórych wypadkach może to być też uprzedzenie. Warto dodać, że pomiędzy pierwszym podejściem chłopca do komunii a opisaną lekcją religii minęło kilka lat; nie wiemy, jak od tego czasu rozwinął się Nikodem i czy rzeczywiście w wieku ośmiu lat kwalifikował się do przyjęcia sakramentu.

Wypowiedzi Zameckiej skłaniają do jeszcze jednej refleksji. Wspomniane „duchowe przygotowanie” w wersji katolickiej (nie tylko wrażliwość religijna, ale także rozumienie) nie musi być tym samym, co wspomniane „uduchowienie” (wrażliwość, która nie musi iść w parze ze zrozumieniem i akceptacją zasad wiary). Religijność Nikodema – osoby o silnej podmiotowości i wewnętrznej niezależności – jawi się bowiem (z ekranu) jako nieoczywista. „Bo Nikodem w kamerze Zameckiej to nie ofiara, lecz nonkonformista, wolnomyśliciel, kontestator: przy okazji nauki religii tworzy własne przykazania” [14]. To religijność, w której odnaleźć można posthumanistyczne akcenty (utożsamienie ze zwierzętami).

W wywiadzie na okoliczność wejścia na ekrany filmu *Powrót* (2018) Magdalena Łazarkiewicz mówiła: „Mnie w ogóle interesuje problem reakcji społeczności na obcość i łącząca się z tym hipokryzja. Z jednej strony mienimy się społeczeństwem katolickim, opartym na wartościach chrześcijańskich, w którym podstawową wartością jest miłość bliźniego, a z drugiej okazuje się, że działania różnych osób i całych grup społecznych jawnie zaprzeczają tym wartościom” [15]. Reżyserka nie ukrywała więc ambicji lekcji moralnej w skali makro, takiej, którą da się rozciągnąć na większą grupę społeczną.

Sytuacja fabularna jest następująca: matka Uli była zakonnicą, zaszła w ciążę z księdzem, musiała opuścić klasztor i wyszła za mąż.

[12] K. Sosna, *Jak przygotować dzieci z niepełnosprawnością intelektualną do I Komunii Świętej*, Gniezno 2009, s. 22.

[13] A. Kiciński, *Katecheza osób z autyzmem*, <<https://www.niedziela.pl/artysta/102255/nd/Katecheza-osob-z-autyzmem>>, dostęp: 15.12.2020. W *Podstawie programowej katechezy Kościoła katolickiego w Polsce* (Kraków 2010, s. 108) podkreśla się też, jak ważne jest – obok pozytywnego nastawienia

katechety i parafii – zaangażowanie rodziny chorej osoby oraz formacja religijna w domu rodzinnym. Nie wiemy, jak wyglądały kulisy odmowy, ale nie widzimy także na ekranie szczególnego zaangażowania rodziców Nikodema czy przejawów religijności.

[14] A. Minde, op.cit.

[15] W *ciemnym świecie odrobina dobra*. Z Magdaleną Łazarkiewicz, reżyserką filmu *Powrót*, rozmawia Bartosz Marzec, „Kino” 2019, nr 4, s. 39–40.

Mąż jest jednocześnie bratem rzeźbionego księdza, ten ostatni sprawuje posługę w parafii, do której należą małżonkowie. Ojciec uzależniony jest od Kościoła rodzajem wykonywanej pracy – ma busa, którym wozi pielgrzymów. W kulminacyjnej scenie mąż dowiaduje się, że ojcem Uli – głównej bohaterki filmu – jest jego brat kapłan (dochodzi między nimi do awantury). Jeśli ambicją Łazarkiewicz i Terechowicz (współscenarzystki filmu) była szersza krytyka społeczna, to opisana konstrukcja fabularna tej intencji nie wspomogła. Z dwóch powodów. Po pierwsze, prawdopodobieństwa – nie chodzi o zakwestionowanie możliwości zaistnienia takiej sytuacji (zdarzają się gorsze zapętlenia), ale częstotliwość występowania tak misternie i fatalistycznie zarazem splecionej intrygi. Sporadyczność przypadku – opowieść o ludziach pozostających w niecodziennym klinclu religijnym, moralnym, egzystencjalnym i materialnym – przez swój fabularny ekscentryzm słabo spełnia funkcję socjologicznego uogólnienia. Po drugie: *Powrót* to casus bardziej psychologiczny (o toksycznym uzależnieniu jednostek) niż socjologiczny – bowiem o reakcji małomiasteczkowej społeczności na powrót „Uli marnotrawnej” prawie nic nie wiemy. Dlatego kazanie księdza o przebaczeniu jest zawieszane w fabularnej próżni. Natomiast wywieszane na murach wulgarnie plakaty z Ulą na zdjęciu nie są ową społeczną reakcją, bo rozwiesił je jej stręczyciel. To nie jest pamflet na całą zbiorowość (zakładający powszechność piętnowanych przywar), to opowieść o jednostkowej aberracji – a z takiej trudno cokolwiek uogólnić.

Łazarkiewicz nie udało się uogólnić, co nie znaczy, że nie można oceniać zachowania poszczególnych bohaterów – zwłaszcza tych, którzy deklarują wiarę (kino ma zresztą – chcąc nie chcąc – tę synekdochiczną siłę ekstrapolowania z jednostkowych przypadków). Religijność matki jest fanatyczna, podszyta – po pierwsze – poczuciem winy („zakonnica w ciąży”), świadomością wielkiego grzechu, który trzeba teraz odpokutować, jak trusia znosząc męskie nakazy; po drugie – jest lękowa, bowiem kierująca się strachem przed karą religijną (wieczne potępienie) i społeczną („co ludzie powiedzą”). Autorka sugeruje dodatkowo, że to także religijność oparta na ignorancji – matka tłumaczy bowiem Uli, że jej nie szukali, bo jasnowidzka (!) powiedziała im, że nie żyje. Oczywiście, matce nie musiało zależeć na powrocie córki (chodzącym wyrzucie sumienia i tajemnicy w jednym), ale taka argumentacja stoi w sprzeczności z dogmatami katolickimi (zakonnica powinna o tym wiedzieć). Ojciec to brzydki cham z krzywym nosem, związany z Kościołem jedynie interesami, poniewierający swoje dzieci słowem („a wie tata, że szachy wspomagają rozwój mózgu?”/ „Tak? Twojego raczej nie wspomogły”) i czynem (bije niemal dorosłego syna pasem na goły zadek), dosadnie oceniający córkę (mówi do żony: „Nie wierzysz, że się kurwiła?”). W końcu bohaterowie okazują się tak dalece bezduszni, że gotowi są oddać córkę temu, który ją seksualnie wykorzystywał i zmuszał do prostytucji. Wzorem osobowym nie jest także ksiądz – ale o tym jeszcze wspomnę.

Powrót, odklejając się od realiów społecznych, przekraczając granice prawdopodobieństwa, przyniósł efekt odmienny od zamierzonego. Zamiast informować o problemie – zniechęcał. Reakcja krytyków nie pozostawiła co do tego złudzeń^[16].

W polskim katolicyzmie, tak silnie zinstytucjonalizowanym, jakość wiary i postawy religijnej katolika determinowana jest jakością wiary i katechezy księży. Ponadto postawę księdza w dużym stopniu determinuje jego społeczny status – w Polsce bardzo ważny, skutkujący klerykalizmem (choć trzeba pewnie dopisać: do niedawna). Jak nietrudno się domyślić, w analizowanych filmach wizerunek księży i hierarchów dalece odbiega od wzorca. Dobry ksiądz to w tych obrazach „zjawisko endemiczne”.

Ale zacznę właśnie od wyjątku – chodzi o przywoływany już obraz Szumowskiej *W imię...* Ksiądz Adam to dobry kapłan: nowoczesny, z charyzmą, rzucony na pierwszą linię frontu (chłopaki z poprawczaka), odważny (wybiera nieprzeciętne wyzwania), stroniący od koniunkturalizmu (potwierdzenia nauk przedmałżeńskich nie daje na piękne oczy), przekonujący (w kazaniach wiarygodny, odwołujący się do osobistego świadectwa, a nie teologicznej nowomowy), światły (jedyne, który pomaga epileptykowi). Ale żyje z tajemnicą homoseksualizmu. Nieodparcie nasuwa się myśl, że to identyfikacja genderowa skłoniła autorkę do nadania księdzu moralnych przymiotów, których nie posiadają inni księża – wspominałam wcześniej o wyraźniej ewolucji jej kina w duchu lewicowym. Ale Szumowska przełamuje ten panegiryczny ton drugą tajemnicą księdza Adama – sekretem z przeszłości. Nic nie jest dopowiedziane do końca: kapłan nawiązał relację erotyczną z ministrantem, ministrant popełnił samobójstwo... Skutecznie natomiast odsuwa autorka niewypowiedziany – ale wiszący w powietrzu – zarzut pedofilii: ksiądz otwartym tekstem mówi do swojej siostry, że nie lubi dzieci. Możemy więc się domyślać, że nawiązał relację z dojrzałym ministrantem. W takiej optyce ksiądz płaci koszt za dramat zrepresjonowanej seksualności – dla widza może być więc także ofiarą. W przeciwnym przypadku, z zarzutem pedofilii, raczej by się nie obronił.

W kolejnych filmach reżyserek księży identyfikuje już niemal wyłącznie bezdusność i/lub moralna hipokryzja. Często też religijna ignorancja. Szumowska w *Twarzy* prezentuje kapłanów, którzy ostatecznie jakością wiary nie odstają od swoich parafian. Jeden to egzorzysta, namówiony przez matkę, by wygnał diabła z duszy jej syna (bo wraz ze zmianą twarzy najpewniej zły duch go opętał). Kapłan się zgadza, co samo w sobie jest już wystarczającą oceną jego religijnych kwalifikacji (musiał bowiem uwierzyć w kuriozalne tłumaczenie matki). Lepsze przymioty wydaje się posiadać początkowo ksiądz proboszcz, który pomaga Jackowi

**Księża –
hierarchowie –
katecheza**

[16] Od których na portalu Filmweb film otrzymał średnią ocen 3,7.

(organizuje zbiórkę na tacę na jego cel). Ale szybko zostaje sprowadzony przez autorkę do mentalnego poziomu parafian – na sugestię egzorcyzmu wspomni tylko o praktycznych kłopotach z tym związanych, a troszczy się przede wszystkim o środki na gigantyczny monument Chrystusa. Szumowska pognębia go zaś ostatecznie, gdy z chorobliwą ciekawością ksiądz wypytuje dziewczynę Jacka o szczegóły ich erotycznego pożycia.

Ksiądz Jerzy, ojciec Oli z *Powrotu*, początkowo również wydaje się dobrym kapłanem (nie znamy bowiem jeszcze tajemnicy jego ojcostwa): umiejętnym ewangelizatorem (z talentem muzycznym), dobrze rozumiejącym najważniejsze przykazanie chrześcijaństwa – miłości Boga i bliźniego. Gdy mówi kazanie o przebaczeniu zakończone odwołaniem do opowieści o jawnogrzesznicy, mogłoby się wydawać, że to rzadki przypadek charyzmatycznego i światłego zarazem kapłana. Ale w pamięci widza tkwi wcześniejsza, bezpośrednio związana z tym kazaniem scena – gdy wymusza na Oli opowieść o jej dramatycznych losach prostytutki. Zaczyna łagodnie („Wyrzuć to z siebie. Zaufaj Jezusowi. On przyjmie każdą prawdę. I wszystko przebaczy. Zawsze wszystko przebacza”), ale, sprowokowany coraz większym oporem dziewczyny, przejawia agresję i wścieka się, że ta nie chce przed nim ukorzyć. W końcu się reflektuje i okazuje dziewczynie uczucie (co skłania ją zresztą do opowiedzenia o swoim losie). Widz – choć już charyzma księdza prysła – nie traci jeszcze wiary w człowieczeństwo kapłana, niestabilnego, ale przynajmniej ludzkiego w swych słabościach (i ostatecznie szlachetnego w intencjach). Sfera tego, co „ludzkie i nieobce” poszerza się później o alkoholizm. Ale Łazarkiewicz finalnie pogrąża go w oczach widza – najpierw sugestią erotomanii^[17], potem ujawnieniem tajemnicy ojcostwa, a ostatecznie – okrutną bezdusznoscą: ksiądz dla ukrycia swojej tajemnicy domaga się od (przybranego) ojca zamknięcia dziewczyny w zakładzie psychiatrycznym.

Ślady klerykalnej pewności siebie połączonej z bezdusznoscą znajdziemy także w *Dzikich różach* Anny Jadowskiej. Podczas prób przed komunią ksiądz szarpie brutalnie niechętną do uczestniczenia w rytuale córkę bohaterki. Drobiazg ten postępuje ksiądz, dodatkowo jeszcze odczłowieczonego, widzimy bowiem tylko jego szarpiającą rękę, zmieniającą się tym sposobem w tępe narzędzie – bezosobowy symbol opresyjnego Kościoła.

Także Zamecka w *Komunii* „pozbawia” księdza twarzy, słyszymy tylko głos wypowiadający dosadne słowa: „Kogo Pan Bóg kocha, tego chłoscze. Czyli stawia mocne wymagania”. W obrazie widzimy siedzących w ławkach Nikodema i Olę. Odnosząc te słowa do nich, brzmi to okrutnie. Zarówno jeśli chodzi o dziewczynkę (bo ta ma rzeczywiście wysoko postawioną poprzeczkę wymagań), jak i chłopca (czyżby Pan Bóg tak bardzo go kochał, że obdarzył go niepełnosprawnością?). Ksiądz

[17] Matka: Pamiętasz jak cię wujek do pierwszej komunii szykował. Śmiał się, że diabła masz za skórą; Ula: Powiedział, że kiedyś będzie ze mnie kawał

świątecznej dupy; Matka: Co ty wygadujesz?; Ula: Pijany był, jak zwykle.

chwile wcześniej mówi słowa: „Mówiłem to tyle razy, że wychowanie religijne jest prowadzone przez rodziców i nie można tego wychowania spychać na księdza i na katechetę”. Te słowa można z kolei odebrać jako przykład „umywania rąk” przez Kościół[18]. Choć można także – przy czym taka konotacja przedziera się z ekranu z większym trudem – pomyśleć, że rodzice Oli i Nikodema o takie wychowanie nie zadbali (w tym kontekście słowa te wspierałyby interpretację psychologiczną). Ola, próbując zmusić chłopaka do nauki prawd wiary, straszy go księdzem („on jest dziesięć razy straszniejszy niż ja, taki diabeł”). Tymczasem w scenie egzaminu kapłan okazuje się wprawdzie paternalistyczny (jak w rzeczonym kazaniu), ale wyrozumiały, nawet z pewną dozą empatii. Mogło to oczywiście wynikać z faktu, że chłopiec wszystkiego się nauczył, ksiądz nie ma więc podstaw, aby go krytykować. Kapłana bardziej więc demonizują wcześniejsze słowa Oli, niż jego własne zachowanie. Ale scena ta staje się przesłanką do oceny powierzchowności kościelnej katechezy w zakresie przygotowania do komunii świętej – wystarczy wykuć formułki, by zostać dopuszczonym do sakramentu.

Sporo wątpliwości co do metod katechizacji wzbudza lekcja religii, na której katecheta używa ryzykownej metaforyki, traktując łaskę Bożą jako „produkt po promocyjnych cenach i z upustami”, kończąc lekcję równie lekką piosenką. Piotr Zwierzchowski krytykuje tę katechezę za jej powierzchowny charakter, w którym wiarę zamienia się w zajęcia szkolne, pozbawiając ją mistycyzmu[19]. Odnosząc się do tego zarzutu, warto jednak zauważyć, że odbywające się w szkole zajęcia to lekcje (z zasady nastawione na przekazywanie wiedzy, taki jest ich cel), a nie religijny rytuał. Bardziej zasadne wydaje się więc pytanie o sposób przekazywania wiedzy – popkulturowo-konsumerystyczna metaforyka jest ryzykowna (zwłaszcza że odnosi się do czegoś, co z zasady powinno być na antypodach konsumpcyjnego podejścia do świata), ale dotyczy, powtórzę, intelektualnej formacji młodego katolika, mniej zaś przeżycia religijnego. Katecheta próbuje więc dotrzeć do umysłowości młodych odbiorców i skuteczność metody jest dla niego ważniejsza od religijnego *decorum* (którego pewnie nie dostrzega, skoro zgodził się na sfilmowanie lekcji). Ważna jest natomiast w tej scenie sama postać katechety, w którego szlachetne intencje trudno powątpiewać, podobnie jak w kolejnej partii filmu, w której pomaga Nikodemowi przygotować się do pierwszej spowiedzi. Te ostatnie sceny odbieramy jako krytykę przez kontrast do uatrakcyjniania postaci Nikodema i jego wewnętrznego świata (o czym pisałem) albo przez presupozycje (własne nastawienie widza), tak ważne w dokumencie obserwacyjnym[20].

[18] „Zupełnie zamierzone było już jednak przeze mnie pokazanie Kościoła jako instytucji, która często nie wywiązuje się z ważnego obowiązku, jakim jest szeroko rozumiane wspieranie potrzebujących rodzin” – ibidem.

[19] P. Zwierzchowski, *Ritual and Family: Preparation for First Communion in Pamiętaj abyś dzień święty święcił (Remember to Keep Holy the Lord's Day) by Maciej Cuske and Komunia (Communion) by Anna Zamecka*, „Studia Religiologica” 51 (2) 2018, s. 132.

[20] M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk – Słupsk 2004, s. 141–143, 151–156.

Jak wiadomo, w rodzimym kinie Kościół hierarchiczny najmocniej krytykował Smarzowski w filmie *Kler*. Wśród kobiet problem podjęła Szumowska. Już w filmie *W imię...* nie szczędziła hierarchów. Biskup prezentowany był jak Wielki Brat kierujący się opacznie pojętym dobrem instytucji kościelnej (w tym kontekście napis „Zachowaj milczenie. Pan jest blisko” jest zachętą do „zamiatania pod dywan” i nie znaczy tego, co powinien). *Twarz* z kolei jest pamfletem nie tylko na Polaka-katolika czy księży, ale także na Kościół hierarchiczny – na jego bizantyjską wystawność idącą w parze z triumfalizmem, providencjalizmem, mesjańskimi ambicjami i sojuszem „krzyża i korony”. Dosadnym symbolem tych tendencji jest ogromny monument Chrystusa („większy niż w Rio de Janeiro”, jak mówi proboszcz). Film kończy się wykonaniem dyspozycji jednego z hierarchów – Chrystus musi patrzeć we właściwą stronę, czyli w prawo („prawicowy Chrystus” – sugestia związku z władzą).

Religia represjonuje seksualność

Z najgłośniejszym współcześnie grzechem Kościoła – pedofilią – rozprawili się mężczyźni: Smarzowski (*Kler*) i Sekielscy (*Tylko nie mów nikomu; Zabawa w chowanego*)[21]. Reżyserki skoncentrowały się na innych tematach związanych ze stosunkiem katolicyzmu i Kościoła do spraw ciała i seksualności.

W niemal wszystkich wymienionych filmach (choć w niektórych bardziej, a nawet dominująco) silnie wybrzmiewa jeden z lejtmotywów krytyki wobec katolicyzmu dokonywanej z punktu widzenia lewicowej wrażliwości – zarzut niechęci do i represji wobec ciała. Przy czym cielesność jednoznacznie zrównana jest z seksualnością (w filmach tych nie ma Dreyerowskich czy Bressonowskich z ducha rozważań o innych wymiarach fizyczności). Pojawiają się więc wątki religijnego interpretowania i waloryzowania potrzeb seksualnych oraz postaw, które w tych filmach są wyrazem fałszywej świadomości. Nie prowadzi to do sublimacji (jak chciałaby religia), ale psychofizycznej dezintegracji człowieka.

Religijnej opresji wobec seksualności dotyczyło opisywane wcześniej *W imię...* Szumowskiej. Film ten, choć – jak wspominałem – ważny w portretowaniu społecznego planu polskiego katolicyzmu, jest przede wszystkim dramatem wyparcia, konieczności życia na granicy dwóch światów: jawnego i utajonego, w wysokiej temperaturze emocjonalnego konfliktu. Ten motyw tożsamościowej opresji skłania mnie do zastanowienia się nad ontologią świata przedstawionego w twórczości najbardziej konsekwentnej krytyczki katolicyzmu; a tym samym – bo jedno z drugiego wypływa – do przemyślenia statusu religijności bohaterów. Kino Szumowskiej – pomimo metafizycznych wtrętów – jest ostatecznie materialistyczne[22] i psychoanalityczne zarazem. W przy-

[21] Motyw księdza-pedofila „mignie” w *Body/ciało* w rozmowie prokuratora ze swoim pomocnikiem.

[22] Magdalena Podsiadło – analizując głównie *Body/ciało*, *Twarz* i *A czego tu się bać* – wpisywała twórczość Szumowskiej w kontekst nowego materializmu, eks-

ponując jednocześnie dominujący temat ciała i cielesności – *Body/ciało/cielesność – o materii w filmach Małgorzaty Szumowskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 111, s. 23–38.

padku *W imię...* wyraźnie widać, że „religia jest źródłem cierpienia”, próbą represjonowania cielesności/seksualności. Warto bowiem zapytać: czy ksiądz Adam w ogóle jest wierzący? Jak pisałem – to dobry człowiek. Ale w filmie nie ma żadnej sceny modlitewnej relacji z Bogiem (jest tylko mechaniczne i pełne rezygnacji czytanie fragmentów Ewangelii); pokuta to bieganie po lesie, które można odbierać równie dobrze jako aktywność zmniejszającą napięcie seksualne. Jeśli więc w filmie jest wiara, to „wiara świecka”, sprowadzona do międzyludzkich relacji. W takim kontekście samotność musi być z definicji obarczona znakiem ujemnym. I choć, jak wiadomo, dla każdego księdza potrafi być dotkliwa, potrafi także budować przestrzeń ducha; ostatecznie – dla wierzącego – w relacji z Bogiem.

Ale ksiądz Adam nie jest skory do kontemplacji. On pragnie fizycznej bliskości, obecności drugiego człowieka. Warto przypomnieć kazanie, w którym ujawnia kulisy wyboru drogi życiowej. Mówi o jałowości wcześniejszego życia, którą poczuł, gdy stanął przed nim jak żywy jego ojciec, zmarły rok wcześniej; wspomina o wyrzutach sumienia, które zagościły wtedy w jego sercu. Można tu odnaleźć silnie edypalny charakter wyboru kapłaństwa (w takim kluczu, w jakim interpretował go Freud^[23]). Utrata wiary w Boga tak naprawdę byłaby w świetle tej interpretacji utratą wiary – w patriarchalny świat rodzica, nie Ojca Niebieskiego, ale własnego. W filmie *W imię...* jest kilka scen, które wskazują na pragnienie wyzwolenia ciała z okowów religii. Najważniejsza jest scena w kukurydzy – widzimy, ile pasji wkłada Adam w małpie okrzyki. Jakby chciał zrzucić krępujące pęta religijnej opresji i dotrzeć do dzikości. Ostatecznie relacja ze Szczepanem jest relacją fizycznego uwolnienia. Co było dalej z ich związkiem, czy się duchowo wysubtelnił – nie wiemy (a epilog w tym nie pomaga). Finalna scena seksu (dokręcona już po zakończeniu zdjęć) jest wyrazem wiary Szumowskiej w emancypacyjny wymiar erotyki, takiej jak w *Sponsoringu*.

Podobnie wiara w duchy bohaterki *Body/ciała* będzie miała ten niepokojący rys psychoanalityczny – zarówno nieprzepracowanej żałoby, jak również opresji wobec ciała jako potencjalnego podmiotu seksualnej przyjemności (widać to w scenie, w której Anna kompulsywnie podgląda całującą się parę). W *Body/ciało* – filmie teoretycznie otwartym na metafizykę – można zauważyć, że materialistyczna tkanka świata traktowana jest jako dominująca (ontologicznie i epistemologicznie), a transcendencja jest umownym żartem. Szumowska łączy tu hybrydycznie – na zasadzie postmodernistycznej re-konstrukcji – materializm (może nawet nowy^[24]) z akcentami transcendencji. Ekscesy w postaci zmartwychwstania wisielca czy motyw nawiedzzonego domu

[23] Zob. M. Neusch, *U źródeł współczesnego ateizmu*, tłum. A. Turowiczowa, Paryż 1980, s. 109–131.

[24] Ciekawe, że Podsiadło w przywołanym powyżej artykule niweluje w swojej interpretacji – ewidentne

w *Body/ciało* - transcendentne inserty, co wydaje się symptomatyczne w kontekście wspomnianego przeze mnie lekceważącego podejścia Szumowskiej do tego, co metafizyczne.

zostają połączone (w formule ontycznego witrażu^[25]) z konwencjonalnym dramatem psychologicznym o przepracowaniu żałoby, który ostatecznie w tym filmie dominuje. A bohaterowie „z krwi i kości” bez najmniejszego zdziwienia wchłaniają w siebie owe metafizyczne ekscesy. Ostatecznie całość opowieści zostaje w finale przekierowana przez autorkę na tory empatii i międzyludzkiego porozumienia (jako lekarstwa na samotność). Jak w wypadku księdza Adama i Szczepana.

Religia jako fundament męskiej kontroli (w stronę patriarchy)

Następne rozważania poświęcę zagadnieniom, które – w takim natężeniu – stanowią *signum temporis* (ale też *clou* zakreślonego w tych rozważaniach pola badawczego) i są związane z coraz większym upodmiotowieniem kobiet w polskich kinie^[26]. Ekranowa polemika obraca się często wokół kwestii patriarchy, w tym wokół religijnego uzasadnienia męskiej kontroli nad seksualnością i prawami reprodukcyjnymi kobiet^[27]. Ale się do tego nie ogranicza, proponując nowe paradygmaty społeczno-kulturowe, a nawet nową duchowość (inspirowaną głównie ekofeminizmem).

W *Córce boga* (2019) Szumowska do wcześniej opisanych zarzutów wobec religijności dokłada tezy, które wiążą religijność z patriarchy. To film irlandzko-belgijski (zdjęcia kręcono zaś w Stanach Zjednoczonych), ale nazwisko reżyserki powinno wystarczyć. Zastrzec jednocześnie trzeba, że w filmie nie ma katolicyzmu, a jedynie sugestia chrześcijaństwa (choć w swojej alegoryce czytelna). Warto jednak przypomnieć rzecz oczywistą – katolicyzm jest wyznaniem chrześcijańskim i na podstawowym poziomie doktryny teologicznej jest z chrześcijaństwem zbieżny (głównie w sferze chrystologicznej, a do tej głównie film się odwołuje).

Szumowska zdecydowała się na parabolę^[28]: akcja dzieje się w umownej współczesności. Fabuła jest ilustracyjna, zmienia się w retoryczny wywód. Linia fabularna, postaci i ich zachowania są czytelną ilustracją podstawowych tez feministycznych, także w zakresie oceny religii, jako uzasadnienia i formy opresji^[29]. Centrum i prawodawcą

[25] Takie hybrydyczne wstawki pojawiają się też w *Twarzy*: w scenie egzorcyzmu, ale zwłaszcza w scenie czuwania przy zwłokach dziadka, który nagle ożywa i mówi do żony wulgarnie: „Ty kurwo” – a ta dalej zabija packą muchy gromadzące się na mężu.

[26] Choć sprawa nie jest jednoznaczna. Przygotowany przez M. Talarczyk-Gubałę raport wskazywał, że w latach 2006–2017 jedynie 14% długometrażowych debiutów zostało zrealizowanych przez kobiety – zob. A. Wiśniewska, *Kobiety w Polsce robią mniej niż jedną szóstą filmów pełnometrażowych*, <<https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/kino-kobiet-raport-2018>>, dostęp: 23.01.2021. Z drugiej strony widać wyraźny wzrost liczby reżyserek w porównaniu z wcześniejszymi latami; nadto prestiż kilku kobiecych nazwisk nie podlega dyskusji (Holland, Adamik,

Szumowska, Jadowska, Sadowska, Smoczyńska czy Szelc).

[27] Pionierką w tej sferze była Dorota Kędzierzawska i jej film *Nic* (1998).

[28] M. Żebrowski, *Prorokini*, „Czas Kultury”, <<http://czaskultury.pl/czytanki/prorokini/>>, dostęp: 12.02.2021.

[29] Między innymi S. de Beauvoir, *Druga płeć*, tłum. G. Mycielska, N. Leśniewska, Warszawa 2003, passim; klasyczna książka Mary Daly *Beyond God the father: Toward a Philosophy of Women's Liberation* (zob. E. Adamiak, *Poza Bogiem Ojcem*, [w:] *Leksykon wielkich teologów XX/XXI wieku*, red. J. Majewski, J. Makowski, t. 3, Warszawa 2006, s. 82–90); A. Gajewski, *Hasło: feminizm*, Poznań 2008, s. 296–349 (rozdz. VI: *Bóg*); E. Adamiak, *O co chodzi w teologii*

świata jest Mężczyzna. Kobiety mają go bezszmerowo słuchać, wielbić, udzielać łoża i rodzić kolejne córki („rodzenie to najbardziej naturalna rzecz na świecie i najświętszy obowiązek”), by stawały się kolejnymi obiektami jego erotycznych zachcianek. Mężczyzna obserwuje kobiece cykle, by kontrolować zarówno seks, jak i reprodukcję. Kobiety mieszczykujące stygmatyzuje i tabuizuje. Gotowy jest do okrucieństwa, by utrzymać swoją władzę (matki Saleh – umierającej w połogu – nie pozwolił zawieźć do szpitala). Niepotrzebne, leciwe żony najpierw od siebie odsuwa (jak Guido w *Osiem i pół*), a następnie się ich pozbywa (topi je, uzasadniając to religijnie). Deflorując kolejną młodą kobietę (nominalnie swoją córkę), robi to siłą, właściwie gwałci. Kontroluje też (monopolizuje) przepływ informacji w grupie („wolno opowiadać tylko o pasterzu i jego stadzie i tylko pasterz może o tym mówić”). Kobiety natomiast pełne są pokory, akceptacji cierpienia, naiwnej ufności i uwielbienia dla swojego przywódcy (noszą go na rękach).

Mężczyzna, by kontrolować kobiety, musi swej władzy nadać wymiar ideowy – w tym przypadku religijny. Film Szumowskiej nie stara się być symboliczny (*resp.* wieloznaczny), jest alegoryczny („jeden do jednego”). Taki też charakter ma użyta w filmie metaforyka religijna – przyrównanie Chrystusa do pasterza, a wiernych do stada owiec (oryginalny tytuł brzmi *The Other Lamb*). Także wygląd mężczyzny nawiązuje do chrystologicznej ikonografii (nie mówiąc o tym, jak mężczyzna skończy). Ów alegoryczny Chrystus jest w filmie porównany jednocześnie do barana, by podkreślić rzeczywiste – zdaniem autorki – biologiczne, seksualno-rozrodcze intencje mężczyzn. W finalne filmu kobiety wypowiadają posłuszeństwo swemu patriarsze. Narasta stopniowy bunt, do którego podżega odsunięta na bok Sarah, siostrzyca ze starszego pokolenia, buntująca się wobec przypisanej jej roli genderowej, mająca emancypacyjne wizje, ale niemająca siły do rewolty („czuję strach, spędziłam tu tyle czasu, nie mam pojęcia, kim jestem”). Wykonawczynią przewrotu stanie się młoda Saleh – najpierw zostaje rozbudzona wewnątrz (w wizjach), potem opowiada innym kobietom matriarchalny mit, a następnie wszczyna otwarty bunt – podnosi rękę na Mężczyznę i Ojca. Obraz ukrzyżowanego mężczyzny z rogami barana jednoznacznie wskazuje na symboliczną zemstę dokonaną nie na Chrystusie/Bogu, ale na idolu, który uosabiał religijną opresję wobec kobiet w imię seksualnych i reprodukcyjnych potrzeb mężczyzn. Ten buñuelowski z ducha zabieg to chyba najodważniejsze w kinie zrealizowanym przez Polkę/Polaka zakwestionowanie religii w jej najbardziej podstawowym, bo dogmatycznym wymiarze. W ostatniej scenie frontalnie ustawiona do kamery Saleh patrzy widzom w oczy (w myśl klasycznej tezy Mulvey o roli spojrzenia); a w tle stoją jej siostry w otoczeniu dzikiej natury, a konkretnie – przypominającego waginę

wodospadu. Symboliczny znak zerwania z patriarchatem czy nadchodzącego neopogańskiego Kościoła feministycznego?

Z *Maryjek* Darii Woszek – opowieści, dziejącej się w umownym świecie (z elementami surrealizmu, jak zwierzyńiec pod klatką schodową, figurki Maryi znajdujące w śmietniku czy rozbudowana sfera fantazmatów bohaterki) i wizualnie silnie wystylizowanej (nasuwa się analogie do *Córek dancingu*) – wyłania się przekaz czytelny i dosłowny. Po pierwsze – nie warto być seksualnie wstrzemięźliwą. Po drugie – jeśli uprawiać seks, to na własnych, kobiecych warunkach. W filmie Woszek w zasadniczych kwestiach fabularnych niczego nie wiemy na pewno. Maria ma 50 lat, jest dziewczyną. Dlaczego, tego możemy się jedynie domyślać z dowodów pośrednich; że są to powody religijne sugerują dewocjonalia w jej mieszkaniu (zwłaszcza gromadzone figurki Maryi) oraz jedna scena, gdy postać bohaterki odbija się w szklanej witrynie widząc siebie odzianą w szatę kojarzoną z Matką Boską i mówiąc do odbicia: „tajemnice serca mojego ofiaruję tobie (Tobie?)”. Ale jak na osobę wierzącą jej życie religijne jest nad wyraz skromne, właściwie ograniczone do zbierania figurek – żadnych modlitw, wizyt w kościele, pobożnych lektur itp. I może tak miało być – abyśmy maryjny sztafaż odebrali jako sygnał silnie formatującej kultury, która jednocześnie jest jedynie pustą skorupą. Bohaterka filmu trwa w stanie dziewictwa z inercji. Wchodzi właśnie w okres klimakterium, lekarz ordynuje jej kurację hormonalną, która wzmacnia jej „apetyt na życie” (tak mocno, że w scenie kąpieli podrażniona hormonami seksualność każe jej widzieć w wiszącym na krzyżu Chrystusie podglądającego ją mężczyznę – tu trop podobny do tego z filmu Szumowskiej).

Kobieta zaspokaja swoje emocjonalne i erotyczne potrzeby poprzez substytut – harlekinowe fantazje, w których „wichry namiętności targają kochankami”. Figurki Maryi z mieszkania bohaterki są przede wszystkim porzuconymi przez inne kobiety „totemami wstrzemięźliwości”. Maria gromadzi je w geście desperackiej już tylko wierności. Woszek nie pokusiła się o większe sprobematyzowanie postaci Maryi obecne na przykład w teologii feministycznej. Mary Daly w jednej ze swoich prac sugerowała wyjęcie tej postaci „z ram nakreślonych przez kontekst chrześcijański” – wówczas dziewczyna ukaże się jako kobieta, która nie jest definiowana przez odniesienie do mężczyzny; określenie „dziewicza matka” staje się w takiej sytuacji „metaforą kobiecej autonomii wewnątrz seksistycznych stosunków” [30]. Można więc było dziewictwo zaprezentować w sposób afirmatywny. Ale ten akt wstrzemięźliwości jest w filmie prezentowany jako kuriozum – zarówno dla protekcyjnie odnoszącego się do Marii ginekologa, jak i właściwie dla niej samej. Kobieta od początku jest pasywna, wycofana, samotna; milcząca milczeniem rezygnacji, a nie kontemplacji, duchowego rozbudzenia.

[30] Zob. E. Adamiak, *O co chodzi w teologii feministycznej...*, s. 87; też, *Macierzyństwo Boga i Maryi*

w *teologii feministycznej*, „*Salvatoris Mater*” 1999, nr 1, s. 256–271.

Woszek pozostaje na poziomie interpretacji seksualnej, choć w swoich wypowiedziach starała się poszerzać wymowę o lokalny kontekst kulturowy.

Matki Boskie – mówiła – symbolizują pewien idealny kulturowo archetyp kobiety, która musi być oddaną żoną, poświęcającą się matką, a zarazem musi być czysta, dziewicza. Dla mnie Maryjkami są wszystkie kobiety. To zabawa w ciągle odgrywanie roli grzecznej, miłej, sympatycznej matki Polki^[31].

Materiału fabularnego do tak szerokiej identyfikacji Marii (w tyłu rolach społecznych i jako symbol Matek-Polek) w filmie nie ma, choćby dlatego, że bohaterka nie jest żoną i matką. Wystarcza go natomiast na polemikę z gorsetem seksualnej wstrzemięźliwości narzuconej przez religię. Ostatecznie ekranowa Maria, jak wspominałem, w akcie buntu rozbija figurki i godzi się zostać rozdzieloną. W finale dobiegają do widza Mickiewiczowskie słowa: „Kto nie dotknął ziemi ni razu, ten nigdy nie może być w niebie” – eksplikujące autorską pochwałę cielesności i seksualności (ale niekoniecznie nieba) w sposób nie budzący wątpliwości.

Rozprawa ze wstrzemięźliwością będącą dziedzictwem katolickiej religii jest pierwszym tematem *Maryjek*. Drugi to sprzeciw wobec erotyki na męskich warunkach. Fabuła nie pozostawia co do tego złudzeń. Najpierw harlekinowe fantazje (a więc substytut), w których mężczyzna jest „księciem z bajki”. Potem poznanie takowego – szarmanckiego sprzedawcy; tyle że konfrontacja fantazmatu i rzeczywistości kończy się strachem przed nieznanym i – zaskakującym – wbiciem widelca w plecy zalotnika (który zresztą okazuje się ostatecznie wulgarnym chamem). Również losy kompensującej samotność Heleny – Maria jest jej ciotką – mają być dla kobiet przestrożą. Seks Heleny jest bowiem kompulsywny, a przez to rozczarowujący, wywołuje – po każdym kolejnym razie – coraz większe przygnębienie i poczucie osamotnienia. Dlatego w finale filmu to Maria jest aktywnym podmiotem i to ona bierze sobie mężczyznę, a nie na odwrót (uprawia seks z kierownikiem sklepu w typie podstarzałego macho-kowboja). Bierze go sobie – i odchodzi. Na własnych warunkach.

W filmie Anny Jadowskiej *Dzikié róże* Ewa (imię znów znaczące) ma twarz udręczonej Polki, osamotnionej w wychowaniu dzieci (mąż na emigracji zarobkowej); to kobieta, która – z braku miłości/seksu – wiąże się z nastolatkiem, zachodzi z nim w ciążę, rodzi dziecko, ale zostawia je w szpitalu, by nie zburzyć małżeńskiego i rodzinnego spokoju. Pozornego spokoju, bowiem emigracja męża mocno wyiębiła relacje między małżonkami. Ewa nie chce też wywołać skandalu „czynem niegodnym” – zdradą mężczyzny (zwłaszcza takiego, który „zaharowuje się na śmierć” dla „dobrej rodziny”). Zdrada kobiety w spo-

[31] D. Drózd, *Ta wyzwala ją menopauza*, „Gazeta Wyborcza” 2020, nr 201, wersja online, dostęp: 13.01.2021.

łecznościach tradycjonalistycznych wciąż trudna jest do zaakceptowania, a pozamałżeńskie dziecko to już horrendum. Dlatego też Ewa pokornie znosi swój los, zasłużoną karę milczenia i cierpienia. Mąż to niekwestionowana głowa rodziny, emigrant-myśliwy ciężko i ofiarnie zarabiający-polujący („zapierdalam, żeby moje dzieci miały normalny dom”), lekceważący wysiłek kobiety („te parę groszy, które tu zarabiasz, są gównem warte”), najlepiej czujący się w męskim świecie testosteronu i alkoholu, oczekujący seksu (i obrażony, gdy go nie otrzymuje). Osamotnienie kobiety wzmacnia pokoleniowa przepaść między nią a matką, strażniczką patriarchalnych porządków („z Andrzejem to ty musisz delikatnie”). Wspornikiem tego opresyjnego świata jest Kościół. Pojawia się tu ponownie, o czym wspominałem, motyw pierwszej komunii. Mąż przyjeżdża z zagranicy właśnie na uroczystość córki. Jak w innych obrazach podejście bohaterów do obrzędu jest tradycjonalistyczne. W scenie pierwszej komunii ujawnia się też okrutny męski egoizm. Gdy będąca w połogu, wciąż osłabiona Ewa mdleje podczas uroczystości, mąż ma dla niej tylko takie słowa: „wszystko musisz spierdolić”. W finale następuje jednak przebudzenie Ewy (Kobiety). Postanawia odebrać ze szpitala porzucone dziecko. Podwozi ją starsza (ale nie za dużo), życzliwa kobieta w typie siostrzycy^[32]; ona ma ułatwić ucieczkę z patriarchalnego więzienia – z centralną rolą Kościoła katolickiego i jego pustych obrzędów.

W stronę alternatywnej duchowości

Omówione filmy generalnie negowały katolicko-patriarchalną rzeczywistość. Można jednak odnaleźć w najnowszej twórczości wybranych reżyserek próby programu pozytywnego i pytania: „Co potem?”. Odpowiedzią jest – „w stronę Natury”. Jak pisała Julia Fiedorczuk: „Dostrzeżenie analogii pomiędzy sytuacją kobiet w patriarchacie a eksploatacją Ziemi przez cywilizację techniczną stanowi punkt wyjścia myśli określanej mianem feminizmu ekologicznego lub ekofeminizmu”^[33]. Jak wspominałem, niejasną sugestią ekologicznego matriarchatu kończy się *Córka boga*. Ale także na okoliczność *Dzikich róż* Magdalena Podsiadło dostrzegła ekofeministyczne tropy:

Zbieractwo [dzikich róż], które uprawia Ewa, jest czynnością dużo bardziej egalitarną, reprezentując taki model eksploatacji przyrody, który przynależy do okresu kolektywnego, gdy człowiek i nie-ludzie nie byli jeszcze radykalnie rozdzieleni [...]. Świat reprezentowany przez model łowiecko-zbieraczy i ten odpowiadający wartościom właściwym agrologistyce są w filmie bezustannie konfrontowane. Wcielający w życie ten drugi model mąż Ewy podporządkowuje swoją egzystencję własności^[34].

[32] Symptomatyczne, że wszystkie najważniejsze działania (funkcje) artystyczne w filmie Jadowskiej wykonywały kobiety.

[33] J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015, s. 153.

[34] M. Podsiadło, *Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2019, nr 3, <<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserek-filmowych/691>>, dostęp: 12.02.2021.

Jak więc widać, chodzi nie tylko o związki kobiety z naturą, ale o nowy paradygmat społeczno-kulturowo-gospodarczy. Paradygmat, który stoi w wyraźnej sprzeczności ze światem ekstensywnego wykorzystywania darów natury, którego fundamentem jest – zdaniem reżyserów – Kościół katolicki.

W finale dwóch obrazów z 2017 roku – *Pokot* i *Wieża. Jasny dzień* – pojawiają się podobne sceny: płonącego kościoła. Obie w filmach, w których dochodzi do konfrontacji różnych wizji kultury. W obu przypadkach pozytywnie waloryzowaną jest ta budowana na fundamencie szacunku dla przyrody (w tym zwierząt). Ale dla interpretacji filmu Holland i Adamik najbardziej adekwatny wydaje się dyskurs polityczny^[35]. Film Szelc jest zaś propozycją wyrosłą z ducha głębokiej ekologii, w której ważniejszy niż konflikt polityczny jest konflikt kulturowy (i metafizyczny).

Na problem niejednoznacznej wymowy *Pokotu* zwrócił już uwagę Sebastian Smoliński. Choć film wszedł na ekran w aurze dzieła proekologicznego, to jednocześnie – przy bliższym przyjrzeniu – okazuje się mocno upolityczniony. Więcej w nim burzenia starego niż budowania nowego. W związku z tym – z punktu widzenia kompozycji niniejszego tekstu – mógłby równie dobrze kończyć poprzedni rozdział o buncie wobec patriarchalnego świata. Autorki obrazu (w tym Olga Tokarczuk jako współscenarzystka) krytykują ideologię konserwatywną *in toto*, jako zwornik opresyjnej władzy i modelowy przykład kultury patriarchalnej – polskiej kultury. Prowincjonalne miasteczko ma tu cechy synekdochy, prezentowane jest jako synekura rządzących; giną zresztą – po jednym – przedstawiciele władzy ekonomicznej, policyjnej, politycznej i religijnej. A ideowe podstawy tego świata zbudowane są na katolicyzmie i ze wsparciem Kościoła. Sebastian Smoliński sugerował, że interpretacja *Pokotu* winna krążyć „wokół zagadnień tolerancji, empatii, wzmożenia prawicowych nastrojów i społecznych wykluczeń” (tego wszystkiego, czego brak lub nadmiar zarzuca się prawicowej władzy i jej elektoratowi) – „spychając niechybnie zwierzęta na drugi plan”. W finale swojego artykułu stwierdza „*Pokot* nie tyle traktuje o polityce zwierząt, ile o zezwierzęceniu polityki prowadzonej przez ludzi”^[36] – można się z tym stwierdzeniem zgodzić; z tym jednakże zastrzeżeniem, że zupełnie z apelu o zmianę stosunku do zwierząt (a tym samym otwarcia na nowy paradygmat międzygatunkowych relacji w duchu *animal studies*) film Holland/Adamik nie rezygnuje.

Prezentowani na ekranie męscy bohaterowie drugiego planu równie okrutni są wobec zwierząt, co kobiety (bohaterka nazwana Dobrą Nowiną świadczy seksualne usługi Wnętrzakowi, żona prezesa

[35] Zob S. Smoliński, *Między polityką zwierząt a zwierzęcą polityką: nie-ludzka podmiotowość w Pokocie Agnieszki Holland*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2011, nr 2, <<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/>

pleograf/agnieszka-holland/12/miedzy-polityka-zwierzat-a-zwierzeca-polityka-nie-ludzka-podmiotowosc-w-pokocie-agnieszki-holland/640>, dostęp: 12.02.2021.

[36] Ibidem.

Wolskiego jest przez niego poniewierana). Bowiem – przypomnijmy – „ekofeminizm zakłada istnienie związków pomiędzy marginalizacją kobiet w społeczeństwie patriarchalnym a wyniszczaniem środowiska naturalnego...” [37]. Nie dziwią więc zwierzęce przebrania pań do towarzystwa w willi Wnętrzaka (z najpopularniejszymi w maczystowskiej narracji króliczkami). Wspomniani mężczyźni protagoniści prezentowani są w sposób karykaturalny, co silnie wzmacnia metoda zbliżeń na mówiące usta. W ten sposób zostają odczłowieczeni i ma to skutek aksjologiczny: łatwiej zaakceptować zabójstwa dokonane przez Duszejkę, łatwiej też przyjąć sielankowy i utopijny (o niejasnym zresztą statusie ontycznym) obraz wspólnoty-komuny kończący film.

Ideologicznym fundamentem opresji zarówno wobec kobiet, jak i zwierząt jest – jak sugerują autorki – polski katolicyzm. Ksiądz Szelest sam jest myśliwym, religijnie uzasadnia więc też zabijanie zwierząt. Ale jest także niekwestionowanym duchowym liderem lokalnej grupy mężczyzn (wystarczy krótkie: „ksiądz mówi, że wolno kłusować”). Dlatego w jego stosunku do Duszejki pojawia się nie tylko ideowa niechęć, ale także typowo klerykalny paternalizm (w zachowaniu, ale i języku: „Niech nie bluźni. Nie może mówić o psach, że były jej córkami. I niech nie płacze”) oraz męskie lekceważenie kobiecej wrażliwości (jako stereotypowo historycznej). Wywiedziona z Księgi Rodzaju i skierowana do osobników gatunku ludzkiego Boża zachęta, aby „zaludnili ziemię i uczynili sobie poddaną” jest dla ekologii negatywnym fundamentem ekstensywnego wykorzystywania innych żyjących istot. I oczywiście religijnego przekonania o wyższości człowieka nad innymi bytami. Ksiądz Szelest udziela bohaterce pouczenia:

Szelest: Nie można traktować zwierząt jak ludzi. To jest grzech. To jest ludzka pycha, takie cmentarze [zwierząt]. Bóg dał miejsce zwierzętom niżej, w służbie człowieka. Taki jest porządek świata [tutaj pojawia się karykaturalne zbliżenie ust].

Duszejko: Ale nie dał chyba prawa, żeby zabijać. Jest powiedziane „nie zabijaj”.

Ksiądz: Ale to dotyczy ludzi, nie zwierząt.

Duszejko: Tam nie jest napisane, że ludzi, tylko „nie zabijaj”.

Ksiądz: Przykazania dotyczą ludzi.

Duszejko: To co mam zrobić, wie ksiądz?

Ksiądz: Modlić się.

Duszejko: Za nie? Za moje psy?

Ksiądz: Za siebie. Zwierzęta nie mają duszy, nie są nieśmiertelne. Nie będą zbawione. Niech się modli za siebie.

W Dzień św. Huberta kapłan w kazaniu (z ambony: dwuznaczność tego, również myśliwskiego, atrybutu zostaje tu przywołana) uzupełnia wspomnianą powyżej katechezę, mówiąc do zebranych:

Św. Hubert był pierwszym ekologiem. Bo czymże byłaby przyroda, gdyby nie mądra ręka człowieka – byłaby chaosem. I nie jest przypadkiem, że

[37] J. Fiedrocuk, op.cit., s. 153.

w tym uroczystym dniu są tutaj z nami nasi myśliwi. Bo myśliwi są ambasadorami Pana Boga w dziele stworzenia, to myśliwi dzięki odstrzałom dbają o równowagę w przyrodzie. Jednocześnie dbają o zwierzęta, dokarmiają, budują paśniki dla saren.

Logika wywodu księdza Szelesta zbieżna jest z tą, którą posługują się środowiska łowieckie (a także patrolujący im kapelani)[38].

Rewolucyzm – tak istotny w *Pokocie* – to także ważny elementem filmu *Wieża. Jasny dzień*. W obrazie Jagody Szelc osią dramaturgiczną wydarzeń jest ponownie pierwsza komunika. Kaja, matka Niny, przyjeżdża na uroczystość. Dziewczynka nie wie, że to jej matka, wychowywana jest bowiem przez siostrę Kai, Mule. Kaja uważana jest za psychicznie chorą, opuściła swoją córkę przed laty. Mula, godząc się na przyjazd siostry, stawia twarde warunki – ani słowa o tym, że jest jej biologiczną matką. Dramat psychologiczny – jak w przytoczonym opisie – już od początku przełamany jest przez elementy thrillera i/ lub horroru, by na końcu filmu – zmienić się w film religijny (właśnie realizm dramatu psychologicznego, dominującego w sjużecie niemal do końca, nie pozwala fabule „odlecieć” w stronę fantastyki i ułatwia myślenie o obrazie w kategoriach transcendentnych). Kaja przynosi ze sobą rewolucję duchową – ekologiczną. Przewrotny napis rozpoczynający film „W oparciu o przyszłe wydarzenia” przenosi ową rewoltę w (niedaleką) przeszłość, ale jednocześnie – nawiązując do formuły filmów faktograficznych – sugeruje, że właściwie już się dokonała (taki jest bowiem status wydarzenia – jako czegoś, co się już zdarzyło). To cicha rewolta, jak cichy jest szept Kai do uszu bliskich sobie osób[39].

Z punktu widzenia świata mieszczańskiej normy (świat Muli, jej męża i brata) Kaja odbierana jest jako chora psychicznie. Na ekranie widzimy wycofaną, choć życliwą, na ogół milczącą kobietę, zachowującą się ekscentrycznie (kładzie się naga w trawę, zjada śmieci). Ale zakończenie zweryfikuje jej status. To świat Muli okaże się „nienormalny”, Kaja przybyła, by go zmienić[40]. Choć nie wygląda i nie zachowuje się w charakterystyczny sposób, Kaja przypomina wiedźmę: posługuje się magicznym słowem, zna się na ziołach. Może oczywiście przynależać jako taka do świata horroru (jak późniejszych zmartwychwstańców można traktować jako zombie). Ale byłoby to zubożeniem wyraźnych sugestii ideowych płynących z filmu i sprowadzeniem do poziomu

[38] W *Zbiorze zasad etyki i tradycji łowieckiej* Polskiego Związku Łowieckiego pojawiają się takie między innymi sformułowania: „Pokot – to tradycyjny zwyczaj zakończenia łowów, wyrażający szacunek myśliwych dla upolowanej zwierzyny”; „Myśliwy szanuje prawo do życia zwierząt, postępuje w stosunku do nich etycznie, chroni przed zagrożeniami, poluje na gatunki łowne w terminach i liczbie określonych planem hodowlano-łowieckim”; „Poszanowanie i godne obchodzenie się z upolowaną zwierzyną

świadczą o kulturze myśliwego” – <https://www.pzlow.pl/storage/2019/10/zbior_zasad_Etyki.pdf>, dostęp: 14.01.2021.

[39] O tym, że autorce zależało na manifestacji, świadczy plakat do filmu, na którym Kaja krzyczy do ucha Muli; ustawienie postaci jest podobne jak w wizyjnej scenie, gdy Kaja wkłada rękę w usta siostry, jakby chciała, aby ta przemówiła swoim głosem – ale motywu krzyku do ucha w tej scenie nie ma.

[40] *Ekokrytyczny trójgłos...*

fantastyki – neopogańskiej z ducha opowieści religijnej[41]. Kaję trzeba traktować jako osobę metafizyczną, bowiem jedyna nie umiera od podanej trucizny (choć także ją pije). To ktoś, kto został „zesłany” na ten świat (jak w chrześcijaństwie Chrystus?), by go – w zgodzie z Naturą – przemienić. Ma misję – i chyba nie jest sama, bowiem w finale w kierunku pól i lasów wędruje nie tylko rodzina Kai, wędrują tłumy[42].

Także sjużet filmu sugeruje przygotowany skrętnie plan ontycznego przeobrażenia rzeczywistości. Na początku filmu wypowiedane jest z off-u słowo „teraz”, a przy końcu – „gotowe”. Formułę „filmu-rytuału” sugeruje niecodzienna rama tytułu (pierwsza jego część pojawia się na początku filmu, druga – na końcu). Napis „wieża” konotuje zniewolenie, uwięzienie – to pierwsze skojarzenie obecne w słownikach symboli; tak uwięziona jest Mula, ale również wszyscy inni członkowie rodziny. „Jasny dzień” w finale filmu można jednoznacznie kojarzyć z rzeczywistością ontycznie przemienioną (nawet kropka w tytule ma znaczenie – kończy uwięzienie. I sugeruje nowe otwarcie).

Proekologicznych tropów jest w tym filmie co niemiara, między innymi znaczące są imiona bohaterek: Kaja to oczywiście Gaja (koncept silnie waloryzowany w feministycznej myśli ekologicznej[43]), a Mula – od „mułu” – zamula (choć literalnie to skrót od „mamula”). Najważniejsze osoby bezpośrednio wciągnięte w przemianę to kobiety: Kaja, Nina i matka (rozmowa o rodzeniu). Jest więc w tym filmie także sugestia, że przemiana nadejdzie ze strony kobiet – sugestia matriarchatu. Ważne jest i to, że – zgodnie z założeniami głębokiej ekologii – przyroda, natura, nie mają pastoralno-sielankowego charakteru (jak miały częściowo w *Pokocie*, zwłaszcza w finale). Nie jest to więc bukoliczna i uspokajająca Arkadia. Bowiem „[o]gród Edenu to «Natura» bez natury, ściśle narcystyczna projekcja psychologiczna wynikająca z potrzeby ładu, bezpieczeństwa, komfortu i sytości”[44]. Tymczasem przyroda w filmie Szalc jest niepokojąca, tajemnicza i natarczywa (wyjący wiatr, buczenie pszczół i much). Ale jeśli ktoś – w tym mocno symbolicznym sjużecie – będzie chciał odnaleźć tropy myśli Jeana Jacques’a Rousseau, to też je znajdzie – w postaciach dzieci, które nie musiały umrzeć, co znaczy, że wcześniej już były po stronie Natury.

Zanim jednak rzeczywistość została ontycznie przemieniona, rozpaść się musiał i rozwiązać jak dym poprzedni świat – chrześcijański. Ksiądz przygotowujący dzieci do pierwszej komunii traci w końcu umiejętność posługiwania się znaczącym językiem (mignie nam w tle wstająca od konfesjonau Kaja – czy wtedy szepnęła kapłanowi przeobrażające słowa?). Gdy „traci język” (zakorzeniony w dotychczasowej

[41] Od słowa „paganus” - „pierwotny” - por. D. Czaja, *Dlaczego jest tak, jak jest. Poema naiwne*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18 (lato), s. 6–22.

[42] Szalc: „Kaja przyjeżdża pomóc bliskim przejść przez to, co jest złe – bo są sygnały, że dzieje się coś złego w skali makro. I *Wieżę* chciałam skonstruować tak, że w skali mikro dzieje się to samo, co w ma-

kro” – M. Demski, D. Drózdź, *„Nie mam zamiaru już niczego udawać”*. Wywiad z Jagodą Szalc, <http://ekran.org.pl/kino_wspolczesne/nie-mam-zamiaru-juz-niczego-udawac-wywiad-z-jagoda-szalc/>, dostęp: 14.12.2021.

[43] J. Fiedorczyk, op.cit., s. 167–175.

[44] Ibidem, s. 148.

kulturze i religii), gdy podczas nabożeństw jego słowa rozpadają się, tworząc schizofreniczne ciągi – widzimy symboliczny obraz drzewa zamieniającego się w dym. Jeśli potraktować je nie jako element Natury, ale – zgodnie z dominującą symboliką sakralną – jako element łączący niebo i ziemię (*axis mundi*), to zakwestionowany zostaje w ten sposób dualizm ontologiczny leżący u podstaw religii chrześcijańskiej. Zamiast niego jest „wejście w Naturę”, trop bardziej panteistyczny (lub panenteistyczny)[45]. Można też w płonącym drzewie zobaczyć „drzewo wiadomości dobrego i złego” – jego zniknięcie kwestionuje grzeszny status człowieka (dziedziczenie „niezawinionej winy”), w tym – motyw grzechu pierworodnego tak silnie związanego z kobietą. Warto też przypomnieć scenę, w której Kaja przechadza się po kościele – wszystko (łącznie z figurą Chrystusa, której się przygląda) zakryte jest folią. Realistycznie wytłumaczyć to można remontem świątyni, ale w tym filmie znaczenia symboliczne są ważniejsze: można to czytać jako rozdzielanie człowieka i sfery sakralnej. A potem płonie kościół i milczy dzwon[46].

* * *

Warto dodać na zakończenie rozważań, iż w kontekście treści protestów z jesieni 2020 roku zaskakująco niewiele jest w opisywanych filmach nawiązań do problemu aborcji[47]. I po raz kolejny to Szumowska – w drugorzędnym, ale ważnym – wątku w filmie *Body/ciało* wyeksplikowała feministyczne zarzuty wobec braku liberalnych przepisów[48]. Chodzi oczywiście o próbę pozbycia się ciała noworodka w sedesie. Sygnał, że to kobieta jest ofiarą sytuacji, płynie zarówno z wizualnego sposobu prezentacji sprawczyni (wyraz twarzy nie pozostawia wątpliwości, że cierpi), jak również z otwartej deklaracji psychoterapeutki Anny, która w rozmowie z mężczyznami oznajmia jednoznacznie, że do zbrodni by nie doszło, gdyby aborcja była dozwolona.

Religijne nawiązanie do tematu aborcji są obecne w nagrodzonym za najlepszy krótki metraż na festiwalu w Gdyni w 2020 roku filmie *Alicja i żabki* Olgi Bołądź. Obraz utrzymany w konwencji bajki z elementami onirycznymi i wizualnie nawiązujący do stylistyki Wesa Andersona opowiada o czternastolatce, która zachodzi w ciążę (ojcem jest jej rówieśnik). Jako że ciąża jest efektem czynu nielegalnego, można ją usunąć. Dziewczynka poddawana jest presji środowiska, w tym groteskowo pokazanego księdza i sióstr zakonnych, którzy mówią nie do niej, ale – jak wyraziła się autorka filmu – „do jej brzucha”[49]. Dziej-

[45] Monizm ontyczny jest także podstawą nowego materializmu, który ma silne związki z głęboką ekologią i ekofeminizmem.

[46] Jak w finale filmu *Matka Joanna od Aniołów*, gdy głuchy dzwon nie nawołuje już podróżnych i nie przewodzi w drodze po ciemnym lesie.

[47] Przed laty problem ten mocno wybrzmiał w filmie *Nic* (1998) Doroty Kędzierzawskiej – mocniej niż

w analizowanych filmach.

[48] W początkowym okresie swojej twórczości w filmie *Ono* poruszyła problem aborcji, ale w kluczu unikającym ideologicznego zaangażowania.

[49] P. Guskowski, *Wszyscy mówili do jej brzucha. Wywiad z Olgą Bołądź*, „Gazeta Wyborcza” 2020, nr 121, wersja online, dostęp: 12.02.2021.

czynka, z poparciem matki, decyduje się na aborcję. Nie będzie niczym zaskakującym, jeśli w najbliższych latach takich proaborcyjnych filmów (jednocześnie wyraźnie krytykujących zdanie Kościoła w tej sprawie) powstanie więcej. Wtedy krytyka katolicyzmu i Kościoła katolickiego w najważniejszych dla kobiet kwestiach zostanie domknięta.

Ogólnopolski Strajk Reżyserek

Myślę że można pokusić się o stworzenie – na podstawie opisanego materiału – dominanty estetycznej, powtarzających się z dużą częstotliwością cech poetyki analizowanych filmów. Po pierwsze, większość z tych obrazów zmierza w stronę dyskursu^[50] (niezależnie od tego, czy taka była intencja realizatorek). To formuła „wywodu przebranego za fabułę”, w której idee są ważniejsze niż składniki opowiadania, a zjawiska ekranowego świata – głównie postaci – stają się ich ilustracją i w takiej utylitarnej postaci jawią się widzowi jako prymarne. W większości wypadków jest to wywód jednoznaczny w swojej wymowie, dosadny, jeśli odwołujący się do metaforyki, to do czytelnych alegorii (*Pokot, Powrót, Maryjki, Twarz, Córka boga, Alicja i żabka*, w pewnym wymiarze także *W imię...*)^[51]. Często stosowane są przerysowania, karykatury, hiperbole, a dzieła przypominają plakaty filmowe (jednoznaczny komunikat połączony z równie jednoznaczną oceną). Bowiem (etyczna) aksjologia tych filmów jest na ogół bardzo czytelna, manichejska – w jej optyce katolicy, księża, Kościół czy mężczyźni (hetero) oceniani są jednoznacznie negatywnie. Można założyć, że wspomniana dosadność wymowy jest wyrazem autorskiego, ledwie skrywanego, gniewu i złości (jak w kinie zaangażowanym), a obywatelski aktywizm konkuruje tu z aktywnością artystyczną (i nie zawsze przegrywa).

Niemal we wszystkich filmach znaleźć też można podobne rozwiązania fabularno-dramaturgiczne: wyraźną solidarność kobiet (*Dziki różę, Pokot, Wieża. Jasny dzień, Powrót, Maryjki, Córka boga, Niewinne, Alicja i żabka*, ale także w pewnym aspekcie *Komunia* (2016)^[52]; aktywną postawę sprzeciwu, finalnego buntu wobec patriarchalnego świata (*Dziki różę, Pokot, Wieża. Jasny dzień, Maryjki, Córka boga*, w jakiejś mierze także *Powrót*). Niektóre filmy wprost sugerują rewoltę z nieodłącznymi jej kosztami: usprawiedliwieniem przemocy, a nawet ideowo-politycznym mordem (nie tak wprost w *Maryjkach*, dosadnie w *Pokocie, Wieży. Jasnym dniu, Córce boga*). Silnie wybrzmiewa też w tych obrazach związek kobiet zarówno z Naturą (ale nie arkadyjską, tylko z całym jej biologizmem), jak i z cielesnością/seksualnością, który

[50] T. Kłys, *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999 [rozd. *Dyskurs*].

[51] Na tle filmów z wyraźnie wyłożoną tezą odznacza się współfinansowany przez PISF film Anne Fontaine *Niewinne* (2016) o dramacie zakonnic tuż po II wojnie światowej. Fontaine pozwala sobie w tym filmie na dialog z wiarą, a nawet z transcendencją – Zob. P. Felis, *Jak znaleźć światło w ciemnej historii – rozmowa z Anne Fontaine, reżyserką filmu Niewinne*,

<<https://wyborcza.pl/1,76842,19743366,jak-znalezc-swiatlo-w-ciemnej-historii-rozmowa-z-anne-fontaine.html>>, dostęp: 15.01.2021.

[52] Anna Zamecka unikała informacji o tym, że to matka opuściła swoje dzieci, mogłoby to się bowiem spotkać z negatywnym przyjęciem widzów, łatwiej usprawiedliwiających odchodzących ojców niż matki – *Komunia jako metafora...*, s. 47.

można interpretować odwołując się zarówno do klasycznej już myśli psychoanalitycznej, jak i do ważnych dla współczesnej refleksji feministycznej teorii ekofeminizmu czy nowego materializmu (*W imię...*, *Body/ciało*, *Dziki róża*, *Pokot*, *Wieża*, *Jasny dzień*, *Maryjki*, *Córka boga*, *Alicja i żabka*, w której płód porównany jest do tytułowego płaza).

Mając świadomość nadrzędnej wspólnoty ideowej oraz wspomnianych przeze mnie elementów poetyki opisanych filmów, zaryzykowałbym stwierdzenie, iż na poziomie kulturowym (komunikacji społecznej) przekazy płynące z tych filmów zbieżne są z hasłami Ogólnopolskiego Strajku Kobiet (myślę o konkretnej organizacji). Na plakatach lub hasłach OSK dominuje – zgodnie zresztą z logiką manifestacji – przekaz jednoznaczny w swej wymowie; często także karykaturalny, dosadny, szyderczy. Przekaz czytelny także w swej – manichejskiej – aksjologii; silnie emocjonalny, podszyty gniewem, odwołujący się do leksyki militarnej i nawołujący do rewolty („To jest wojna!”, „Rewolucja jest kobietą”). Mocno wybrzmiewa też w hasłach OSK cielesna logika i leksyka („Moje ciało, mój wybór”, „Moja macica, moja sprawa”). Protesty aktywistek w kościołach pokazały też, kogo uważają one za ważnego ideowego wroga. Ale w niechęci do katolicyzmu jest jeden wyjątek: na plakatach protestujących często pojawia się sformułowanie konotujące najbardziej negatywny element chrześcijańskiej/katolickiej dogmatyki: „Piekło kobiet”.

Adamiak E., *Macierzyństwo Boga i Maryi w teologii feministycznej*, „Salvatoris Mater” 1999, nr 1, s. 256–271

Adamiak E., *O co chodzi w teologii feministycznej*, <http://labo-old.wiez.pl/teksty.php?o_co_chodzi_w_teoologii_feministycznej&p=1>, dostęp: 12.02.2021

Adamiak E., *Poza Bogiem Ojcem*, [w:] *Leksykon wielkich teologów XX/XXI wieku*, red. J. Majewski, J. Makowski, t. 3, Warszawa 2006, s. 82–90

de Beauvoir S., *Druga płeć*, przeł. G. Mycielska, N. Leśniewska, Warszawa 2003

Czaja D., *Dlaczego jest tak, jak jest. Poema naiwne*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, nr 18 (lato), s. 6–22

Czerkawski P., *Droga do dojrzałości. Mówi Anna Zamecka, reżyserka „Komunii”*, <<https://film.dziennik.pl/news/artykuly/536333,komunia-wywiad-anna-zamecka.html>>, dostęp: 15.01.2021

Demski M., Dróżdź D., „*Nie mam zamiaru już niczego udawać*”. Wywiad z Jagodą Szelc, <http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/nie-mam-zamiaru-juz-niczego-udawac-wywiad-z-jagoda-szelc/>, dostęp: 14.12.2021

Dorośle dzieci mają żal. Z Anną Zamecką rozmawia Magdalena Karst-Adamczyk, „Gazeta Wyborcza – Wysokie Obcasy”, 2016, nr 48, wersja online, dostęp: 15.01.2021

Dróżdź D., *Ta wyzwalająca menopauza*, „Gazeta Wyborcza” 2020, nr 201, wersja online, dostęp: 13.01.2021

Felis P., *Jak znaleźć światło w ciemnej historii* – rozmowa z Anne Fontaine, reżyserką filmu *Niewinne*, <<https://wyborcza.pl/1,76842,19743366,jak-znalezc-swiatlo-w-ciemnej-historii-rozmowa-z-anne-fontaine.html>>, dostęp: 15.01.2021

Fiedorczyk J., *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Gdańsk 2015

Gajewska A., *Hasło: feminizm*, Poznań 2008

Guszkowski P., *Wszyscy mówili do jej brzucha*. Wywiad z Olgą Bołądź, „Gazeta Wyborcza” 2020, nr 121, wersja online, dostęp: 12.02.2021

BIBLIOGRAFIA

- Kiciński A., *Katecheza osób z autyzmem*, <<https://www.niedziela.pl/artykul/102255/nd/Katecheza-osob-z-autyzmem>>, dostęp: 15.12.2020
- Kłys T., *Film fikcji i jego dominanty*, Warszawa 1999
- Komunia jako metafora wkroczenia w dorosłość*. Z Anną Zamecką, reżyserką filmu *Komunia*, rozmawia Artur Zaborski, „Magazyn Filmowy SFP”, 2016, nr 11, s. 47
- Kozicka D., *Wstęp*, [w:] „*Chamuly*”, „*gnidy*”, „*przemilczacze*”. *Antologia dwudziestowiecznego pamfletu polskiego*, wybór, wstęp i opracowanie D. Kozicka, Kraków 2010
- Minde A., *Pochwała odmienności*, <<https://www.nowehoryzonty.pl/artykul.do?id=2406>>, dostęp: 15.01.2021
- Neusch M., *U źródeł współczesnego ateizmu*, przeł. A. Turowiczowa, Paryż 1980
- Podsiadło M., *Body/ciało/cielesność – o materii w filmach Małgorzaty Szumowskiej*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 111, s. 23–38, DOI 10.36744/kf.408
- Podsiadło M., *Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”, 2019, nr 3, <<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserek-filmowych/691>>, dostęp: 12.02.2021
- Przylipiak M., *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk – Słupsk 2004
- Rodzina: mamy tylko siebie*. Z Anną Zamecką rozmawia Mariola Wiktor, „Kino” 2016, nr 12, s. 50–52
- Rozmowa reż. Anny Zameckiej z widzami Kina Zorza (Rzeszów), <<https://www.youtube.com/watch?v=0dYyQwRwEw8&t=41s>>, dostęp: 15.01.2021
- Smoliński S., *Między polityką zwierząt a zwierzęcą polityką: nie-ludzka podmiotowość w Pokocie Agnieszki Holland*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2011, nr 2, <<https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/agnieszka-holland/12/miedzy-polityka-zwierzat-a-zwierze-ca-polityka-nie-ludzka-podmiotowosc-w-pokocie-agnieszki-holland/640>>, dostęp: 12.02.2021
- Sosna K., *Jak przygotować dzieci z niepełnosprawnością intelektualną do I Komunii Świętej*, Gniezno 2009
- Szumowska. *Kino to szkoła przetrwania. Rozmawia Agnieszka Wiśniewska*, Warszawa 2012
- Urzykowski T., „*Módlmy się o prawo do aborcji*” na mszy na Saskiej Kępie. *Strajk Kobiet protestuje dziś w kościołach*, <<https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,54420,26432902,ogolnopolski-strajk-kobiet-protestuje-w-koosciolach-to-odpowiedz.html>>, dostęp: 30.01.2021
- Varga K., *O, w mordę! Czyli Szumowska wali na odlew*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format”, 2018, nr 12, wersja online, dostęp: 15.01.2021
- W ciemnym świecie odrobina dobra*. Z Magdaleną Łazarkiewicz, reżyserką filmu *Powrót*, rozmawia Bartosz Marzec, „Kino” 2019, nr 4, s. 39–40
- Wiśniewska A., *Kobiety w Polsce robią mniej niż jedną szóstą filmów pełnometrażowych*, <<https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/kino-kobiet-raport-2018>>, dostęp: 23.01.2021
- Zbiór zasad etyki i tradycji łowieckiej Polskiego Związku Łowieckiego*, <https://www.pzlow.pl/storage/2019/10/zbior_zasad_Etyki.pdf>, dostęp: 14.01.2021
- Zwierzchowski P., *Ritual and Family: Preparation for First Communion in Pamiętając abyś dzień święty święcił (Remember to Keep Holy the Lord's Day) by Maciej Cuske and Komunia (Communion) by Anna Zamecka*, „Studia Religioznawcze” 51 (2) 2018, s. 129–138, DOI 10.4467/20844077SR.18.009.9749
- Żebrowski M., *Prorokini*, <<http://czaskultury.pl/czytanka/prorokini/>>, dostęp: 12.02.2021