

RADOSŁAW DOMKE

Uniwersytet Zielonogórski, Zielona Góra

ORCID: 0000-0001-7909-4369

Wizerunek Kościoła, kleru i religii w polskim filmie lat 1968–1990

„[...] malarz przy pracy zachowuje naturalny dystans wobec materii, kamerzysta wdziera się w jej tkankę. [...] Dla współczesnego człowieka filmowe przedstawienie realności jest niepomniernie ważniejsze od obrazu malarza, ponieważ zapewnia, właśnie dzięki bardziej intensywnemu wnikięciu w rzeczywistość aparatem, wygląd rzeczywistości wolny od deformacji”¹.

Artykuł mieści się w nurcie historii wizualnej. Jak słusznie zauważa Dorota Skotarczak, dominacja kultury wizualnej zaczyna być widoczna od mniej więcej połowy XX wieku. Przez to nauki humanistyczne powinny dążyć do uzupełnienia swych badań w obszarze audiowizualnych form, jakimi komunikuje się człowiek. Historia jako nauka nie powinna pozostawać w tyle, co wcale nie deprecjonuje innych równolegle stosowanych metod badawczych². W tym miejscu istotne wydaje się również przytoczenie fragmentu definicji historii wizualnej, którą skonstruowała autorka: „Historię wizualną można określić jako zorientowaną multidyscyplinarnie subdyscyplinę badawczą zajmującą się analizą przestawień (audio)wizualnych w kontekście historycznym. [...] obejmuje swym zasięgiem wszystkie te sfery, które występują na styku historii i historiografii, fotografii, filmu, sztuk plastycznych, nowych mediów i wszelkiej wizualizacji przeszłości i wiedzy historycznej”³.

Zgadzam się też z Piotrem Witkiem, Robertem Rosenstonem oraz Haydenem White'em, którzy twierdzą, że film jest alternatywnym i jednocześnie równorzędnym względem akademickiej historiografii

¹ E. Degler, *Film i fotografia. Z problematyki realizacji funkcji przedstawieniowej*, w: *Analizy i syntezy. Z badań porównawczych nad filmem*, red. A. Helman, A. Gwóźdź, Warszawa 1979, s. 104.

² D. Skotarczak, *Historia wizualna*, Poznań 2012, s. 7–9.

³ Ibidem, s. 10.

środkiem refleksji na temat historii i przeszłości⁴. Dlatego uważam, że obraz społeczeństwa, który on kreuje, zasługuje na znacznie bardziej pogłębione badania historyków, do tej pory skoncentrowanych na analizie klasycznych źródeł pisanych.

Na wstępie konieczne wydaje się również wyjaśnienie, co rozumiem przez dyskurs współczesny, albowiem tylko takowy analizuję i omawiam. Otóż interesują mnie filmy fabularne powstałe w wybranym okresie, mówiące o wydarzeniach aktualnych i tym samym obrazujące problemy społeczne czasów, w których powstawały. Dlatego sztandarowe pozycje kina historycznego nie będą przedmiotem niniejszej analizy, zasługują bowiem na osobne omówienie przez badaczy kina historycznego w PRL. Ponadto interesuje mnie analiza wybranych motywów filmu jako gotowego, ukończonego dzieła, które miało zarówno wpływ na społeczeństwo, jak i samo społeczeństwo prezentowało. Z tego też powodu nie interesują mnie źródła archiwalne w postaci cenzury, polityki kulturalnej czy też zespołów filmowych. Zajmuję się wizerunkiem pewnego wycinka rzeczywistości wpisanej w kontekst historyczny. Dlatego poniższy tekst nie jest ani religioznawczą, ani filmoznawczą analizą dyskursu, ponieważ jestem historykiem, albowiem analityczność moich badań polega na zebraniu na części pierwsze wybranych scen lub motywów, które uznałem za transparentne, wpisując je w ów kontekst.

Układ treści ma charakter problemowy: najpierw zostały omówione wizerunki księdza, zakonnicy/zakonnika, obrzędowości religijnej, Boga i zjawisk ponadnaturalnych, a wreszcie metafizyki. Niekiedy ze względu na uniknięcie powtarzalności niektórych wątków konieczne było drobne naruszenie tej struktury.

Ramy chronologiczne obejmują lata 1968–1990. Początkowa data jest niezwykle ważna, zwłaszcza dla szeroko pojętej kultury i sztuki w Polsce, wtedy bowiem rozpoczęła się reorganizacja zespołów filmowych na fali protestów Marca’68⁵. Cezura roku 1968 jest w filmie polskim znacznie istotniejsza niż w przypadku roku 1970. Po Marcu zaczyna się odchodzenie wśród twórców filmowych od niektórych

⁴ Szeroko na ten temat: R. Rosenstone, *Historia w obrazach / historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008; H. White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia tekstów*; P. Witek, *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016.

⁵ Por. B. Seidler, *O filmie i filmowcach – spokojnie*, „Życie Literackie”, 1968 z 12 maja, s. 11.

tematów oraz rekonstrukcja zespołów filmowych. Coraz wyraźniej obecne zaczynają być także zachodnie wzorce, transponowane na rodzime kino. Kultura masowa szerzej wkracza na ekrany PRL. Cezura 1968 roku wydaje się kluczowa również z filmoznawczego punktu widzenia. Otóż właśnie w tym czasie, po Marcu '68, pośród twórców filmowych pojawiła się tendencja do odważniejszego podejścia do wielu wątków, w tym społeczno-politycznych. Procesy społeczne były przez filmowców ukazywane coraz bardziej krytycznie. Zresztą i w kontekście historii politycznej cezura ta będzie mieć dla nas znacznie. Nie zapominajmy, że jedną z konsekwencji Marca była wymiana elit politycznych na szczeblu lokalnym. Przy władzy pojawili się nowi promineneci, którzy skorzystali na wakatach osób semickiego pochodzenia. Najbardziej transparentną grupą byli słynni docenci marcowi, ale to tylko wierzchołek góry lodowej. Przetasowania zaczęły się i trwały również w komitetach PZPR, zakładach produkcyjnych, szkołach oraz innego typu placówkach⁶. Rok 1968 jest ważny z jeszcze innego względu. Maria Kornatowska celnie wskazuje, że zaczyna dochodzić wtedy do głosu nowe pokolenie operatorów filmowych, które patrzy na rzeczywistość zupełnie inaczej, co ma niebagatelny wpływ na obraz rzeczywistości prezentowany przez filmy. Swoją chrzest bojowy przeszli oni w dokumencie, będąc wrażliwymi na wygląd miast, fabryk, osiedli mieszkaniowych. Zdaniem M. Kornatowskiej przełomem był film *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy nakręcony przez operatora Witolda Sobocińskiego właśnie w 1968 roku. Skończyła się wtedy epoka długich obiektywów oraz nieostrości na pierwszym planie czy „wymyślnych” kadrów lat 60. Od tamtej pory młodzi operatorzy preferują zdaniem badaczki prawdę, jasne obiektywy, chwytają życie „samej ulicy”, przyglądają się twarzom przechodniów. Kino wyszło na światło dnia, zamiast w atelier kręci się w naturalnych wnętrzach. Dlatego dla niniejszej analizy wszystko to ma fundamentalne znaczenie, gdyż oko kamery zaczyna właśnie od tego okresu chwycić codzienność życia w PRL⁷.

⁶ Ową cezurę stosują też inni badacze kina. Zob.: *Historia filmu polskiego*, t. VI, red. R. Marszałek, Warszawa 1994; S. Jagielski, *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968–1982*, Kraków 2021; P. Śmiałowski, *Między ministerialną kolaudacją a premierą kinową. Nieformalne i nieoczywiste ingerencje w wybrane filmy powstałe w latach 1957–1968, za kadencji wiceministra kultury i sztuki Tadeusza Zaorskiego 1957–1968*, „Pleograf”, 2023, nr 3.

⁷ M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990, s. 107. Por. A. Gajewski, *Polski film sensacyjno-kryminalny (1960–1980)*, Warszawa 2008, s. 27–28.

Rok 1990 jest zaś rokiem, w którym światło dzienne ujrzały filmy wyprodukowane jeszcze w PRL (choć nie wszystkie), tym samym są więc pomostem pomiędzy kinem socjalistycznym a wolnorynkowym. Filmów nie kręci się (nie licząc dziś niektórych seriali i *sitcomów*) z tygodnia na tydzień, więc obrazy, które ujrzały światło dzienne w 1990 roku, swój scenariusz, a nierzadko i produkcję, często zawdzięczają jeszcze czasom Polski Ludowej. To, że zostały wyświetlone w kinach zaraz po 1989 roku, nie znaczy więc, że powstawały dzięki korzystaniu z wszelakich swobód twórczych⁸. Autorzy kina lat 90. interesują się już nowymi tematami, często kierują swoje zainteresowania bardziej w kierunku działalności *stricto* komercyjnej aniżeli podejmowania poważnej problematyki społecznej, a sam proces produkcji, pozbawiony znacznej części dotacji ze strony państwa, przebiega zupełnie inaczej. Wreszcie kino lat 90. XX wieku nie obrazuje już PRL w czasie rzeczywistym, chociaż krajobraz materialny zmienia się bardzo powoli, powiewając jeszcze duchem dawnych czasów.

W literaturze przedmiotu brak jest badań *stricto* na zasugerowany temat. Przykładowo, Anita Zawisza w książce *Przez obiektyw kamery. Postacie osób duchownych i zakonnic w polskim filmie fabularnym* już samym tytułem wprowadza czytelnika w błąd, gdyż w ogóle nie analizuje kluczowych dla kina PRL obrazów zakonnic (np. z filmu *Chłopcy*). Z kolei Krzysztof Kornacki swoje rozważania na temat wizerunku Kościoła często zamyka na roku 1970. Piotr Zwierzchowski i Dorota Skotarczak poruszają zaś motywy filmów o Kościele przy okazji innych swoich analiz, poświęconych partii komunistycznej bądź komediom. Piotr Kurpiewski wątki religijne analizuje w kinie historycznym, a nie w filmie współczesnym dla czasów, które obrazuje, a które właśnie – zdaniem Marca Ferro – byłyby najbardziej wartościowe dla historyka⁹.

Według Marioli Marczak obecność w filmie księży, zakonników i zakonnic jest jednym z najbardziej wyrazistych wyznaczników religijnego aspektu przekazu audiowizualnego, stanowiąc istotny element definiowania filmu religijnego. Dla widza jest to sygnał powiązania utworu audiowizualnego ze sferą religijną, co nierzadko implikuje w świadomości

⁸ Ponadto warto jeszcze dodać, że parlament, który obradował wtedy w Polsce, wciąż jest „kontraktowy”, a prezydentem do lata 1990 r. był generał Wojciech Jaruzelski, niewybrany w wyborach powszechnych, więc trudno uznać, że już wtedy naród polski stał się pełnym suwerenem w swym państwie.

⁹ M. Ferro, *Kino i historia*, tłum. T. Falkowski Warszawa 2011, s. 18 i n.

odbiorcy oczekiwania związane z jakąś formą eksploracji sfery *sacrum*. Jednakże równocześnie osoby konsekrowane, z ich zewnętrznymi oznakami przynależności do całkiem innej rzeczywistości, jako element dzieła filmowego często bywają desakralizowane¹⁰. Podobnie częsta jest ich swoista neutralizacja, kiedy zdaniem M. Marczak nie są narzędziem jakiegoś „antysacrum”, ale stają się postaciami takimi jak inne, które nie przywołują żadnych związków ze sferą transcendencji, poza czysto zewnętrzną przynależnością do religii o charakterze instytucjonalnym. W tym wypadku nie współkreują symbolicznych znaczeń o charakterze religijnym bądź metafizycznym, zaś jedynie kulturowym, albowiem religia, do której przynależą, jest w tym kontekście traktowana jako instytucja kultury¹¹.

Bez względu na stopień sakralizacji bohater filmowy powiązany przez swoją funkcję z Kościołem katolickim jest traktowany zarówno przez twórców, jak i odbiorców jako naturalny znacznik duchowości chrześcijańskiej, nawet jeżeli jest ona w strukturze danego dzieła audiowizualnego zredukowana do postaci znaku, według M. Marczak tracąc prawdziwościowy charakter symbolu jako elementu przekazu chrześcijańskich hermeneutyk. W pierwszym przypadku obraz osoby konsekrowanej definiowany jest w strukturze dzieła filmowego w sposób racjonalny, jako element rzeczywistości trójwymiarowej, chociaż będący znakiem bliżej nieokreślonych, duchowych potrzeb człowieka, element konstytutywny jednej z kulturowych instytucji, która funkcjonuje w obrębie kultury symbolicznej¹². Z kolei w drugim przypadku osoba konsekrowana jest elementem rzeczywistości definiowanej w sposób irracjonalny, lecz jednocześnie takiej, której prawdziwość jest potwierdzana przez sposób ukształtowania oraz funkcjonowania tych bohaterów w obrębie struktury dzieła filmowego jako jego element. Bohaterowie ci działają ze względu na rzeczywistość transcendentną. W przestrzeni ekranowej zachowują się tak, jak gdyby rzeczywistość

¹⁰ M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 250; C. Marsh, *Audience Reception*, w: *Routledge Companion to Religion and Film*, red. J. Lyden, London–New York 2009, s. 267; M. Marczak, *Postać filmowa jako nośnik religijnego znaczenia. Ekranowe obrazy osób konsekrowanych w polskim kinie i telewizji od 2000 roku w funkcji socjokulturowego przekazu na temat współczesnej religijności*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna. Zeszyty Naukowe Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej UWM”, 2016, nr 12, s. 49.

¹¹ M. Marczak, *Postać filmowa...*, s. 49–50; zob. też: D. Fredericksen, *Jung – Znak – Symbol – Film*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992, s. 109–134.

¹² M. Marczak, *Postać filmowa...*, s. 50.

transcendentna, której centrum jest Bóg, istniała naprawdę. Jest ona kluczowym elementem motywującym ich myślenie i postępowanie. Ekranowe życie osób konsekrowanych jako symboli rzeczywistości transcendentnej jest diegetycznym dowodem na jej istnienie, gdyż jest ona dla nich najistotniejsza¹³.

Przyjrzyjmy się, jak przedstawiony był wizerunek księdza, zakonnika, Kościoła, a także wybranych motywów religii i różnego rodzaju zjawisk ponadnaturalnych w późniejszym okresie PRL¹⁴. Wszystkie z przytoczonych wybranych motywów znalazły się w filmach nakręconych po Grudniu '70¹⁵, dlatego w tym miejscu warto pokrótce przypomnieć, jakie znaczenie dla relacji państwo-Kościół miała ta cezura czasowa. Jak podkreśla Antoni Dudek, podobnie jak w Marcu '68, tak w Grudniu '70 biskupi polscy zachowali daleko idącą powściągliwość w reakcji na protesty społeczne, obawiając się ich większej eskalacji¹⁶. Jak pisze Jerzy Eisler, znacznie ułatwiło to ekipie Edwarda Gierka realizację założeń o normalizacji stosunków z Kościołem rzymskokatolickim¹⁷. Jeden z pierwszych takich sygnałów wysłał E. Gierek Kościołowi podczas swego przemówienia telewizyjnego 20 grudnia 1970 roku, kiedy zwrócił się do rodaków, zarówno wierzących, jak i niewierzących¹⁸. Odpowiedzią na ten gest było datowane na 29 grudnia *Przesłanie do wszystkich rodaków w sprawie wypadków grudniowych*

¹³ Ibidem.

¹⁴ Celowo unikam terminów „film religijny” czy „kino sakralne”, zgadzając się z Aleksandrem Ledóchowskim, że takowe nie istnieją. Filmy są bowiem tylko opisem rzeczywistości, w której występują też księża, zakonnicy, sceny liturgiczne, symbole, lecz nic ponadto. Por. A. Ledóchowski, *Czy nieobecność Boga?*, w: *Kino i religia. Ogólnopolskie seminarium filmowe, 26–29 maja 1987, Olsztyn*, red. E. Modrzejewska, M. Ray-Ciemiega, Warszawa 1987, s. 71; cyt. za: M. Sokołowski, *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Olsztyn 2002, s. 8.

¹⁵ W 1969 r. nakręcono *Czerwone i złote*, gdzie drugoplanową postacią jest ksiądz z małego miasteczka. Z wiedzy diegetycznej filmu można jednak obliczyć, że jego akcja dzieje się najpóźniej na przełomie lat 50. i 60. XX w., jeżeli przyjmijemy że główny bohater, który zaginał pod Verdun, wraca do miasteczka po ponad 40 latach. Dlatego ksiądz ukazany w filmie będzie już postacią historyczną i nie może stać się przedmiotem poniższej analizy.

¹⁶ A. Dudek, R. Gryz, *Komuniści i Kościół w Polsce 1945–1989*, Kraków 2003, s. 277.

¹⁷ J. Eisler, „Polskie miesiące” czyli kryzys(y) w PRL, Warszawa 2008, s. 151. Zdaniem Piotra Abryszeńskiego polityka normalizacji miała ze strony państwa jedynie propagandowe znaczenie, a w rzeczywistości kontynuowano walkę w z Kościołem w sposób bardziej subtelny niż dotychczas. P. Abryszeński, *Normalizacja stosunków z Kościołem katolickim jako próba odbudowy społecznego zaufania przez władzę komunistyczną w pierwszych miesiącach po Grudniu '70*, w: *Poczucie bezpieczeństwa Polaków w dekadzie gierkowskiej. Bezsilność i zmęczenie. Antropologia codzienności w latach 70.*, red. J. Farysej, H. Lisiak, K. Siemaszko, Poznań 2014, s. 111. Por. A. Friszke, *Polska Gierka*, Warszawa 1995, s. 20.

¹⁸ J. Eisler, „Polskie miesiące” czyli..., s. 152; idem, *Grudzień 1970. Geneza, przebieg, konsekwencje*, Warszawa 2000, s. 343.

na *Wybrzeżu* autorstwa Karola Wojtyły, w którym episkopat domagał się od państwa pełnej normalizacji stosunków z Kościołem¹⁹. Pisano w nim, że „stosowanie środków przemocy nie sprzyja utrzymaniu pokoju w życiu społecznym, zwłaszcza gdy nie oszczędzają niewinnych [...]”. Życie narodu nie może się rozwijać w atmosferze zastraszania; ma ono prowadzić do pokoju [...]”²⁰. Powołanie stałych administracji apostolskich (diecezji) na Ziemiach Zachodnich i Północnych Polski w 1972 roku zlikwidowało kolejną przyczynę kontrowersji na linii państwo-Kościół katolicki²¹. Nie była ona niestety jedyną.

W produkcji *Nie ma mocnych*²² narzeczony Ani, Zenek, nie chce wziąć po ślubie cywilnym ślubu kościelnego. Rodzina Kargulów i Pawlaków nalega jednak na to. Wątek ten zostaje przez Sylwestra Chęcińskiego porzucony, gdyż w tamtych czasach reżyser nie mógł ukazać zwycięstwa zwolenników tradycji religijnej, pozostawił więc to wyobraźni widza²³. Na początku filmu pojawia się też ksiądz. Podczas krótkiego dialogu z dzieckiem dowiadujemy się, iż kapłan jest w posiadaniu wartburga, który w myśl jego smutnego westchnienia spala aż dziesięć litrów na sto kilometrów²⁴. W ten sposób ksiądz został ukazany jako osoba przywiązująca wagę do dóbr doczesnych oraz w miarę postępowy. W filmie *Kontrakt*²⁵ młodzi ludzie przygotowują się do ślubu, najpierw cywilnego, potem kościelnego. Do Warszawy, miasta, gdzie odbyć się mają obie ceremonie, zjeżdżają rodziny obojga państwa młodych. Od razu widać, że towarzystwo jest ze sobą bardzo skonfliktowane, rozmowom towarzyszy nerwowa atmosfera i wrogość. Następnego dnia po ślubie w urzędzie stanu cywilnego panna młoda ucieka od ołtarza, rodzina jednak, jakby nigdy nic, kontynuuje przyjęcie weselne. Dla niniejszej analizy istotna jest scena, w której młodzi udają się do księdza, by uzyskać zgodę na ślub. Pan młody nie ukrywa, że jest ateistą, przedstawia jednak dokument chrztu. Kapłan zachowuje się arogancko, bawi się władzą, którą ma w tym momencie. W końcu

¹⁹ J. Eisler, „Polskie miesiące” czyli..., s. 154.

²⁰ *Przesłanie do wszystkich rodaków w sprawie wypadków grudniowych na Wybrzeżu*, w: *Listy pasterskie episkopatu Polski 1945–1975*, Paryż 1975, s. 614–615; cyt. za ibidem.

²¹ J. Eisler, „Polskie miesiące” czyli..., s. 157. Por. A. Friszke, op. cit., s. 10.

²² *Nie ma mocnych*, reż. S. Chęciński, 1974.

²³ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004, s. 192.

²⁴ P. Semczuk, *Maluch. Biografia*, Kraków 2014, s. 7–8.

²⁵ *Kontrakt*, reż. K. Zanussi, 1980.

wychodzi młodym naprzeciw, pozostawiając niedopowiedziane, że oczekuje w zamian gratyfikacji. W powyższym filmie wizerunek księdza jest raczej pejoratywny, jednak trudno uznać go za przejaw antyreligijnej propagandy.

Zdecydowanie cieplejszy wizerunek kapłana można zaobserwować w nakręconym w okresie stanu wojennego *Wyjściu awaryjnym*²⁶. Postać wiejskiego proboszcza jest znacznie mniej autorytarna niż pani naczelnik, zdecydowanie bardziej dyplomatyczna. W jednej ze scen przekazuje rodzinie wódcarzowej gminy pieniądze, które powierzył mu anonimowy spowiadający się (domyślnie biologiczny ojciec dziecka brzemienną córkę). W następnej scenie daje do zrozumienia małżonkowi naczelniczki, iż nie zamierza sprzeciwiać się świeckiej ceremonii zaślubin ich dziecka. Swoim postępowaniem zdaje się zmierzać do pogodzenia wszystkich, co może symbolizować koncyliacyjną rolę Kościoła w trudnych czasach.

Natomiast zdecydowanie negatywny wizerunek księdza widzimy w filmie *Przeprowadzka*²⁷. Jest on wyrachowanym, opanowanym człowiekiem interesu. Spowiedź prowadzi tylko we wtorki i czwartki. Naszego bohatera częstuje papierosem, co sugeruję, że nałogi, a być może i inne ziemskie rozkosze, nie są mu obce. Nie widać w nim powołania. Głównego bohatera nie chce wysłuchać do końca, tłumacząc się ślubem, na który się spieszy. Podobnie negatywny obraz kapłana możemy zaobserwować w filmie Janusza Morgensterna *Trzeba zabić tę miłość*²⁸. Kleryk Władek (Witold Dębicki), kolega Andrzeja (Andrzej Malec), pojawia się w jednej ze scen. Rozmawia w niej z głównym bohaterem o tym, że kształci się na księdza. Z rozmowy przebija pragmatyzm i wyrachowanie, nie zaś powołanie. Nie jest to rozbudowany motyw, lecz zasługuje na odnotowanie.

Akcja filmu pt. *Hasło*²⁹ dzieje się w Bieszczadach. Robotnik leśny zostaje przywalony drzewem, po czym powoli umiera w pobliskim szpitalu. Wykorzystują to odwiedzający go, chcąc pozyskać hasło do jego konta w banku. Głównym wątkiem jest małostkowość i chciwość

²⁶ *Wyjście awaryjne*, reż. R. Załuski, 1982.

²⁷ *Przeprowadzka*, reż. J. Gruza, 1972.

²⁸ *Trzeba zabić tę miłość*, reż. J. Morgenstern, 1972.

²⁹ *Hasło*, reż. H. Bielski, 1976.

ludzi, bez względu na ich pozycję społeczną i relację z umierającym³⁰. Dla tej analizy najważniejsza jednak będzie scena z księdzem. Kapłan w umiejętny sposób kieruje rozmową tak, aby uzyskać od umierającego pieniądze na remont kościoła parafialnego. Widać w nim wyrachowanie połączone z umiejętną sztuką retoryki i propagandy religijnej. W filmie *Kobieta samotna*³¹ po śmierci matki ksiądz rozmawia z kobietą. Klaruje, że nieboszczka nie pozostawiła wystarczająco pieniędzy i to ona musi pokryć koszty pogrzebu. Mówi też, że zmarła złożyła ofiarę Kościołowi. W jego zachowaniu dostrzec można wyrachowanie i brak empatii, gdyż wie, że kobiety nie stać na pogrzeb.

Produkcji ukazujących pozytywny wizerunek księdza było w omawianym okresie niezwykle mało. W filmie *Przypadek*³² najbardziej interesuje nas postać kapłana – bohatera Solidarności. Ksiądz Stefan jest ukazany heroicznie, nie tylko przewodzi duchowo i organizacyjnie lokalnej opozycji, na co dzień bowiem zмага się z kalectwem, poruszając się na wózku inwalidzkim. Jest charyzmatyczny, szczery i bystry, w pewnym sensie korespondując z filmową postacią ks. Jerzego Popiełuszki, ukazaną nieco później przez Agnieszkę Holland w filmie *Zabić księdza*³³. Tym sposobem postać księdza staje się również postacią polityczną, jest bowiem wyraźnie wpisana w kontekst rywalizacji na linii władza i społeczeństwo. Relację zaś Witka z ks. Stefanem możemy uznać za symboliczną w kontekście rodzącej się w tym czasie współpracy opozycyjnych środowisk laickich z inteligencją katolicką, a nawet po prostu jako sojusz Kościoła i opozycji przełomu lat 70./80.³⁴. Ponadto nie bez znaczenia jest fakt, że film Krzysztofa Kieślowskiego kręcony był podczas okresu „karnawału” Solidarności. Przez to udało się trafić reżyserowi na czas, kiedy mógł ukazać swoisty etos rodzącego się związku, którego nieodłącznym elementem był Kościół rzymskokatolicki.

³⁰ Pobocznym wątkiem są retrospekcje obyczajowe związane z głównym bohaterem, ukazujące go jako człowieka surowego, lecz uczciwego. Wreszcie same Bieszczady możemy potraktować jako osobny motyw – dzikie odludzie, pustkowia znajdujące się z dala od cywilizacji i wygod. Obowiązuje tam ciężka, niebezpieczna praca. Jednak nawet tu ludzie żyjący tak blisko przyrody nie są wcale lepsi.

³¹ *Kobieta samotna*, reż. A. Holland, 1981.

³² *Przypadek*, reż. K. Kieślowski, 1981.

³³ *Zabić księdza*, reż. A. Holland, 1988. Niestety filmu tego nie można poddać analizie, gdyż Agnieszka Holland nakręciła go na emigracji i, co za tym idzie, nie jest to przykład kinematografii PRL, chociaż znana reżyserka wywodzi się z nurtu KMN.

³⁴ K. Kornacki, *Tropem modlitwy, czasem dwóch. Chrześcijaństwo w kinie polskim (do roku 1989)*, „Ethos”, 2016, nr 3, s. 231.

tolicki. Bohater analizy stanowi kreację trzecioplanową. Anita Zawisza obliczyła, iż duchowny pojawia się dokładnie 3 minuty i 38 sekund³⁵. Ksiądz Stefan jest osobą otwartą, przyjazną i bezpośrednią. W stosunku do swoich współpracowników jest pomocny, życzliwy oraz konkretny. W środowisku opozycjonistów należy do osób aktywnych i jest postacią szanowaną. Ksiądz zajmuje się kolportażem zakazanych materiałów, co jednak nie przeszkadza mu w sprawowaniu posługi duszpasterskiej (to właśnie jego postawa skłania Witka do przyjęcia chrztu). Stefan jest racjonalny, a jednocześnie głęboko wierzący³⁶.

W obrazie *Wakacje z Madonną*³⁷ uzdolniony artysta Robert (Krzysztof Kiersznowski) otrzymuje zamówienie rekonstrukcji rzeźby maryjnej w prowincjonalnym miasteczku. Przywozi ze sobą atrakcyjną kochankę Danke (Marta Klubowicz), którą przedstawia jako swą małżonkę. Oboje rezydują na plebanii u proboszcza, który koordynuje pracę artysty. W rzeczywistości rzeźbiarz ma narzeczoną, z którą kontaktuje się listownie i telefonicznie, co staje się przedmiotem plotek mieszkańców miasteczka. Wreszcie amant porzuca oficjalny związek na rzecz młodej przyjaciółki. Osobnym motywem jest sztuka sakralna w PRL. Prosi się wręcz o postawienie pytania z zakresu etyki, czy niewierzący artysta może rekonstruować fizjonomię Matki Bożej, zwłaszcza na prowincji, gdzie jest Ona prawdziwą świętą? W jednej ze scen dochodzi do dyskusji, która może być kulminacją filmowego przesłania. Kapłan, dotykając postawy ideologicznej artysty, podpytuje go, czy ktoś niezaangażowany emocjonalnie w rzeźbę będzie potrafił należycie tworzyć, nawet jeśli jest to tylko rekonstrukcja. Otrzymuje odpowiedź głównego bohatera, że bynajmniej, wtedy będzie po prostu rzemieślnikiem. Zapewnia jednak księdza, że jego serce nie jest puste. Prace nad Madonną nabierają dodatkowego kontrastu nie tylko przez laicki światopogląd bohatera (nie uczęszcza on na nabożeństwa), lecz również przez wzgląd na jego sposób prowadzenia się oraz obecność kłamstwa i obłudy w jego życiu. Motyw figurki Maryi można potraktować jeszcze szerzej. Jak słusznie podkreśla Piotr Kurpiewski w swej monografii ma temat kina historycznego w PRL, niezwykle problematyczna była w ogóle sfera

³⁵ A. Zawisza, *Przez obiektyw kamery. Postacie osób duchownych i zakonnic w polskim filmie fabularnym*, Warszawa 2023, s. 135.

³⁶ Ibidem, s. 136–140.

³⁷ *Wakacje z Madonną*, reż. J. Kołodziejczyk, 1983.

*sacrum*³⁸. Można tę konkluzję spokojnie rozszerzyć na filmy o tematyce współczesnej. *Sacrum* nie mieściło się bowiem w wąskim gorsecie ideologicznym, jaki próbowała narzucić władza filmowcom. Warto też dłużej zatrzymać się nad wizerunkiem kapłana wykreowanym przez twórców filmu. W przeciwieństwie do innych kreacji, gdzie ksiądz często był wyrachowany, bezczelny i łakomy na pieniądze, ten wydaje się wcieleniem cnót, ciężko bowiem doszukiwać się w tej postaci choćby cienia złej woli. Być może miejscowy proboszcz, w przeciwieństwie do wyższych hierarchów kościelnych, nie był dla władzy zagrożeniem.

Osobną kategorią postaci reprezentujących Kościół rzymskokatolicki były zakonnice i zakonnicy, którzy chociaż pojawiali się nierzadko, przeważnie nie byli nawet postaciami trzecioplanowymi. Stanowili zwykle niezbyt istotne tło dla głównej narracji. Wyjątkiem jest postać siostry Marii z filmu Ryszarda Bera pt. *Chłopcy*³⁹. Zakonnica jest ukazana jako charyzmatyczna kobieta, surowa w obejściu wobec pensjonariuszy, symbol władzy i autorytaryzmu, przeciwko której występują jej podopieczni. Osobowość siostry nieco kontrastuje z łagodnym i nieco poetyckim *emploi* Mai Komorowskiej, która wcieliła się w tę rolę. W filmie Bera widzimy jeszcze siostrę przełożoną, która nie jest aż tak surowa, a twórcy starali się raczej odwzorować w niej stereotyp zakonnic jako osoby aseksualnej.

Z dialogu głównego bohatera analizowanego już filmu *Chrześniak*⁴⁰, Grzegorza Purowskiego (Maciej Góraj) z siostrą zakonną dowiadujemy się, że jako sierota był on wychowankiem miejscowego domu dziecka. Z rozmowy wynika również, że placówka otrzymała anonimowe wsparcie, za które siostra dziękuje, przy okazji narzekając na trudną sytuację aprowizacją w kraju. Siostra zakonna jest więc ukazana jako osoba potrafiąca okazać wdzięczność, a jednocześnie odważna, niebojąca się mówić dyrektorowi PGR, co myśli o sytuacji w Polsce. W *Sztuce Kochania* doktor Pasikonik (Piotr Machalica) odwiedza klasztor, gdzie rozmawia z siostrą zakonną. Zakonnica chwali to czym zajmuje się seksuolog, traktuje to też jako swego rodzaju posługę, nie piętnuje go. Zakonnice pojawiają się także w ostatniej scenie *Roku spokojnego*

³⁸ P. Kurpiewski, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Gdańsk 2016, s. 30–31, 90–91, 131.

³⁹ *Chłopcy*, reż. R. Ber, 1973.

⁴⁰ *Chrześniak*, reż. H. Bielski, 1985.

*słońca*⁴¹ Krzysztofa Zanussiego, gdzie są raczej bezbarwnymi postaciami. Zakonnicy występują również we wspomnianej już *Iluminacji* tegoż reżysera.

Oprócz *Chłopców* w żadnym współczesnym polskim filmie omawianego okresu ani zakonnica, ani zakonnik nie byli postaciami wyrazistymi, nigdy nie zagrał/a ich też znany aktor/ka. Wątki, w których się pojawiają, można by spokojnie wyciąć bez większej szkody dla przekazu omawianych dzieł filmowych. Na cały polski film fabularny poświęcony współczesnym mnichom przyjdzie jeszcze poczekać⁴².

Zdecydowanie najwięcej w kinematografii PRL możemy odnaleźć filmów, w których chrześcijaństwo ukazane jest jako element tradycji wpisujący się w społeczeństwo polskie, zwłaszcza wiejskie. Różnego rodzaju ceremonie i sakramenty (msze święte, pogrzeby, spowiedzi, święta religijne) są elementem krajobrazu życia codziennego głównych bohaterów. Nierzadko są też pewnym spoiwem narracji, kiedy np. pogrzeb staje się powodem spotkania się ze sobą głównych postaci filmu, pretekstem do skonfrontowania ich ze sobą. Odnosi się jednak nieodparte wrażenie, iż w tych licznych motywach religijność Polaków nie jest pogłębiona, posiada raczej charakter fasadowy, co z pewnością nie budziło sprzeciwu cenzury⁴³. Można było w ten sposób spoglądać na obyczaje chrześcijańskie jako swoisty „relik”, coś archaicznego, co w sposób nieunikniony odchodzi do lamusa.

W filmie *Milioner*⁴⁴ stałym elementem życia wiejskiego jest Kościół, nieważne, że mieszkańcy prowincji żyją w społeczeństwie „oficjalnie” ateistycznym. To również jest miejsce, gdzie należy się pokazać i rzucić sensowną kwotę na tacę tak, aby wszyscy widzieli. Tak też zresztą postępuje główny bohater, Józef Mikuła (Janusz Gajos), wykorzystując zgromadzenie wiernych jako publikę do emanacji swej wzrastającej pozycji materialnej, a co za tym idzie – i społecznej. Z kolei w *Płomieniach*⁴⁵ najmłodszy brat – Czesław do religii oraz do tradycji posiada wrogi stosunek. Jego przeciwieństwem jest Józef, bogobojny i zaboronny alkoholik. Czesław występuje jako zwolennik techniki i oświe-

⁴¹ *Rok spokojnego słońca*, reż. K. Zanussi, 1984.

⁴² *Jasminum*, reż. J.J. Kolski, 2006.

⁴³ Szerzej na temat religijności Polaków: R. Domke, *Przemiany społeczne w Polsce w latach 70. XX wieku*, Zielona Góra 2016, w rozdziale na temat Kościoła i religii.

⁴⁴ *Milioner*, reż. S. Szyszko, 1977.

⁴⁵ *Płomienie*, reż. R. Czekala, 1978.

cenia, niczym główny bohater *Awansu*, a Józef jest zwolennikiem zachowania silnej pozycji Kościoła i tradycji chrześcijańskiej. W jednej ze scen filmu widzimy zapomniany już zwyczaj czuwania w domu zmarłego nad jego ciałem. Wszyscy modlą się w charakterystyczny sposób, przypominający powtarzanie bezmyślnej mantry. Rzecz jasna, wszyscy oprócz Czesława, przysłuchującego się zgromadzeniu na zewnątrz domu. Sam pogrzeb jest zresztą elementem ukazania tradycyjnego chrześcijańskiego pochówku.

Niedługo przed premierą *Płomieni* miało miejsce wydarzenie, które wpłynęło nie tylko na stosunki państwo-Kościół, lecz również na społeczny odbiór Kościoła katolickiego i religii w Polsce. 16 października 1978 roku kardynał Karol Wojtyła został wybrany na papieża. Zdaniem Andrzeja Friszkego Polacy odczuli ten wybór jako swoisty przełom, poświęcający ich związki z kulturą zachodnią, przełamanie symbolicznego muru, którym system komunistyczny odgradzał ich od Zachodu⁴⁶. Przeszło tysiąc krakowian wyszło spontanicznie na ulice, śpiewając pieśni patriotyczne i religijne, zabił nawet dzwon Zygmunt. Kraków był wyjątkowy, ze względu na związki Wojtyły z tym miastem, jednak w innych miejscach w Polsce wierni podczas nabożeństw ściskali się i bili brawo⁴⁷. Kazimierz Brandys w swoich dziennikach zapisał, że w Warszawie ludzie biegali, krzycząc z radości, że to „cud”⁴⁸.

Ani wybór Polaka na papieża, ani jego pierwsza pielgrzymka do ojczyzny (czerwiec 1979)⁴⁹ nie wpłynęły od razu na polską kinematografię fabularną, jednakże zaczęły się stopniowo pojawiać pierwsze oznaki zmian. Nie powinno to dziwić, zważywszy na mecenat państwa, które miało twardy orzech do zgryzienia⁵⁰. Po początkowo chaotycznych reakcjach mediów zdecydowano się na spokojny, stonowany entuzjazm⁵¹. Kazimierz Kąkol, odpowiedzialny za sprawy wyznań, przytoczył słowa wicepremiera i szefa MSZ Józefa Czirka, który – jak ujął to K. Kąkol

⁴⁶ A. Friszke, op. cit., s. 83.

⁴⁷ M. Zaremba, *Wielkie rozczarowanie. Geneza rewolucji Solidarności*, Kraków 2023, s. 548.

⁴⁸ K. Brandys, *Miesiące 1978–1979*, Paryż 1981, s. 24.

⁴⁹ Według szacunków na msze, nabożeństwo i spotkania z papieżem przybyło wówczas ok. 3,5 mln osób. J. Gołębiewski, *Komuniści kontra pielgrzymi*, „Pamięć.pl”, 2013, nr 7–8, s. 65. Oczywiście komunistyczne media marginalizowały przebieg i frekwencję wizyty. D. Wincenty, „Gierek do dymisji, Wojtyła królem Polski”, „Pamięć.pl”, 2012, nr 4–5, s. 61.

⁵⁰ Na temat niewiedzy PZPR, jak zareagować na wybór Wojtyły na papieża, zob. J. Eisler, *Czterdzieści pięć lat, które wstrząsnęły Polską*, Warszawa 2018, s. 336.

⁵¹ M. Zaremba, op. cit., s. 547.

– stwierdził na forum KC, że lepiej mieć Wojtyłę w Watykanie jako papieża niż w Polsce jako prymasa⁵².

Co innego kinematografia europejska. Już w 1979 roku Włosi zwrócili się pośrednio do Krzysztofa Zanussiego o nakręcenie filmu o polskim papieżu. Tak powstał *Człowiek z dalekiego kraju* (1981)⁵³, nakręcony w koprodukcji z zespołem filmowym TOR, do którego scenariusz napisali Jan Szczepański i Andrzej Kijowski, a w postać Karola Wojtyły wcielił się polski aktor Cezary Morawski. Jeszcze przed premierą, w sierpniu 1981 roku, film został pokazany Janowi Pawłowi II, który nie ukrywał wzruszenia⁵⁴.

W innym filmie Zanussiego pt. *Constans*, o którym będzie jeszcze mowa w kontekście metafizyki, obserwujemy wzruszającą w swej wymowie scenę związaną z wizerunkiem kapłana. Zrozpaczony syn przychodzi prosić księdza o ostatnie namaszczenie dla matki. W pewnym momencie wykrzykuje: „Niech ksiądz mi odpowie!”, w domyśle zadając pytanie, dlaczego kobieta musi umrzeć. Sama postać kapłana jest bezbarwna, prawie w ogóle się nie odzywa, jest raczej „dekoracją” dla sceny żalu rozpaczającego mężczyzny. W innej scenie obserwujemy również czuwanie nad ciałem zmarłej, którego zażyła sobie przed śmiercią. Jest to dziś już zapomniana tradycja ludowa, niezwykle rzadko pojawiająca się w kinematografii, tak jak w omawianych wcześniej *Plomieniach*.

W scenie końcowej filmu *Miś*⁵⁵ kolęda śpiewana przez Ewę Bem staje się niezwykle wymowna. Wcześniej pojawiają się bowiem informacje pochodzące z dialogów, mówiące o tradycji. Korzystając z wiedzy pozadiagetycznej, widz może połączyć fakty na rzecz schematu – tradycja – kolęda – wiara chrześcijańska – religia – polskość. W ten sposób prezentując niby to zwykłą kołysankę, Stanisław Bareja przemycił przesłanie o roli Kościoła i wiary dla narodu. Zwróćmy uwagę, że wcześniejszy monolog o tradycji oraz następująca po nim scena końcowa z kolędą noszą znamiona patosu, a już na pewno nie mają w sobie żadnego pierwiastka komicznego, co odróżnia je od reszty filmu⁵⁶. Jeżeli

⁵² K. Kąkol, *Spowiedź pogromcy Kościoła*, Olsztyn 1994, s. 90.

⁵³ *Człowiek z dalekiego kraju*, reż. Krzysztof Zanussi (Włochy, Polska, Wielka Brytania), 1981.

⁵⁴ [Krzysztof Zanussi], *Zależy jak się patrzy. Z Krzysztofem Zanussim rozmawia Michał Dondzik*, Łódź 2024, s. 393–403.

⁵⁵ *Miś*, reż. S. Bareja, 1980.

⁵⁶ Monika Talarczyk-Gubała argumentuje, że wątki związane z tradycją, a zwłaszcza scena końcowa *Misia* potwierdzają przynależność filmu Barei do Kina Moralnego Niepokoju. M. Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945–1989*, Warszawa 2007, s. 133.

zaś chodzi o wątki komiczne, to w filmie pojawia się postać księdza, który wprawia w zakłopotanie milicjanta, bezmyślnie sugerującego, że ksiądz może mieć dzieci. Później MO otrzymuje już nową instrukcję, żeby przy pouczeniu obywatela „sprawdzić czy nie ksiądz”.

W filmie *Człowiek z żelaza*⁵⁷ w jednej ze scen widz może zaobserwować ślub kościelny Macieja (Jerzy Radziwiłowicz) z Agnieszką (Krystyna Janda), w którym udział bierze Lech Wałęsa. Oprócz odważnego zabiegu, jakim było ukazanie bohatera Solidarności, należy wspomnieć nie tak często ukazywanie w filmie fabularnym faktu, że Polacy biorą też śluby przed ołtarzem⁵⁸. Wcześniej w kinematografii przeważnie się ten wątek pomijało albo jedynie sugerowało⁵⁹, bardzo rzadko zaś pokazywało (*Gra, Sztuka Kochania*)⁶⁰, chociaż w społeczeństwie masowo dochodziło do ślubów kościelnych oraz chrzcin dzieci⁶¹. Innym ważnym elementem było ukazanie zbiorowych modlitw w sposób pozytywny. W ten sposób film próbuje zobrazować wspólnotę, która w dużej mierze opiera się na Ewangelii oraz zbiorowej modlitwie. Tym samym, Andrzej Wajda pokazał siłę odradzającej się masowo polskiej religijności przełomu dekad⁶². Egzemplifikacją tego odrodzenia była m.in. ogólnopolska akcja wieszania krzyży w salach szkolnych, zakładach pracy i szpitalach w latach 1980–1981⁶³. W produkcji *Nowy Jork – czwarta rano*⁶⁴ pojawia się postać pielgrzyma, który otwarcie mówi o tym, że odwiedza miejsca kultu religijnego w Polsce. Dawniej temat pielgrzymek był skrzętnie

⁵⁷ *Człowiek z żelaza*, reż. A. Wajda, 1981.

⁵⁸ Nie zgadzam się z uproszczonymi opiniami filmoznawczymi, że w *Człowieku z żelaza* postawa Andrzeja Wajdy obraca się o sto osiemdziesiąt stopni i z rewolucyjnej staje się narodowo-konserwatywna. Agnieszka i syn Birkuta wciąż są buntownikami, a to, że etos solidarnościowy został oparty na ideologii katolickiej, jest historycznym faktem, którego reżyser nie mógł przecież zlekceważyć. Por. S. Jagielski, op. cit., s. 248.

⁵⁹ Jak np. w *Nie ma mocnych*, gdzie wbrew Zenkowi rodzina Ani nalegała na ślub kościelny.

⁶⁰ Por. P. Witek, op. cit., s. 393–394.

⁶¹ R. Domke, *Mędzy ideologią a pragmatyzmem. Doktryna marksistowska w PZPR epoki gierkowskiej a rzeczywistość*, w: *Utopie społeczne i estetyczne w XIX i XX wieku. Zbiór studiów*, red. nauk. J. Farysej, K. Siemiaszko, Kraków 2017, s. 80.

⁶² K. Kornacki, op. cit., s. 229. Jak słusznie dodaje autor, motyw zbiorowej modlitwy będzie pojawiał się jeszcze wielokrotnie w polskim kinie jako forma sprzeciwu wobec władzy komunistycznej. Rozbudowałbym jednak jego myśl – będzie pojawiać się ogólnie jako sprzeciw, społeczeństwa wobec władzy. W filmie *Uproszczony Agaty* (reż. M. Piwowski, 1993) modlący się bezdomni są krzykiem protestu wobec nowej władzy kapitalistów, przez których brakuje im chleba i dachu nad głową, a nie wobec postkomunistycznego establishmentu.

⁶³ J. Żaryn, *Kościół, naród, człowiek, czyli opowieść optymistyczna o Polakach w XX wieku*, Warszawa 2012, s. 155.

⁶⁴ *Nowy Jork, czwarta rano*, reż. K. Krauze, 1988.

pomijany, chociaż zajmowały one poczesne miejsce w życiu duchowym Polaków, czasem były nawet pewnego rodzaju manifestacją polityczną⁶⁵. W *Zabiciu ciotki*⁶⁶ na uwagę zasługuje scena spowiedzi, umieszczona na początku filmu. Już w niej ujawnione zostają zarówno sam czyn, jak i stosunek sprawcy do własnego postępowania. Ksiądz jest zaskoczony tym, co słyszy, sugeruje, aby bohater oddał się w ręce sprawiedliwości, on jednak nie uważa, żeby zasłużył na karę. Niestety w stenogramie komisji kolaudacyjnej filmu Grzegorza Królikiewicza próżno doszukać się interpretacji tej konkretnej sceny⁶⁷. M. Dondzik uważa, że podstawowym poziomem filmowego performance'u w tym filmie jest sytuacja, w której bohater traktuje zbrodnię dokonaną w myślach jako fakt. Jurek inscenizuje bowiem własną wersję *Zbrodni i kary* Fiodora Dostojewskiego, jednak u niego tematem jest zbrodnicza myśl⁶⁸. Możemy więc pozostawić trop religijny spowiedzi z tego czynu, albowiem jest fikcyjny.

Większa śmiałość w ukazywaniu uroczystości religijnych jest dostrzegalna w końcówce interesującego nas okresu. W *Koglu-moglu*⁶⁹ jest już oczywiste, że bohaterowie wezmą ślub w kościele. W kontynuacji komedii *Galimatias, czyli kogel-mogel II*⁷⁰ Katarzyna stosuje zalecany przez Kościół, wspomniany już wcześniej, kalendarzyk małżeński. Ukazuje to Kościół rzymskokatolicki w nieco bardziej liberalnym odcieniu, a przy okazji prezentuje wpływ tej instytucji na polskie kobiety z prowincji⁷¹. Wątki religijne przewijają się też przez *Sztukę Kochania*⁷² Jacka Bromskiego. Na początku filmu widzimy ślub kościelny i księdza podczas ceremonii zaślubin⁷³. W trzecim odcinku swojego słynnego *Dekalogu*⁷⁴ K. Kieślowski wprowadza widza na pasterkę,

⁶⁵ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa...*, s. 270. Na temat znaczenia pielgrzymek zob. szerzej m.in. w: R. Reczek, *Pielgrzymowanie w PRL na przykładzie pieszych pielgrzymek Duszpasterstwa Rolników Diecezji Gorzowskiej z Klenicy do Częstochowy w latach 1984–1989*, Poznań 2016.

⁶⁶ *Zabicie ciotki*, reż. G. Królikiewicz, 1984.

⁶⁷ FilMOTEKA Narodowa Instytut Audiowizualny, sygn. A-344, poz. 378, Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmu fabularnego *Zabicie ciotki* z dnia 14 października 1984 r.

⁶⁸ M. Dondzik, *Zabił, nie zabił i kto kogo zabił? O filmie Zabicie ciotki Grzegorza Królikiewicza*, „Images”, 2021, nr 39, s. 123.

⁶⁹ *Kogel-mogel*, reż. R. Załuski, 1988.

⁷⁰ *Galimatias, czyli kogel-mogel II*, reż. R. Załuski, 1989.

⁷¹ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa...*, s. 270. Por. R. Domke, *Przemiany społeczne...*, s. 293–295.

⁷² *Sztuka Kochania*, reż. J. Bromski, 1989.

⁷³ Por. D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa...*, s. 270.

⁷⁴ *Dekalog*, try, reż. K. Kieślowski, 1988.

w której uczestniczy główny bohater⁷⁵. Jak słusznie jednak zauważa K. Kornacki, choć serial odwołuje się do biblijnych dziesięciu przykazań, to scen i uroczystości o charakterze *stricte* religijnym nie sposób wręcz w nim odnaleźć⁷⁶.

Rzadko w kinematografii PRL badanego okresu pojawiał się motyw chrztu. Najszerzej wątek ten nakreślony został w *Przypadku* K. Kieślowskiego. Otóż Witek już jako osoba dorosła podejmuje decyzję o przyjęciu tego sakramentu, co odradza mu zresztą ksiądz Stefan jako decyzję nie do końca przemyślaną, wynikającą bardziej z potrzeby autoidentyfikacji i przynależności. W późniejszej scenie widz może też obserwować modlitwę głównego bohatera (co notabene też było w kinie rzadkością) z prośbą o to, żeby Bóg po prostu był...⁷⁷. Wyjątkowym obrazem w kinematografii PRL jest Najświętszy Sakrament ukazany w *Kobiecie samotnej*, i choć pierwsza komunია była w społeczeństwie czymś powszechnym, to kinematografia ją przemilczała. O ile śluby kościelne czasem się pojawiały, to inne sakramenty nie. Pominięty tu został jednak aspekt religijny, skoncentrowano się na późniejszej, zwyczajowej kolacji dla rodziny.

Trwałym zjawiskiem w kulturze polskiej była ceremonia świąt o charakterze religijnym⁷⁸. Oprócz aspektu religijnego, były one Polakom potrzebne ze względu na szczególną funkcję łagodzenia skutków ubocznych przechodzenia na miejski styl życia. Święta stwarzały nadzieję na zbliżenie się z rodziną w rzeczywistości miejskiej, gdzie więzi społeczne stawały się na co dzień zracjonalizowane, spragmatyzowane, i podporządkowane prawidłom wielkich systemów organizacyjnych, takich jak praca, masowy relaks czy komunikacja⁷⁹. Przypomnijmy, że pomimo silnej propagandy laicyzacyjnej Polacy wciąż pozostawali

⁷⁵ Pomysłem na tę część była scenka, którą ujrzał współscenarzysta – Krzysztof Piesiewicz, gdy wracał w wigilijny wieczór do rodziców. Przed szpitalem dziecięcym do ogromnej choinki wybiegł chłopiec w piżamie, a za nim pielęgniarka. Stąd pojawił się pomysł, aby zrobić odcinek o samotności w święta, z tym że zamiast samotnego dziecka, umieszczono samotną kobietę, która rozważa samobójstwo. K. Surmiak-Domańska, *Kieślowski. Zbliżenie*, Warszawa 2018, s. 389.

⁷⁶ K. Kornacki, op. cit., s. 232 i n. Szerzej na temat *Dekalogu* zob. w: K. Jabłońska, *Wariacje na temat dziesięciorga przykazań*, „Kwartalnik Filmowy”, 1997, nr 18, s. 154–178; K. Surmiak-Domańska, op. cit., s. 385–396.

⁷⁷ K. Kornacki, op. cit., s. 230–231.

⁷⁸ Niekiedy pod ich płaszczykiem można było świętować też niemile widziane przez państwo rocznice. Tak było w przypadku 15 sierpnia, kiedy święto Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny przypadało w tym samym dniu co rocznica „Cudu nad Wisłą” z 1920 r. R. Domke, *Między ideologią...*, s. 78.

⁷⁹ M. Czerwiński, *Życie po miejsku*, Warszawa 1974, s. 160–161.

społeczeństwem w znacznej mierze praktykującym. Według badań OBOP z połowy lat 70. XX wieku 77 proc. respondentów deklaroowało uczestnictwo w praktykach religijnych, z czego największy odsetek stanowili robotnicy⁸⁰. Należy jednak postawić pytanie, na ile była to religijność właśnie deklarowana i fasadowa. Po części spróbowałem na nie odpowiedzieć, analizując ilość wierzących, którzy przystępowali do komunii, i z badań wynikało, iż sakrament święty przyjmowała mniejszość uczestników mszy⁸¹.

Na osobne omówienie zasługują wybrane motywy Boga oraz innych zjawisk i postaci o charakterze nadprzyrodzonym, które występują we współczesnym dyskursie filmowym ostatnich dwóch dekad PRL. W pierwszym odcinku *Dekalogu*⁸² wykładowca akademicki o imieniu Krzysztof (Henryk Baranowski) jest ojcem samotnie wychowującym syna Pawła (Wojciech Kłata). Z narracji dowiadujemy się, że matka chłopca przebywa w Ameryce. W procesie wychowawczym mężczyźnie pomaga siostra Irena (Maja Komorowska). Za pomocą komputera syn z ojcem obliczają, że łódź na pobliskim jeziorze jest na tyle mocna, że można się na niej ślizgać na łyżwach. Dochodzi jednak do tragicznej śmierci syna⁸³. Wiodącym motywem jest kult techniki i wiedzy w zderzeniu z zabobonami i religijnością. Mężczyzna jest człowiekiem wykształconym i agnostykiem, jego siostra jest zaś wierząca⁸⁴. Przez to chłopiec znajduje się w sensie wychowawczym pomiędzy przysłowiowym młotem a kowadłem. Gdy dochodzi do tragedii, ów dramat wstrząsa całym racjonalizmem naukowca. Zaczyna zadawać sobie pytanie „dlaczego”⁸⁵.

Jedną z najbardziej wyrazistych i znaczących dla całości jest rozmowa chłopca z ojcem, gdy pyta go o to, co to jest śmierć oraz dusza.

⁸⁰ M. Zaremba, op. cit., s. 521.

⁸¹ Zob. szerzej, R. Domke, *Przemiany społeczne...*

⁸² *Dekalog*, jeden, reż. K. Kieślowski, 1988. Szerzej na temat motywu Boga w twórczości Krzysztofa Kieślowskiego zobacz w: J. Bolewski, *Odmiana życia przez przypadki. Śladami Krzysztofa Kieślowskiego*, „Więź”, 1991, nr 1.

⁸³ Za kuchennym oknem mieszkania Krzysztofa Piesiewicza, w którym powstawał scenariusz serialu, widoczne było jezioro. Pewnego razu syn scenarzysty długo nie wracał do domu i stąd zrodził się pomysł na scenariusz tego odcinka. K. Surmiak-Domańska, op. cit., s. 388.

⁸⁴ Tadeusz Lubelski słusznie zwraca uwagę na fakt, że chociaż ciotka ma wpływ na wychowanie chłopca w duchu chrześcijańskim, to na co dzień mieszka on z ojcem, który podejmuje ważne decyzje dla życia swojego syna. T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015, s. 510.

⁸⁵ Drugim motywem jest wychowanie. Obserwujemy nowoczesną, choć niepełną rodzinę. Ojciec wychowuje chłopca z czułością, lecz stawia mu również wysoką poprzeczkę, czyniąc to w formie zabawy. Dlatego niespełna dziesięcioletni chłopiec gra w szachy na poziomie mistrzowskim, umie obsługiwać komputer, który w PRL był przecież rzadkością, oraz zna na pamięć wzory z fizyki.

Ojciec tłumaczy oba słowa skrajnie racjonalnie, bez pierwiastka metafizycznego⁸⁶. Wymowna jest też scena desperackiego protestu racjonalisty, gdy po śmierci chłopca wchodzi on do nowo wybudowanego kościoła i demoluje ołtarz. Interesujące są też dwie sceny, w których komputer niby sam się włącza z napisem „*I'am ready*”⁸⁷, co możemy interpretować jako znak od Boga w stronę człowieka, aby się nawrócił. Ciekawym motywem widocznym w dwóch scenach jest kałamarz, który sam się wylewa. Zszokowany mężczyzna, choć niewierzący, dzieli się tą informacją z siostrą, jakby uznał to za pewien metafizyczny znak. Ukazuje to siłę przesądów w PRL, które były tak głęboko zakorzenione w polskiej kulturze, że nawet najzagorzalszy racjonalista ulegał czasem ich sile. Wreszcie w kilku scenach pojawia się smutny i milczący mężczyzna w kozuchu (Artur Barciś), palący ognisko nad jeziorkiem. Może on właśnie symbolizować Boga, który daje tylko mało widoczne znaki, obserwuje i czeka. Co ciekawe, w pozostałych częściach *Dekalogu* K. Kieślowski również umieszcza tego aktora w roli niemego obserwatora w różnych miejscach i rolach społecznych⁸⁸. Reżyser zapytany o inspirację Bogiem w tworzeniu tej postaci, zadumał się i odparł, że nie wie, kim on jest⁸⁹. Scenarzysta serialu Krzysztof Piesiewicz wspomina, że u genezy popularnej serii leżała rozbudzona, lecz jego zdaniem nieautentyczna i karykaturalna religijność Polaków⁹⁰. Już kiedy K. Piesiewicz po raz pierwszy przyszedł do K. Kieślowskiego, powiedział mu wówczas: „Zobacz, co się dzieje: rozbudzona religijność, pełne kościoły i jakiś duchowy ferment naokoło. Warto byłoby to przenieść na ekran, opowiadając, jak to się ma do dnia codziennego, do ludzkich zachowań i coraz większego zwątpienia powodującego agresję. Czy w związku z tymi wielkimi wydarzeniami jesteśmy takimi

⁸⁶ Krzysztof Piesiewicz stwierdził, że *sacrum* jest dla niego niewyjaśnione, że każdy twórca, który spróbuje wyjaśnić *sacrum*, poniesie klęskę. Dlatego właśnie wraz z Krzysztofem Kieślowskim zdecydowali się na to, że dochodząc do tajemnicy, do niewytłumaczalności pewnych zachowań, nie będą jej przekraczać. K. Piesiewicz, *Skupienie i przenikliwość*, w: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, red. T. Lubelski, Kraków 1997, s. 204–205; cyt. za M. Sokołowski, op. cit., s. 6.

⁸⁷ (ang.) ‘jestem gotów’.

⁸⁸ Por. K. Surmiak-Domańska, op. cit., s. 390.

⁸⁹ Na temat *sacrum* i *profanum* w polskim kinie zobacz szerzej w: A. Luter, *Radzę drzewa wypowiadać..., czyli sacrum i profanum w polskim kinie*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2015, nr 41, s. 12–17, [dostęp: chrome-extension://efaidnbmninnibpcapjpcglclefindmkaj/https://www.sfp.org.pl/magazyn_filmowy,57.218a3e23101917325be912069e1fa46c.pdf]; „Magazyn Filmowy SFP”, 2014, nr 41; Sfp.org.pl, https://www.sfp.org.pl/baza_wiedzy,307,21087,1,1,Radze-drzewa-wypowiada.html [dostęp: 28.09.2024].

⁹⁰ K. Piesiewicz, M. Jazdon, *Kieślowski. Od Bez końca do końca*, Warszawa 2021, s. 52.

samymi ludźmi jak w sierpniu 1980 roku?”⁹¹. Koncepcja i realizacja serialu była więc bezpośrednim nawiązaniem twórców do religijności Polaków późnych lat 80.

Joe Kickasola w opracowaniu na temat wykorzystania poetyki synestezji w *Dekalogu* K. Kiesłowskiego zwraca uwagę na „ucieleśnione znaczenie” przykazań, o które – jego zdaniem – najbardziej chodzi Kiesłowskiemu w całej serii. Zmysłowe doświadczanie świata przez bohaterów staje się dla nich łącznikiem z idealnym, odcieleśnionym słowem w postaci dziesięciorga przykazań. Według J. Kickasoli kluczowe w *Dekalogu* jest, napięcie ukazywane pomiędzy literą słowa a afektywnym, doświadczającym świata ciałem, które stara się je ożywić. Ów artystyczny wysiłek zmierza do wydobycia i ukazania „ucieleśnionego dramatu ludzkiego rozbicia i odkupienia, w którym pojawia się przestrzeń dla religijnej nadziei”, ukrytej, według niego, ponownie w tym, co widzialne i międzyludzkie⁹².

Niezwykłe ciekawy jest motyw personifikacji Boga, który pojawia się w *Porcelanie w składzie słonია*⁹³. W filmie inteligent stwierdza, że kończą mu się „dojścia” i należy interweniować na „samej górze”, czyli u Pana Boga. Symbolizuje Go starzec z siwą brodą, który może czynić irracjonalne rzeczy, nawet sprowadza w jednej chwili do siebie wszystkie osoby związane łańcuszkiem wzajemnych przysług. Dopiero to uświadamia bezsens całego procesu, gdy widać stojącą obok siebie rzeszę ludzi. Prośba o małą kopertę zaangażowała kilkadziesiąt osób, w Polsce bowiem nie dawało się wówczas dosłownie nic normalnie załatwić. Na uwagę zasługuje sam motyw Boga, prawie nigdy nieprzedstawiany w kinematografii PRL. Wynikało to z oficjalnie obowiązującego dogmatu materialistycznego, który notabene sparodiowano w dialogu Barcisia z Bisłą w omawianej scenie.

⁹¹ Ibidem.

⁹² A. Domalewski, *Główne nurty w badaniach nad filmem i religią*, „Images”, Vol. XXX: 2021, nr 39, s. 22. Zob. szerzej: J. Kickasola, *Tracking the fallen apple: ineffability, religious tropes, and existential despair in Nuri Bilge Ceylan's Once Upon a Time in Anatolia*, „Journal of Religion & Film”, 2016, Vol. 20, Iss. 1, Article 13, <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol20/iss1/13/>; idem, *Tablets of stone, tablets of flesh: synesthetic appeal in the Decalogue*, w: *Of Elephants and Toothaches. Ethics, Politics, and Religion in Krzysztof Kiesłowski's Decalogue*, red. E. Badowska, F. Parmeggiani, New York 2016, s. 30–50.

⁹³ *Porcelana w składzie słonია*, reż. A. Czekalski, 1984.

Motyw Boga pojawił się również w *Konopielce*⁹⁴. Postać wędrownego starca można bowiem traktować jako personifikację Boga, wnosząc po pierwszym jego dialogu z leżącym pod drzewem Kazimierzem (Krzysztof Majchrzak). Patrząc przez pryzmat jego kolejnych udziałów w scenach, skłaniam się raczej ku interpretacji, że jest on symbolem odwiecznej ludowej mądrości i tradycji. Starzec (Franciszek Pieczka) w innej scenie, w której się pojawia, potępia Kazimierza za odejście od obyczajów praojców, staje się też zwiastunem jego klęski, niczym zły prorok. Podsumowując, można więc interpretować starca zarówno na poziomie mityczno-biblijnym, jak i tradycyjno-ludowym, tak jak Wernyhorę Stanisława Wyspiańskiego.

*Kłopotliwy gość*⁹⁵ przedstawia specyficzny wizerunek „innego” w PRL. Jest nim tajemnicze zjawisko paranormalne, które pojawia się w jednym z blokowisk lat 70., notabene całkiem o to nieproszone. Lokatorzy przez cały czas usiłują się pozbyć tytułowego kłopotliwego gościa, korzystając przy tym z, wątpliwej zresztą, pomocy administracji osiedla oraz innych służb porządkowych (milicja, straż pożarna). Sam „gość”, który jest kimś pomiędzy bytem kosmity a ducha, nie przejawia specjalnie ciekawych zachowań. Nic nie mówi, prawie się nie przemieszcza, tylko świeci i wydziela ciepło. Jest on jednak czymś w rodzaju lustra społeczeństwa polskiego, odbijając jego podejście do nietypowych spraw⁹⁶. Ponadto zasługuje na uwagę jako jedna z nielicznych postaci ponadnaturalnych w całej polskiej kinematografii, nie tylko późnego PRL. Kolejnym motywem jest typowa „komunistyczna” rodzina z pogranicza klasy średniej i administracji państwowej⁹⁷. Ich dziecko, nastoletni syn, jest jednostką niezwykle zaradną, ubija nawet interes na pobieraniu opłat od kolegów z klasy za oglądanie ducha. Przez to kontrastuje z nie do końca zaradnym tatą⁹⁸. „Duch” jest trak-

⁹⁴ *Konopielka*, reż. W. Leszczyński, 1981.

⁹⁵ *Kłopotliwy gość*, reż. J. Ziarnik, 1971.

⁹⁶ Jak celnie stwierdza Aleksander Jackiewicz: „Film jest odbiciem sytuacji kulturowych świadomym – z inspiracji reżysera, lub nieświadomym, tam, gdzie sytuacja kulturowa sama się wciska do filmu pod nieuwagę lub nieświadomość twórcy”. A. Jackiewicz, *Horyzonty kina*, „Kino”, 1973, nr 11, s. 36.

⁹⁷ Jest to małżeństwo w modelu 2 + 1 (syn) + 1 (babcia). Mało zaradny „pan domu” (kierownik w zakładzie) zdominowany jest przez władczą panią – nauczycielkę z zawodu. Kobieta wszystko zrzuca na jego głowę, tłumacząc się niemożnością zwalniania się z pracy.

⁹⁸ Trzecim motywem jest ukazanie szeroko pojętych służb w Polsce. Możemy zaobserwować wszelakie typy urzędników i służb mundurowych, które łączy jedno zdecydowane podobieństwo – „psychologia stosowana”, najlepiej nie brać odpowiedzialności za to, za co się bezpośrednio nie odpowiada. Ludziom tym nie przyświeca chęć rozwiązania problemu obywatela, tylko odniesienie wszystkiego do litery

towany jako coś, co można spróbować ogarnąć rozumem, zrationalizować. Każdy z domowników (może oprócz bogobojnej babci) podchodzi do zjawiska empirycznie, bada ciepło, pobór energii z mieszkania, nie boi się tajemniczego przybysza, lecz próbuje się go pozbyć za pomocą racjonalnych środków. Trudno powiedzieć, co reżyser chciał przez to powiedzieć; może chodzi o chęć ukazania wysokiego poziomu laicyzacji społeczeństwa polskiego albo swoistą parodię społeczeństwa komunistycznego podług schematu – prawdziwy marksista duchów się nie boi. Nie tylko bowiem członkowie rodziny, ale i wszyscy zaglądający do ich domu „zjawy” się nie boją, obserwują ją ze zdystansowaną ciekawością, która szybko przeradza się w postawę: nie chcę mieć z tym nic wspólnego. Ksiądz w kontakcie z duchem w zasadzie reprezentuje podobną postawę. Nie chce odprawić modłów czy egzorcyzmów, ani nawet zgłosić sprawy do „wyższej instancji”, gdyż boi się biurokracji. W tym także nie różni się zbytnio od urzędników państwowych. Biurokracja PRL również w kontakcie z „obcym” ukazuje wszystkie swoje wady: ociężałość, małostkowość, biurokratyzację⁹⁹, brak empatii, niekompetencję. W swoim absurdzie służby chcą nawet obciążyć lokatorów kosztami przebywania nieproszonego lokatora¹⁰⁰. Milicjanci posługują się partyjną nowomową, stwierdzając, że w państwie „ludowym” myślenie indywidualne w zasadzie jest dozwolone, co sugeruje, że niekoniecznie jest mile widziane, jeżeli nie jest zgodne z linią partyjno-państwową. W odniesieniu do analizowanego wątku można stwierdzić, że wiara była dopuszczalna, lecz nie należało się nią publicznie afiszować.

O podejściu do zjawisk nadprzyrodzonych sporo mówi obraz *Pelnia nad głowami*¹⁰¹. W niewielkim miasteczku dochodzi do sporu między dwoma braćmi, przewodniczącym Miejskiej Rady Narodowej (MRN) i księdzem. Na miejscu sporu pojawia się diabeł, z którym nikt nie wie,

prawa i zbędne formalności. Poprzez ukazanie mentalności ludzi tego pokroju możemy zaobserwować inercję i skrajne skostnienie aparatu biurokratycznego w PRL.

⁹⁹ Na temat dysfunkcji biurokracji oraz biurokratyzacji zob. w: M. Cybulski, *Proszę przyjść jutro. Satyra antybiurokratyczna w komediach filmowych okresu ZSRR i PRL*, Lublin 2017, s. 22, 28–35.

¹⁰⁰ Po rozmowie lokatora w telewizji dyrektor bierze bohatera (Bronisław Pawlik) „na dywanik”, mając pretensję o udzielenie przez niego wywiadu bez zgody przełożonych. Intencją oskarżenia jest lęk przed skierowaniem uwagi mediów na dane przedsiębiorstwo, może to bowiem spowodować niechciane kłopoty w postaci odkrycia różnych nieprawidłowości, jakie rządzi zakładem. Pracownik nie może funkcjonować jako indywidualna jednostka, zawsze wypowiada się bowiem w imieniu kolektywu.

¹⁰¹ *Pelnia nad głowami*, reż. A. Czekalski, 1974.

co zrobić. Trafia do aresztu, ale gdy bracia godzą się – znika. Kiedy odkrywają mechanizm jego odwiedzin, zaczynają intensywnie się godzić. Gdy wreszcie znika diabeł, na rynku daje się zobaczyć inny problem – anioła. Diabeł może być symbolem problemów, z którymi zmagają się powojenna Polska, i sposobów ich rozwiązywania. Otóż czasem wygodniej po prostu nie widzieć problemu, czasem można się o niego pokłócić, a czasem staje się okazją do zgody między różnymi opcjami politycznymi. Zawsze jednak reakcję nań cechuje koniunkturalizm i wyrachowanie. Może też być symbolem zjawisk nadnaturalnych, które ani dla ateistów, ani dla Kościoła w XX wieku nie są czymś wygodnym. Lepiej ich unikać, a już na pewno nie wchodzić w dyskusję z nimi lub o nich. Przewodniczący MRN symbolizuje władzę świecką, partyjno-państwową. Niby stoi ponad wszelkimi podziałami, lecz ewidentnie kieruje się światopoglądem materialistycznym; wysługuje się różnymi ludźmi i milicją. Ksiądz to symbol władz duchownych, ale może być również postrzegany jako ideowy przeciwnik władzy, jej konkurent w walce o „rząd dusz”. Jest arogancki, wyrachowany, władczy. Nie jest specjalnie wierzący, urząd swój sprawuje dla profitów, a nie dla idei¹⁰².

Nie bez znaczenia pozostaje fakt, że akcja filmu dzieje się w dniach pierwszego lądowania człowieka na Księżycu, czyli w lipcu 1969 roku. Wydarzenie to symbolizuje triumf techniki i cywilizacji, odejście od zabobonów, zwycięstwo człowieka nad przesądami. Dzięki niemu lepiej widać kontrast z ponadnaturalnym zjawiskiem, które nie pasuje do nowoczesnego świata. Pokłócony pleban i urzędnik umawiają się za pośrednictwem swych podwładnych gdzieś za miastem, by nieoficjalnie porozmawiać o wspólnym problemie. Są zbyt dumni, by do siebie podejść, więc podwładni niosą ich na plecach, po czym oddalają się. Scena ta pokazuje stosunek władz świeckich i kościelnych do społeczeństwa, który jest instrumentalny, arogancki i wyrachowany. W scenie ponownego przyprowadzenia diabła na komisariat milicjant udaje, że go nie widzi. Zapytany o co chodzi, mówi do władzy, że już sam nie wie, kiedy ma coś widzieć, a kiedy nie, niech się zwierzchnik zdecyduje. Ukazuje to manipulację organami ścigania, które zawsze były upolitycznione, a nierzadko zdeorientowane w rozgrywkach na

¹⁰² Milicjant jest symbolem serwilizmu i uległości. Niby słucha się przewodniczącego, ale zdania księdza też nie lekceważy, tak na wszelki wypadek. Jest całkowicie zależny od swoich zwierzchników, pozbawiony podmiotowości.

szczycie. W monologu przewodniczący zwierza się diabłu, że nie wie, co z nim zrobić, gdyż przecież nie może przyznać oficjalnie, że on istnieje. Ukazuje to podejście partii do wielu problemów, po prostu lepiej było udawać, że nie istnieją, niż próbować je rozwiązać. Dotyczyło to praktyk religijnych obywateli, ukrytego bezrobocia, prostytucji czy czarnego rynku. Scena ta ukazuje hipokryzję władzy. Nie mniej wymowna jest scena monologu księdza skierowanego do diabła. Kapłan, chociaż z definicji jest osobą stykającą się ze zjawiskami duchowymi, boi się przyznać do widzenia zjawiska. W pierwszym odruchu zamawia rozmowę telefoniczną z Watykanem, lecz wycofuje się, by nie być oskarżonym o herezję bądź najzwyczajniej wyśmianym¹⁰³. Gdy obaj bracia już poznali mechanizm, obściskują się i obcałowują na pokaz, nieszczerze. Scena może konkretnie wyrażać krytykę stosunków państwo-Kościół za E. Gierka (film kręcono w 1974 r.), kiedy to obie strony udawały, że nie ma między nimi sporu¹⁰⁴. Prymas S. Wyszyński dostał nawet wieniec kwiatów od władz, co było przecież nieszczerym gestem, tylko na pokaz. W pierwszej połowie lat 70. obie strony prowadziły dyplomatyczną grę przed społeczeństwem dla własnych interesów.

W tym miejscu warto zamieścić obszerny cytat Doroty Skotarczak na temat tego, dlaczego *Pełnia nad głowami* trafiła na półki na wiele lat i jaki to mogło mieć związek z wizerunkiem księdza w filmie: „[...] przyczyny odłożenia filmu na półki tkwiły [...] w pewnym idealizmie jego autora. Wezwanie do zgody narodowej, przedstawienie obu stron sporu jako jednakowo winnych, ale też jednak sympatycznych, nadanie *Pełni*... cech bajki ludowej (opowieść o polskim diable), wszystko to sprawia, że całość przybiera charakter przypowieści na temat kondycji polskiego społeczeństwa. W filmie brak wroga klasowego, czarnych charakterów, przewodniczący rady narodowej i ksiądz zostają postawieni na jednym poziomie, skonfrontowani po to, by wskazać, że są z jednej krwi, więc żyć winni razem i w zgodzie. W 1974 roku musiało rzeczywiście razić zrównanie wierzących i niewierzących, no

¹⁰³ Scena przypomina rozważania jednego z braci Karamazow w powieści Fiodora Dostojewskiego, w których Jezus odwiedza renesansowych jezuitów. Ci dają Mu do zrozumienia, że już Go nie chcą, że przestał być potrzebny. Jest to ponadczasowa krytyka wszelkich władz kościelnych, które oddalają się od Boga i prawdziwej wiary.

¹⁰⁴ Por. R. Domke, *Stosunki państwo – Kościół w Polsce w latach 70. XX wieku. Mit normalizacji a rzeczywistość historyczna*, w: *Mity historyczno-polityczne, wyobrażenia zbiorowe, polityka historyczna: studia i materiały*, red. E. Ponczek, A. Sepkowski, M. Reksć, Toruń 2013, s. 190–206.

w końcu – mimo wezwań do wspólnej budowy lepszego jutra – zasadniczo hierarchia nie została zburzona ani zanegowana. Przewodniczący rady narodowej był jednak tym lepszym”¹⁰⁵.

W tym miejscu należy dodać, że w drugiej połowie lat 70. do polityki normalizacji stosunków państwo-Kościół skłaniał władze partyjno-państwowe już kryzys gospodarczy i rodzący się na jego bazie kryzys społeczno-polityczny, a zarazem władze starały się jak najbardziej ograniczyć wpływ Kościoła katolickiego na społeczeństwo¹⁰⁶.

Przechodząc do ostatniego aspektu – metafizyki i religijności, cofnijmy się do filmu *Iluminacja*, który jest kryptobiograficzną narracją samego K. Zanussiego, albowiem u głównego bohatera odnajdujemy cechy wspólne łączące obie postaci. Już w jednej z pierwszych scen filmu widzimy, jak znany filozof Władysław Tatarkiewicz siedzi w swojej bibliotece. Czesław Dondziłło pisze: „Łagodne światło modeluje steraną twarz uczonego, tylko oczy zachowują dawny błysk. Może jego spojrzenie kryje rozeznanie prawidłowości fal młodych pokoleń: tych w butach z cholewami, tych w jasnozielonkawych koszulach z czerwonymi krawatami i tych w kolorowych swetrach – różnych czy takich samych? Profesor mówi głosem przerywanym o tych nieczęstych chwilach w pracy uczonego, kiedy przenika go jasność poznania, gdy wątle i rozproszone iskierki wiedzy łączą się w umyśle – gdy następuje olśnienie”¹⁰⁷. Analizując przekaz W. Tatarkiewicza oraz interpretację reżysera widoczną w całym filmie, można dojść do wniosku, że pierwiastek metafizyczny odgrywa istotną rolę w życiu człowieka. Chociaż K. Zanussi nie skłania się wyraźnie ku chrześcijaństwu, to mistycyzm, który wprowadza, nadaje mu wymiar religijny. Dlatego *Iluminacja* musiała się znaleźć na tej liście¹⁰⁸. Wymiar duchowości wyodrębniony jest tu na dwóch osobnych płaszczyznach. Pierwszy to górskie wędrówki i wspinaczki w Tatrach, które służą kontemplacji i natchnieniu ducha. Drugi wymiar to klasztor, życie w odosobnieniu, w którym przebywa bohater przez bliżej nieokreślony

¹⁰⁵ D. Skotarczak, *Obraz społeczeństwa...*, s. 186.

¹⁰⁶ M. Choma-Jusińska, *Środowiska opozycyjne na Lubelszczyźnie 1975–1980*, Warszawa–Lublin 2009, s. 34–35.

¹⁰⁷ A. Ledóchowski, *Iluminacja*, „Kino”, 1973, nr 5, s. 10.

¹⁰⁸ Motywy mistyczne są zresztą charakterystyczne również dla innych, późniejszych filmów Krzysztofa Zanussiego i zasługują na osobne omówienie.

czas – proporcjonalnie ten wątek jest bardziej poboczny¹⁰⁹. Jak pu-entuje Jerzy Płażewski, „brak iluminacji, brak oświecenia ostatecznego. A jednak ten prawdziwy wizerunek kogoś, kto o tę iluminację nieustannie zabiega i temu swoje ładne życie podporządkowuje, ten fascynujący wizerunek [...] nie znika bez etycznych konsekwencji”¹¹⁰. Przytoczmy jeszcze słowa K. Kornackiego *à propos* podejścia do religii samego reżysera, które egzemplifikuje Franciszek Retman: „Bohater filmu to człowiek, dla którego wiedza to za mało, a wiara – za dużo, człowiek rozdarty między efektami materialistycznej edukacji a pragnieniem nowych dróg duchowych. *Iluminacja* Zanussiego była dla wielu młodych początku dekady lat siedemdziesiątych ich własną modlitwą, oczyszczającą ich z toksyn forsownej indoktrynacji ideologicznej «kraju budującego socjalizm»”¹¹¹.

K. Zanussi odczuwał potrzebę odniesienia się do społecznej schizofrenii, która wówczas była w jego odczuciu powszechna. Realny socjalizm na każdym kroku wymuszał pewne kompromisy moralne, przez które zatracano się powoli poczucie tego, co jest dobre, a co złe. Reakcją na to jest próba K. Zanussiego wprowadzenia pewnego punktu odniesienia w postaci perspektywy metafizyczno-religijnej. Aż do tego filmu reżyser podawał swe filmy w formie możliwej do metafizycznego odczytania, natomiast unikał perspektywy wyraźnie religijnej, jeżeli nie narzucał jej temat. Od samego początku metafizyka obecna jest w filmie *Constans* za pomocą figury wizualnej ojca zwisającego ze skały, zdaniem M. Marczak interpretowanej przez Pietro Pintusa jako symboliczne wahadło w sercu transcendencji¹¹². „Pojawia się jako sen Witka oraz wyobrażenie i współgra z pozadiegetycznym obrazem Himalajów «w zbliżeniu» stanowiąc metafizyczny układ odniesienia, który stanowi boskie tremendum wyobrażone przez grozę i potęgę gór i łączące się horrendum śmierci”¹¹³. Marzenie o podjęciu wyzwania

¹⁰⁹ Zygmunta Kałużyńskiego niezwykle krytycznie odnosi się do tego wizerunku, twierdząc, że ukazany przez Krzysztofa Zanussiego przeor kamedulów podchodzi do religii niczym do leku psychotropowego, płytko i instrumentalnie, co wybitny krytyk filmowy określa mianem bałwochwalstwa. Zob. Z. Kałużyński, *Seans przerywany*, Warszawa 1980, s. 138.

¹¹⁰ J. Płażewski, *Łaska oświecenia*, „Kino”, 1973, nr 11, s. 16.

¹¹¹ K. Kornacki, op. cit., s. 225. Krzysztof Kornacki uważa zresztą Krzysztofa Zanussiego za najbardziej zaangażowanego religijnie twórcę polskiego kina.

¹¹² M. Marczak, *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011, s. 234.

¹¹³ Ibidem.

nia staje się dla młodego bohatera pragnieniem, by rzucić wyzwanie Opatrzności, idąc śladami ojca. Sam Witek jest racjonalistą, bardziej formalnym katolikiem, używa słowa „los” zamiast „Bóg” czy „Opatrzność”. Upprzedmiotawia ów los, łącząc go z matematycznym rachunkiem prawdopodobieństwa, dopiero stając w obliczu śmierci doznaje objawienia¹¹⁴. Jeszcze dalej w chrześcijańskiej interpretacji *Constansu* idzie Serge Daney, dostrzega bowiem w Witku figurę cierpiącego Chrystusa¹¹⁵. M. Marczak w swej wnikliwej interpretacji metafizycznych aspektów filmu zwraca jeszcze wagę na scenę dialogu Witka z umierającą matką. Kiedy syn tłumaczy jej wiarę w przypadkowość śmierci i zastanawia się nad możliwością jej uniknięcia, matka widzi w niej głęboki sens. Witek pyta: „Czy tak musiało być?”, matka odpowiada: „Myślę, że musiało”, prezentując w tym monologu swoją postawę religijną. Metafizyczny niepokój syna prezentowany jest na poziomie świadomości bohatera jak i narratora, natomiast jego interpretowana religijność jest już jedynie sugestią autora¹¹⁶.

* * *

W sztandarowych produkcjach propagandy sukcesu próżno by szukać motywów religijnych. Ani w *Czterdziestolatku*¹¹⁷, ani w *Daleko od szosy*¹¹⁸ nie spotykamy księży czy motywów religijnych z nimi związanych¹¹⁹. Kino moralnego niepokoju śmieiej porusza te motywy (*Kobieta samotna*, *Przypadek*). Dla niektórych reżyserów należało bowiem w okresie budzącej się świadomości politycznej ukazać kapłana jako swoistego mentora rodzącej się opozycji¹²⁰. Ksiądz przestawał być tylko archaicznym przedstawicielem polskiej kultury, nabierał cech heroicznych. Najbardziej widać to w wizerunku niepełnosprawnego kapłana łódzkich opozycjonistów – Stefana, zagrane go przez Adama

¹¹⁴ Ibidem, s. 235.

¹¹⁵ S. Daney, *Les journées de Gdansk*, „Cahiers du Cinema”, 1980, nr 317, novembre.

¹¹⁶ M. Marczak, *Niepokój...*, s. 238–239 i n.

¹¹⁷ *Czterdziestolatek*, serial, reż. J. Gruza, 1974–1977.

¹¹⁸ *Daleko od szosy*, serial, reż. Z. Chmielewski, 1975.

¹¹⁹ Kulturowe żegnanie się przez zdenerwowaną Magdę Karwowską z okrzykiem „Jezus Maria!” to zdecydowanie zbyt mało.

¹²⁰ W okresie działania legalnej Solidarności (wrzesień 1980 – grudzień 1981) Kościół wspierał demokratyczne przemiany w Polsce. J. Żaryn, *Państwo–Kościół katolicki w Polsce 1956–1989*, w: *PRL. Od grudnia 1970 do Czerwca 1989*, red. K. Persak, P. Machcewicz, Warszawa 2011, s. 84–85.

Ferencego w *Przypadku K. Kieślowskiego*. Produkcje mające swą premierę w okresie „karnawału” Solidarności tworzą zresztą charakterystyczną podgrupę, gdyż można było w nich o wiele więcej pokazać aniżeli wcześniej czy później. Okres między sierpniem 1980 a grudniem 1981 przyniósł intensyfikację dyskusji publicznej w Polsce, powodując wzrost oczekiwań społeczeństwa dotyczących większej otwartości i pluralizmu. Żądania zmian pojawiły się również w środowisku dziennikarzy, a szczególnie wyrażano niezadowolenie z działalności Telewizji Polskiej¹²¹. Po krótkim okresie zastoju, jakim był okres stanu wojennego w Polsce, wątki religijne powoli znowu zaczynają być coraz szerzej widoczne w polskiej kinematografii, czego apogeum przypada na koniec lat 80.

Chociaż obraz księdza i zakonnika nie był częsty we współczesnej kinematografii fabularnej, to możemy pokusić się o uchwycenie jego specyfiki w latach 70. i 80. Z pewnością ksiądz nie był profesją przedstawianą pozytywnie. Najczęściej przedstawiano go jako osobę wyrafinowaną i sprzedającą, nastawioną na karierę. W przeciwieństwie do tego, zakonnicy i siostry zakonne przeważnie ukazywani byli pozytywnie – jako postaci skromne, bogobojne i bezinteresowne.

Obraz obrzędowej religijności na przestrzeni lat również ulega zmianie. Coraz śmieiej przedstawia się uroczystości i sakramenty religijne, m.in. zaczyna się mówić oraz ukazywać śluby kościelne. Wspomina się o pielgrzymkach, a nawet próbuje się ukazywać boskie emanacje (*Konopielka*, *Porcelana w składzie słonia*, *Dekalog*). Można pokusić się o stwierdzenie, że reżyserzy wyraźnie odchodzą od propagandy antyreligijnej, dostrzegając jałowość tego typu zabiegów. Nie można jeszcze pokazać wszystkiego, lecz polska kinematografia już nie próbuje udawać, że ludzie nie chodzą do Kościoła, a społeczeństwo jest w dużej mierze niewierzące.

Warto jeszcze wspomnieć, że o ile motyw samego cmentarza katolickiego nie zasługuje na osobne omówienie, gdyż jest po prostu pewnym *genius loci*, o tyle warto napomknąć o ukazaniu przez twórców filmów fabularnych samej ceremonii pogrzebu, ponieważ posiada to wymiar *stricto* religijny. Pogrzeb pojawia się m.in. we wspomnianych

¹²¹ W. Sęczyk, *Struktura i zadania propagandy komunistycznej w Polsce w latach 80. XX w.*, Toruń 2019, s. 88.

już *Płomieniach*, *Porcelanie w składzie słonia* oraz w takich filmach jak *Gra*¹²², *Sny i marzenia*¹²³ czy, *nomen omen*, *Ceremonia pogrzebowa*¹²⁴.

Na osobne omówienie zasługuje też aspekt mistyczny towarzyszący omawianym produkcjom, z konieczności jedynie zasygnalizowany, albowiem nieodnoszący się do samej instytucji Kościoła, lecz do szeroko pojętej duchowości polskiego społeczeństwa. Można to postrzegać jako odejście twórców filmowych od marksowskiej idei „byt kształtuje świadomość” w kierunku myśli filozofii idealistycznej. Motyw ten wymaga jednak osobnych, szerszych badań, niemieszczących się w ramach tego przyczynku, albowiem – jak pisze Andrzej Luter – „w wielu polskich filmach odnajdziemy [...] ślady poszukiwania Boga, zmagania się z wiarą i z własnymi upadkami. Myślę przede wszystkim o dawnych filmach Krzysztofa Zanussiego, Krzysztofa Kieślowskiego czy Stanisława Różewicza”¹²⁵.

Warto jeszcze zwrócić uwagę na jedno zagadnienie. Mianowicie to, że motyw księdza czy zakonnika pojawia się w filmach lat 70. i 80. niezwykle rzadko, też jest symptomatyczne. Otóż w żaden sposób nie oddaje to rzeczywistego znaczenia kapłana i religii w polskim społeczeństwie tamtych czasów, które było zdecydowanie większe, zwłaszcza w środowisku wiejskim i małomiasteczkowym. Z pewnością wpływ na to miała autocenzura scenarzystów i reżyserów, którzy nie mogli przecież poświęcić głównego wątku swej produkcji tym zagadnieniom, nie narażając się na ryzyko interwencji cenzury i los „półkowników”. We współczesnych filmach i serialach polskich ksiądz jest jednym z głównych bohaterów¹²⁶. Wystarczy wymienić produkcje takie jak *Ojciec Mateusz*¹²⁷, *Plebania*¹²⁸ czy *U Pana Boga w ogródku*¹²⁹, co podkreśla nieadekwatność reprezentacji tej grupy społecznej w kinie Polski Ludowej, albowiem patrząc przez pryzmat procesów długiego trwania, rola społeczna księdza nie ulega większym przemianom na przestrzeni dekad.

¹²² *Gra*, reż. J. Kawalerowicz, 1968.

¹²³ *Sny i marzenia*, reż. P. Pitera, 1983.

¹²⁴ *Ceremonia pogrzebowa*, reż. J. Bromski, 1984.

¹²⁵ A. Luter, op. cit.

¹²⁶ Por. G. Łęcicki, *Obraz kapłana we współczesnych polskich serialach telewizyjnych*, w: *Kapłan i rodzina w mediach*, red. A. Adamski, K. Kwasik, G. Łęcicki, Warszawa 2012, s. 15–20.

¹²⁷ *Ojciec Mateusz*, serial, reż. A. Kostenko i in., 2008–2020.

¹²⁸ *Plebania*, serial, reż. J. Łukaszewicz i in., 2000–2011.

¹²⁹ *U Pana Boga w ogródku*, reż. J. Bromski, 2007.

Analizując bowiem rolę Kościoła katolickiego w PRL, nie możemy sprowadzać jej do mszy świętych oraz udzielania sakramentów. Jak podkreśla Jan Żaryn, rola ta to również niezależna działalność naukowa, liczne seminaria duchowne, działalność wydawnicza, katecheza itd.¹³⁰ J. Żaryn przypomina również, że młodzież szkolna i licealna szeroko uczestniczyła w ruchu oazowym. Tysiące proboszczów organizowało w latach 70. i 80. przeróżne imprezy społeczne o charakterze religijnym. Jednocześnie Episkopat już w połowie lat 70. zdawał sobie sprawę, że traci część młodzieży ze względu na wzmożoną działalność laicyzacyjną ze strony państwa oraz postępujące przemiany społeczne¹³¹.

Abstrahując od ważnej roli kapłana w polskim społeczeństwie, relatywnie niewielka obecność postaci księdza w kinie PRL pasowałaby z kolei do jego proporcji w całości społeczeństwa polskiego. Przykładowo w roku 1976 w Polsce było ok. 18,5 tys. księży (w tym 15 tys. diecezjalnych), a kształciło się ok. 3,5 tys. alumnów¹³². Szacując ówczesną liczbę Polaków na 34,5 mln, można obliczyć, że księża stanowili zaledwie pół promila polskiego społeczeństwa. Taka analiza procentowa nie na wiele się jednak zdaje przy analizie reprezentacji grup społecznych o istotnym znaczeniu.

Pomimo znacznych wysiłków partii i państwa w zakresie laicyzacji Polacy pozostali strukturą religijną przywiązaną do tradycji, chociaż owa religijność często miała jedynie fasadowy charakter. Może to potwierdzić chociażby wciąż wysoki procent chrztów, ślubów kościelnych (ponad 90 proc.) oraz uczestnictwa w uroczystościach religijnych. Jeszcze bardziej potwierdza to „społeczna histeria” po wyborze Polaka na papieża i gigantyczna frekwencja narodu na uroczystościach związanych z pierwszą pielgrzymką Jana Pawła II do Polski w czerwcu 1979 roku, chociaż jej wymiar był bardziej polityczny aniżeli duchowy. Jeżeli zestawimy te zjawiska z innymi państwami socjalistycznymi, takimi jak ZSRR czy NRD, nie mówiąc już o ChRL po rewolucji kulturalnej, to PRL jawi się jako swoisty

¹³⁰ J. Żaryn, *Kościół, naród, człowiek...*, s. 276–278.

¹³¹ Ibidem, s. 306.

¹³² Idem, *Opór, przetrwanie i władza. Kilka uwag na temat postaw duchowieństwa katolickiego wobec systemu komunistycznego w Polsce (1944–1989)*, w: *Polacy wobec PRL. Strategie przystosowawcze*, Kielce 2003, s. 205.

wyjątek w „obozie”. Nie zmienia to jednak faktu, że procesy laicyzacji postępowały równolegle. Wydaje się to nie tyle rezultatem propagandy ateizacyjnej państwa, co endogennych europejskich przemian społecznych w tej kwestii. Odkładając statystyki, a obserwując jedynie same trendy, widzimy, że od czasów oświecenia i wielkiej rewolucji francuskiej laicyzacja w skali kontynentu była procesem ciągłym i odnoszącym się do wielu krajów, który nasilił się po dwudziestowiecznej rewolucji ‘68 roku. Polska nie była przez to żadnym wyjątkiem. Cały czas jednak otwarte pozostaje pytanie o skalę fasadowości postaw społecznych Polaków w tym zakresie. Aktywnemu członkowi partii najzwyczajniej „nie wypadało” przyznawać się do uczestnictwa w obrzędach religijnych, a z kolei niejeden antykomunista przywdziewał płaszczyk patrioty-katolika, aby legitymizować i uwiarygodniać społecznie swoją kontestację „ludowej” rzeczywistości. Wielu agnostyków czy nawet ateistów z entuzjazmem przyjęło przecież wybór Karola Wojtyły na papieża ze względów politycznych, nie zmieniając swojego światopoglądu. Przykładem niech będzie tu cała lewica KOR oraz tysiące jej zwolenników¹³³.

Nie możemy zapominać, że twórcy filmu stosowali autocenzurę, obawiając się usunięcia niektórych scen, również dotyczących religijności. K. Zanussi w jednym z wywiadów tłumaczył się, dlaczego w filmie *Struktura kryształu* małżeństwo nie idzie w niedzielne popołudnie do lokalnego kościoła. Zdaniem reżysera uznanie religijności uszłoby przy ukazywaniu innych warstw społecznych, natomiast było wykluczone w przypadku prezentowania naukowców¹³⁴. Tak zapewne postępowało wielu ówczesnych reżyserów filmowych, co po części może tłumaczyć skąpą ilość motywów religijnych w kinie PRL.

Odnosi się nieodparte wrażenie, że religijność w kinie polskim analizowanego okresu miała charakter jedynie fasadowy, co zresztą zarzucał naszemu społeczeństwu scenarzysta *Dekalogu*. Ksiądz był postacią reprezentującą po prostu jedną z grup społecznych, nie zaś kapłana, osobą na wpół świętą. Jeszcze mniej wyraziste były postaci zakonników i zakonnic, oryginalne „profesje”, gdzieś na marginesie polskiego społeczeństwa. Jedynie nieliczni twórcy ośmielili się uderzyć

¹³³ R. Domke, *Przemiany społeczne...*, s. 307–308.

¹³⁴ [Krzysztof Zanussi], *Zależy jak się patrzy...*, s. 118.

w odważniejszy ton, obierając sobie za motyw poszukiwania duchowe głównego bohatera, jak K. Kieślowski, ukazując drogi życiowe Witka w *Przypadku*, czy też K. Zanussi, prowadząc Franciszka z *Iluminacji* poprzez meandry postaw życiowych i społecznych, niczym Mefisto doktora Faustusa. Po 1989 roku w tej materii zresztą nie było dużo lepiej, próżno bowiem doszukiwać się religijnej głębi w fabularnych produkcjach ostatnich lat. Konstatując, warto przywołać stwierdzenie Tadeusza Sobolewskiego, że Polska wciąż czeka na swój film o Bogu z prawdziwego zdarzenia¹³⁵.

Pomimo niechęci władzy komunistycznej wobec Kościoła katolickiego ten zachował ogromny wpływ na mentalność i obyczajowość Polaków. Działacze partyjni nie mogli ignorować rzeczywistości. Dostosowywali się do politycznych zaleceń i ideologicznych dogmatów, funkcjonowali jednak w lokalnych społecznościach. Nie mogli więc nie uwzględniać ich potrzeb, obyczajów, struktur i hierarchii, mających niekiedy długą historię. Ważnymi postaciami byli w nich księża, a miejscowe władze nie zawsze mogły ignorować ich opinie. Zresztą wielu działaczy miało prywatnie dobre relacje z kapłanami, potrafiło się z nimi porozumieć. Niekiedy także oni, a jeszcze częściej ich rodziny, brali udział w obrzędach religijnych. Realna siła oddziaływania władzy ludowej oraz Kościoła sprawiała, iż w świadomości przynajmniej części narodu porządki te były traktowane jako równoległe, czasem nawet posiadające punkty wspólne¹³⁶.

Streszczenie

W artykule zostały poddane analizie przedstawienia Kościoła, duchowieństwa i religii w polskim kinie fabularnym z lat 1968–1990, ujmując materiał problemowo: od wizerunków księży i zakonników, przez obrzędowość religijną, po motywy boskie i metafizyczne. Ramy chronologiczne wyznaczają wydarzenia Marca '68 oraz premiery filmów powstałych jeszcze w realiach PRL, które trafiły do kin po 1989 roku.

W badanym okresie widoczna jest stopniowa ewolucja filmowego obrazu religii. W czasach propagandy sukcesu motywy sakralne pojawiają się

¹³⁵ Por. T. Sobolewski, *Nie wierzę w Boga*, „Kino”, 2014, nr 5, s. 98.

¹³⁶ P. Zwierzchowski, *Filmowe reprezentacje PZPR*, Bydgoszcz 2022, s. 110–111.

sporadycznie, natomiast kino moralnego niepokoju oraz produkcje z okresu „karnawału” Solidarności przedstawiają księży częściej i w sposób bardziej złożony – niekiedy jako moralnych przewodników czy symboliczną podporę opozycji. Jednocześnie utrzymuje się ambiwalencja: w wielu filmach księża są ukazywani negatywnie, podczas gdy zakonnicy i siostry zakonne otrzymują na ogół charakterystyki pozytywne.

W latach 70. i 80. rozszerza się katalog przedstawień religijnych. W filmach fabularnych pojawiają się sakramenty, pogrzeby, pielgrzymki i próby ujęcia doświadczeń metafizycznych. Zmiany te świadczą o odchodzeniu twórców od schematów antyreligijnej propagandy, choć obecność kapłanów na ekranie pozostaje nieproporcjonalnie mała wobec ich realnej roli społecznej, m.in. z powodu autocenzury i ograniczeń systemowych. Artykuł umieszcza przedstawienia Kościoła w kontekście równoległych procesów sekularyzacji oraz trwałej religijności społeczeństwa polskiego, wskazując na ich polityczny i kulturowy wymiar.

Summary

The article examines the representations of the Catholic Church, clergy, and religion in the Polish feature films produced between 1968 and 1990. The analysis follows a problem-based structure, addressing portrayals of priests and members of religious orders, depictions of religious ritual, and the cinematic manifestations of the divine and the metaphysical. The chronological framework is defined by the post-March 1968 reorganization of Poland's film industry and by the release, after 1989, of works still created under the constraints of the socialist state.

The study identifies a gradual transformation in the cinematic treatment of religion. During the era of the “success propaganda,” religious motifs appeared only sporadically, whereas the so-called cinema of moral anxiety and the productions of the “Solidarity carnival” employed more complex representations of priests – at times as the moral guides or symbolic figures of the opposition. Nevertheless, an ambivalent image persisted: priests were often portrayed negatively, while monks and nuns tended to receive consistently positive characterizations.

In the 1970s and 1980s, the scope of the religious imagery expanded to include sacraments, funerals, pilgrimages, and attempts to frame metaphysical experience on screen. These developments indicated a departure from the earlier anti-religious propaganda, even though the on-screen presence of clergy remained disproportionately low relative to their actual social significance – largely due to self-censorship and systemic constraints. The article

situates these cinematic representations within broader processes of secularization and the enduring religious identity of the Polish society, highlighting their cultural and political dimensions.

Słowa kluczowe: kinematografia polska, wizerunek religii, duchowieństwo w filmie, PRL, sekularyzacja

Keywords: Polish cinematography, representation of religion, clergy on screen, the Polish People's Republic (PRL), secularization

Bibliografia

Źródła

Filmoteka Narodowa Instytut Audiowizualny – stenogramy z posiedzeń Komisji Kolaudacyjnych filmów fabularnych

Literatura

Abryszeński P., *Normalizacja stosunków z Kościołem katolickim jako próba odbudowy społecznego zaufania przez władze komunistyczną w pierwszych miesiącach po Grudniu '70*, w: *Poczucie bezpieczeństwa Polaków w dekadzie gierkowskiej. Bezsilność i zmęczenie. Antropologia codzienności w latach 70.*, red. J. Farysej, H. Lisiak, K. Siemaszko, Poznań 2014

Bolewski J., *Odmiana życia przez przypadki. Śladami Krzysztofa Kieślowskiego*, „Więź”, 1991, nr 1

Brandys K., *Miesiące 1978–1979*, Paryż 1981

Choma-Jusińska M., *Środowiska opozycyjne na Lubelszczyźnie 1975–1980*, Warszawa–Lublin 2009

Cybulski M., *Proszę przyjść jutro. Satyra antybiurokratyczna w komediach filmowych okresu ZSRR i PRL*, Lublin 2017

Czerwiński M., *Życie po miejsku*, Warszawa 1974

Daney S., *Les journées de Gdansk*, „Cahiers du Cinema”, 1980, nr 317, novembre

Degler E., *Film i fotografia. Z problematyki realizacji funkcji przedstawieniowej*, w: *Analizy i syntezy. Z badań porównawczych nad filmem*, red. A. Helman, A. Gwóźdź, Warszawa 1979

Domalewski D., *Główne nurty w badaniach nad filmem i religią*, „Images”, Vol. XXX: 2021, nr 39

Domke R., *Między ideologią a pragmatyzmem. Doktryna marksistowska w PZPR epoki gierkowskiej a rzeczywistość*, w: *Utopie społeczne*

- i estetyczne w XIX i XX wieku. Zbiór studiów*, red. J. Farysej, K. Siemiaszko, Kraków 2017
- Domke R., *Przemiany społeczne w Polsce w latach 70. XX wieku*, Zielona Góra 2016
- Domke R., *Stosunki państwo – Kościół w Polsce w latach 70. XX wieku. Mit normalizacji a rzeczywistość historyczna*, w: *Mity historyczno-polityczne, wyobrażenia zbiorowe, polityka historyczna: studia i materiały*, red. E. Ponczek, A. Sepkowski, M. Reksć, Toruń 2013
- Dondzik M., *Zabił, nie zabił i kto kogo zabił? O filmie Zabicie ciotki Grzegorza Królikiewicza*, „Images”, 2021, nr 39
- Dudek D., Gryz R., *Komuniści i Kościół w Polsce 1945–1989*, Kraków 2003
- Eisler J., „Polskie miesiące” czyli kryzys(y) w PRL, Warszawa 2008
- Eisler J., *Czterdzieści pięć lat, które wstrząsnęły Polską*, Warszawa 2018
- Eisler J., *Grudzień 1970. Geneza, przebieg, konsekwencje*, Warszawa 2000
- Ferro M., *Kino i historia*, tłum. T. Falkowski, Warszawa 2011
- Fredericksen D., *Jung – Znak – Symbol – Film*, tłum. A. Helman, w: *Panorama współczesnej myśli filmowej*, red. A. Helman, Kraków 1992
- Friszke A., *Polska Gierka*, Warszawa 1995
- Gajewski A., *Polski film sensacyjno-kryminalny (1960–1980)*, Warszawa 2008
- Gołębiewski J., *Komuniści kontra pielgrzymi*, „Pamięć.pl”, 2013, nr 7–8
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994
- Historia filmu polskiego*, t. VI, red. R. Marszałek, Warszawa 1994
- Jabłońska K., *Wariacje na temat dziesięciorga przykazań*, „Kwartalnik Filmowy”, 1997, nr 18
- Jackiewicz A., *Horyzonty kina*, „Kino”, 1973, nr 11
- Jagielski S., *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w kinie polskim lat 1968–1982*, Kraków 2021
- Kałużyński Z., *Seans przerywany*, Warszawa 1980
- Kąkol K., *Spowiedź pogromcy Kościoła*, Olsztyn 1994
- Kickasola J., *Tablets of stone, tablets of flesh: synesthetic appeal in the Decalogue*, w: *Of Elephants and Toothaches. Ethics, Politics, and Religion in Krzysztof Kieślowski's Decalogue*, red. E. Badowska, F. Parmeggiani, New York 2016
- Kickasola J., *Tracking the fallen apple: ineffability, religious tropes, and existential despair in Nuri Bilge Ceylan's Once Upon a Time in Anatolia*, „Journal of Religion & Film” 2016, vol. 20, Iss. 1, Article 13, <https://digitalcommons.unomaha.edu/jrf/vol20/iss1/13/>
- Kornacki K., *Tropem modlitwy, czasem dwóch. Chrześcijaństwo w kinie polskim (do roku 1989)*, „Ethos”, 2016, nr 3
- Kornatowska M., *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990
- Kurpiewski P., *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Gdańsk 2016

- Ledóchowski A., *Czy nieobecność Boga?*, w: *Kino i religia. Ogólnopolskie seminarium filmowe, 26–29 maja 1987, Olsztyn*, red. E. Modrzejewska, M. Ray-Ciemieja, Warszawa 1987
- Ledóchowski A., *Iluminacja*, „Kino”, 1973, nr 5
- Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015
- Luter A., *Radzę drzewa wypowiadać...*, czyli *sacrum i profanum w polskim kinie*, „Magazyn Filmowy SFP”, 2015, nr 41, s. 12–17, [dostęp: chrome-extension://efaidnbmnnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.sfp.org.pl/magazyn_filmowy,57.218a3e23101917325be912069e1fa46c.pdf]
- Łęcicki G., *Obraz kapłana we współczesnych polskich serialach telewizyjnych*, w: *Kapłan i rodzina w mediach*, red. A. Adamski, K. Kwasik, G. Łęcicki, Warszawa 2012
- Marczak M., *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011
- Marczak M., *Postać filmowa jako nośnik religijnego znaczenia. Ekranowe obrazy osób konsekrowanych w polskim kinie i telewizji od 2000 roku w funkcji socjokulturowego przekazu na temat współczesnej religijności*, „Media – Kultura – Komunikacja Społeczna. Zeszyty Naukowe Instytutu Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej UWM”, 12: 2016
- Marsh C., *Audience Reception*, w: *Routledge Companion to Religion and Film*, red. J. Lyden, London–New York 2009
- Piesiewicz K., Jazdon M., *Kieślowski. Od Bez końca do końca*, Warszawa 2021
- Piesiewicz K., *Skupienie i przenikliwość*, w: *Kino Krzysztofa Kieślowskiego*, red. T. Lubelski, Kraków 1997
- Plaźewski J., *Łaska oświecenia*, „Kino”, 1973, nr 11
- Przesłanie do wszystkich rodaków w sprawie wypadków grudniowych na Wybrzeżu*, w: *Listy pasterskie episkopatu Polski 1945–1975*, Paryż 1975
- Reczek R., *Pielgrzymowanie w PRL na przykładzie pieszych pielgrzymek Duszpasterstwa Rolników Diecezji Gorzowskiej z Klenicy do Częstochowy w latach 1984–1989*, Poznań 2016
- Rosenstone R., *Historia w obrazach / historia w słowach: rozważania nad możliwością przedstawienia historii na taśmie filmowej*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008
- Seidler B., *O filmie i filmowcach – spokojnie*, „Życie Literackie”, 1968 z 12 maja
- Semczuk P., *Maluch. Biografia*, Kraków 2014
- Sęczyk W., *Struktura i zadania propagandy komunistycznej w Polsce w latach 80. XX w.*, Toruń 2019
- Skotarczak D., *Historia wizualna*, Poznań 2012
- Skotarczak D., *Obraz społeczeństwa PRL w komedii filmowej*, Poznań 2004

- Sobolewski T., *Nie wierzę w Boga*, „Kino”, 2014, nr 5
- Sokołowski M., *Kościół, kino, sacrum. W poszukiwaniu definicji filmów o tematyce religijnej*, Olsztyn 2002
- Surmiak-Domańska K., *Kieślowski. Zbliżenie*, Warszawa 2018
- Śmiałowski P., *Między ministerialną kolaudacją a premierą kinową. Nieformalne i nieoczywiste ingerencje w wybrane filmy powstałe w latach 1957–1968, za kadencji wiceministra kultury i sztuki Tadeusza Zaorskiego 1957–1968*, „Pleograf”, 2023, nr 3
- Talarczyk-Gubała M., *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945–1989*, Warszawa 2007
- White H., *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, w: *Film i historia. Antologia tekstów*, red. I. Kurz. Warszawa 2008
- Wincenty D., „Gierek do dymisji, Wojtyła królem Polski”, „Pamięć.pl”, 2012, nr 4–5
- Witek P., *Andrzej Wajda jako historyk. Metodologiczne studium z historii wizualnej*, Lublin 2016
- [Zanussi Krzysztof], *Zależy jak się patrzy. Z Krzysztofem Zanussim rozmawia Michał Dondzik*, Łódź 2024
- Zaremba M., *Wielkie rozczarowanie. Geneza rewolucji Solidarności*, Kraków 2023
- Zawisza A., *Przez obiektyw kamery. Postacie osób duchownych i zakonnic w polskim filmie fabularnym*, Warszawa 2023
- Zwierzchowski P., *Filmowe reprezentacje PZPR*, Bydgoszcz 2022
- Żaryn J., *Kościół, naród, człowiek, czyli opowieść optymistyczna o Polakach w XX wieku*, Warszawa 2012
- Żaryn J., *Opór, przetrwanie i władza. Kilka uwag na temat postaw duchowieństwa katolickiego wobec systemu komunistycznego w Polsce (1944–1989)*, w: *Polacy wobec PRL. Strategie przystosowawcze*, Kielce 2003
- Żaryn J., *Państwo–Kościół katolicki w Polsce 1956–1989*, w: *PRL. Od grudnia 1970 do Czerwca 1989*, red. K. Persak, P. Machcewicz, Warszawa 2011