

Prymat doświadczenia religijnego nad instytucjonalnością Obraz duchowieństwa w filmach *Faustyna* Jerzego Łukaszewicza i *Prymas. Trzy lata z tysiąca* Teresy Kotlarczyk

Dominantą wpływającą na tytułowe postaci z przywołanych filmów jest obrazowanie zogniskowane na doświadczeniu religijnym jako fundamencie jednostkowej wiary. Pełni ono zarazem funkcję filtru, który warunkuje relacje protagonistów wobec form Kościoła katolickiego, gdyż właśnie poprzez indywidualnie nacechowaną postawę wiary widz ma postrzegać przypisane im role. Symbole, ryt (liturgia, modlitwa), treści teologiczne, elementy doktryny etycznej, umotywowane religijnym paradygmatem, wysuwają się na plan pierwszy w obu filmach, wypełniają sferę obrazu i dyskursu. Kategoria instytucjonalności zaznacza się zaś nie tyle jako całościowe odbicie funkcjonalnych hierarchicznych struktur w kontekście rzeczywistości historycznej, co raczej w sensie zawężonym do specyficznego związku z nimi tytułowych bohaterów, czyli miejsca zajmowanego w religijnej wspólnotce.

Proporcje motywu przeżycia religijnego i odniesień do instytucjonalnych przejawów katolicyzmu w *Faustynie* i *Prymasie* wynikają z postulowanej koncepcji dzieła. Celem Jerzego Łukaszewicza nie była krytyczna wizja przedwojennego konwentu. Zrealizował on film konsekwentnie hagiograficzny¹ z całym *entourage'em*; zobrazował statyczny wzorzec świętości, podkreślając wyjątkowość konstrukcji psychicznej i duchowości, eksponując heroizm, a nawet fizyczne piękno bohaterki. Teresa Kotlarczyk podjęła zaś kwestię uwikłania religii w politykę, łącząc wątki sakralne z motywami

¹ Por. K. Kornacki, *Odnaleźć najgłębszy ton*, „W drodze” 2002 nr 1, s. 100–101; L. Sosnowski, *Religijny film*, [w:] *Encyklopedia kina*, red. T. Lubelski, współpraca A. Garbicz, wstęp A. Wajda, Kraków 2003, s. 799.

typowymi dla *political fiction*². Istotnym zamierzeniem, które wpłynęło na formułę *Prymasa* było, podobnie jak w *Faustynie*, zogniskowanie uwagi na dramacie jednostki. Dlatego też analiza wizji życia konsekrowanego, zawartej w filmowych portretach osobowości tak znaczących w historii Kościoła katolickiego w Polsce, pozwala na skoncentrowanie się na kreacjach protagonistów, których postawy rysują się wyraziście, na tle raczej jednowymiarowych postaci drugoplanowych.

Fakt, że *Faustyna* (1994) i *Prymas. Trzy lata z tysiąca* (2000) powstały po przełomie ustrojowym miał niebagatelny wpływ na ich tematykę i specyfikę jej ujęcia³. Od 1989 roku, gdy przedstawianie zarówno wątków sakralnych, jak i kwestii prześladowania Kościoła stało się wolne od ograniczeń cenzuralnych, w kinie polskim zaznaczyła się tendencja do ukazywania postaci duchownych przez pryzmat wartości narodowych i patriotycznych. Są to ujęcia mniej lub bardziej pomnikowe (*Śmierć jak kromka chleba* [1994] Kazimierza Kutza, *Pokuszenie* [1995] Barbary Sass). *Prymas*, którego fabuła została oparta na podobnych motywach, jest filmem paralelnym wobec *Pokuszenia*⁴ i reprezentuje również nurt rozliczeń z historią, ale zarazem wykracza poza jego schemat. Podobieństwo niektórych scen jest wyraźne i wynika z otwarcia na kontynuację w ostatniej sekwencji filmu Sass, stanowi efekt dialogu z obrazem, w którym wyeksponowano odmienne wartości⁵. Kotlarczyk także ukazuje

² Film nawiązuje do wydarzeń historycznych: internowania prymasa Stefana Wyszyńskiego przez komunistyczne władze w latach 1953–1956. Scenariusz Jana Purzyckiego opiera się na wybranych fragmentach *Zapisków więziennych* Stefana kardynała Wyszyńskiego. Reżyserce i scenarzyście zależało na historycznej identyfikacji bohaterów filmu, ale Jan Purzycki dodał fikcyjny wątek sobowótora Molendy pod wpływem rozmów z przedstawicielami aparatu bezpieczeństwa. Zob. E. Ter-Tatewosjan, *Więzienie jest dla mnie łaską*, „Tygodnik Solidarność” 2000 nr 38, s. 18. Andrzej Kołodyński zwraca uwagę, że film zbliżył się pod pewnymi względami do *dokudramy*. Zob. *Sąd nad Prymasem*, dyskusja z udziałem B. Dembowskiego, A. Kołodyńskiego, T. Kotlarczyk, J. Purzyckiego, J. Żakowskiego, H. Bortnowskiej, „Gazeta Wyborcza” 2001 nr 17, s. 26–27.

³ Tadeusz Sobolewski nazywa *Prymasa* filmem pionierskim, wykorzystującym w nowych warunkach, zniesienia cenzury, konwencję „żywotów sławnych mężów”. Por. T. Sobolewski, *Kuszenie Prymasa*, „Gazeta Wyborcza” 2000 nr 222, s. 16. Wielu recenzentów wskazywało na wynikającą z tematu i jego potraktowania oryginalność *Faustyny*, kontrastującą z głównym nurtem kinematografii lat 90., kształtowanym przez zasady wolnorynkowe. Por. A. Kołodyński, *Blask wewnętrzny*, „Kino” 1995 nr 5, s. 18–19; E. Miller, *Faustyna*, „W drodze” nr 6, s. 104–105; J. Szymik, *Światła w ciemności (sali kinowej)*. *Notatki*, „Etos” 1995 nr 4, s. 289–294; G. Stachówna, *Suczka, Cycophon, Faustyna i inne kobiety w polskim filmie lat dziewięćdziesiątych*, [w:] *Gender w humanistyce*, red. M. Radkiewicz, Kraków 2001, s. 59.

⁴ Swoistymi prototypami dla bohaterów *Prymasa* były postaci z *Pokuszenia*. Jednak siostra Anna, zmuszona siłą i podstępem do współpracy, ma wątpliwości, świadomość grzechu, a siostra Leonia z *Prymasa* jest naiwna, łasa na dobra materialne i oferuje UB współpracę. Podobieństwo postaci kapelanów jest także raczej powierzchowne (towarzyszą dostojnikom w miejscu uwięzienia i chorują). Tchórzliwemu historykowi płytka zabobonna religijność uniemożliwia porozumienie z biskupem, a ksiądz Stanisław jest partnerem dla prymasa w rozmowach dotyczących polityki, wykazującym się odwagą i inicjatywą w działaniach, mających na celu powiadomienie opinii publicznej o miejscu pobytu dostojnika. Natomiast, mimo różnicy uwikłania biskupa w perypetię miłosną, pewna cecha zbliża go do protagonisty z obrazu Kotlarczyk: jest on głosicielem postępowej refleksji w Kościele. Należy pamiętać, że Stefan Wyszyński był jednym z propagatorów katolickiej doktryny społecznej, a jego niechęci do nowego ustroju niosącego ateizację, towarzyszyła też krytyka kapitalizmu opartego na materializmie filozoficznym i ekonomicznym.

⁵ W filmie Barbary Sass wątki psychologiczne i relacje uczuciowe to pryzmat, przez który ukazano kwestie związane z kondycją osób duchownych. Fabuła rozwija się jako psychodrama, rozgrywająca się pomiędzy biskupem a siostrą Anną i komendantem.

Kościół prześladowany, represje, którym poddani zostali jego członkowie. Jednak koncepcja fabularna, oparta na sytuacji odosobnienia trzech osób duchownych, ma w *Prymasie* sens ewangeliczny związany z metafizyczną obecnością Chrystusa pośród jego wyznawców. Uwięzieni są eklezją i należy rozpatrywać ich losy jako metaforę stanu Kościoła w epoce stalinowskiej.

Zważywszy na specyfikę sposobu prezentowania przedstawicieli kleru przez Łukaszewicza i Kotlarczyk nasuwa się kontekst dwu hagiografii Krzysztofa Zanussiego⁶. W *Prymasie*, podobnie jak w *Życie za życie*, uwarunkowania historyczne wpływają na konstrukcję tytułowego bohatera. Różni jednak oba filmy tryb narracji: Ojciec Kolbe to postać wycofana z głównego toku akcji, przywoływana dzięki retrospekcji wspomnień innych, prymas zaś jest podmiotem fabuły ukazywanej bezosobowo. Łukaszewicz, którego obraz pozbawiony jest, charakterystycznych dla obu filmów Zanussiego bogatszych odwołań do sfery społeczno-historycznej, prowadzi narrację zarówno trzecioosobową, jak i z punktu widzenia zaangażowanego obserwatora – siostry Feliksy. Filmową biografię franciszkanina spaja wątek bohatera, który deklaruje niewiarę, kwestionuje męczeństwo Ojca Kolbe, usiłując zarazem zagłuszyć wyrzuty sumienia swoistą teodyceą, gdyż jego ucieczka z obozu stała się powodem represji wobec innych więźniów. Powtarza się więc w *Faustynie* podobny motyw przeciwstawienia bohaterki (jej postawy kontemplacyjnej) i pysznej antagonistki. Film Łukaszewicza łączą, jak kłamra, sceny indywidualnej spowiedzi przed Bogiem (relacja pierwszoosobowa) sędziwej siostry Feliksy. Postać ta wydaje się aluzją do ewangelicznych nieroztropnych panien, które z powodu braku oliwy w lampach spóźniają się na wesele. Opowieść o mistyczce przybiera więc kształt paraboli. W finałowych scenach ukazano zgorzkniałą zawiedzioną starą zakonnicę, oczekującą w furcie konwentu na mistyczne spotkanie z Chrystusem; bezskutecznie pragnie ona dostąpić tego, co było udziałem pogardzanej przez nią prostej siostry.

Faustyna to dzieło osobne, ze względu na dominację wątków związanych z kondycją głównej bohaterki; to konsekwentna i wyjątkowa w polskim kinie absolutyzacja autonomicznej wizji życia konsekrowanego⁷. Kino najnowsze najczęściej prezentuje

⁶ W *Życie za życie*. *Maksymilian Kolbe* (1990) na plan pierwszy wysuwają się okoliczności historyczne wojny i uwikłanie w nią jednostki. W *Bracie naszego Boga* (1997) szczególne znaczenie mają wątki krzywdy społecznej, cierpienia biednych, dobroczynności i kwestia wyboru drogi życiowej: spełnienia powołania twórczego bądź niesienia pomocy bliźnim.

⁷ Inna tendencja zaznaczyła się w jednej z *Historii miłosnych* (1997) Jerzego Stuhra, w której z interpretacji statusu osoby duchownej wynikają konsekwencje prowadzące w świat świecki. W analizie konfliktu między wymogami życia konsekrowanego a osobistym wyborem moralnym postawa księdza, który opuszcza parafię, by wziąć odpowiedzialność za własne dziecko, konfrontowana jest z ucieleśnioną w postaci biskupa skostniałą instytucjonalnością Kościoła. Decyzja proboszcza nie ma znamion ucieczki przed trudami kapłaństwa, jest natomiast wyrazem chrystusowej miłości bliźniego. Nie traci on tożsamości, ale będzie musiał realizować swoje powołanie w nowych warunkach.

duchownych jako drugoplanowe postaci obyczajowego tła (*Szamanka* [1996] Andrzeja Żuławskiego, *Weiser* [2000] Wojciecha Marczewskiego, *Głośniej od bomb* [2001] Przemysława Wojcieszka, *Wesele* [2004] Wojciecha Smarzowskiego)⁸. Filmy Łukaszewicza i Kotlarczyk zdecydowanie wykraczają poza takie ujęcie. Spójność i dbałość o autentyzm religijnego sztafażu odróżnia je też od *Cudownego miejsca* (1994), którego tematem jest dramat dwóch księży zmagających się ze swoim powołaniem. Próba postawy kapłańskiej ukazana została w stałej dla twórczości Jana Jakuba Kolskiego aurze pogańskiej magiczności, apokaliptycznego przerysowania; w konsekwencji opowieść wymyka się z ram, które narzuca doktryna rzymskokatolicka, a konflikt rysuje się jako sztuczny.

Faustyna i Prymas, w związku z koncepcją ukazania osób powołanych do stanu duchownego, spełniają z perspektywy historycznofilmowej, tematycznej kryteria filmu religijnego⁹. Obraz Łukaszewicza, pod względem kwalifikacji wynikającej z właściwości formalnych, wydaje się w pełniejszym stopniu realizować wyznaczniki gatunku. *Prymas* to hybryda, w której elementy kina religijnego splatają się z motywami historiozoficznymi i suspensem, typowym dla filmu sensacyjnego czy *political fiction*. Oboje protagoniści odpowiadają jednak precyzowanej przez Ęwę Modrzejewską charakterystyce „typu człowieka Chrystusowego”¹⁰ jako przejawu odwołań pośrednich do Ewangelii; ich filmowe losy poświadczają związek z nauką Jezusa.

W *Faustynie* niewykształcona młoda zakonnica (Dorota Segda), wykonująca w klasztorze prace fizyczne, dostępuje łaski mistycznych objawień postaci Jezusa Miłosiernego. Widzeniom towarzyszy choroba – gruźlica. Mimo pokory, która wywołuje w mistyczce obawy, że nie jest godna, by być głosicielem objawień Zbawiciela, jak również niechęci środowiska, zawiera ona przymierze z Bogiem i ofiarowuje swe cierpienia za grzeszników. Pragnie, aby namalowany według jej wskazań wizerunek Chrystusa, zachęcał wiernych do ufności w Miłosierdzie Boże. Umiera młodo, w 1938 roku, ze świadomością, że jej misja nie została zrozumiana i upowszechniona w Kościele, pozostawiając prowadzone na polecenie spowiednika zapiski w *Dzienniczku*.

⁸ Wyjątkiem jest rozbudowana kreacja komediowa z filmu Jacka Bromskiego *U Pana Boga za piecem* (1998), osadzona w realiach życia prowincjonalnej parafii. Jednak bezproblemowość dominuje jako cecha postaci księży w polskim kinie. Por. ks. A. Luter, *Książd w polskim filmie*, [w:] *Ukryta religijność kina*, red. ks. M. Lis, Opole 2002, s. 37.

⁹ Zgodnie z definicją słownikową w znaczeniu szerszym ukazują one żywoty „osób poświęcających się działalności religijnej”, zaś w znaczeniu węższym są to filmy „o charakterze liturgiczno-obrzędowym, konfesyjnym, katechetycznym bądź dydaktycznym”, prezentujące wyobrażenia zgodne z kanonem wiary katolickiej. M. Hendrykowski, *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, s. 250.

¹⁰ E. Modrzejewska, *Inspiracja religijna w kinie*, [w:] *Kino i religia*, Ogólnopolskie Seminarium Filmowe 26–29 maja 1987 – Olsztyn, oprac. i red. E. Modrzejewska i M. Ray-Ciemiega, Warszawa 1987, s. 108–121.

Film *Prymas* poświęcony jest internowaniu Stefana Wyszyńskiego (Andrzej Seweryn) przez komunistyczne władze. Wątki związane z relacjami pomiędzy protagonistą, zwerbowaną do współpracy z Urzędem Bezpieczeństwa zakonnica (Maja Ostaszewska) i kapłanem (Zbigniew Zamachowski), których dominantą jest postawa duchowa głowy Kościoła w Polsce, rozgrywane są w zrujnowanej przestrzeni miejsca uwięzienia, uporządkowanej zgodnie z regułami życia zakonnego. Drugą oś fabularną stanowią zbrodnicze plany przedstawicieli aparatu przemocy: pułkownika UB i sobowtóra prymasa, którego zdolności aktorskie mogą zostać wykorzystane przez władze po zgładzeniu Stefana Wyszyńskiego. Rozwiązanie fabularnego konfliktu jest podporządkowane tezie o oddziaływaniu w historii czynnika irracjonalnego i zawierzeniu Bogu.

* * *

Wyróżniki formalne, w których odbija się kryterium religijności, to podstawowy element służący charakterystyce osób duchownych. Dlatego istotne w refleksji nad *Faustyną* i *Prymasem* są ustalenia Amédée Ayfre i Paula Schradera¹¹, dotyczące obrazowania świętości na ekranie. A. Ayfre charakteryzuje technikę „cudownościową”:

świat ludzkich wartości musi ulec deformacji, [...] stylizacji, jeśli chcemy uczynić widzialnymi pozaludzkie aspekty i mocno podkreślić Transcendencję¹².

Służą temu dwa style: styl transcendencji (ewokujący świętość, konfrontujący człowieka z obrazem Boga) i styl inkarnacji (wspomagający dotarcie do prawdy o ludzkiej egzystencji, wskazujący na jej ostateczny wymiar przy użyciu motywów: życia, śmierci, dobra, zła, płci, krwi)¹³. Dążność do odzwierciedlenia transcendentnego wywołuje w dziełach filmowych współistnienie dwóch planów: powierzchniowego i głębokiego, które scalane są dzięki specjalnym regułom¹⁴.

Styl transcendencji jest szczególnie użyteczny w związku ze scenami objawień, powtarzającymi się w toku akcji *Faustyny*. Próbując uniknąć w konwencji przedstawieniowej „Imago Dei”¹⁵ cudowności wyobraźniowej, bajkowej, Łukaszewicz operował

¹¹ Por. M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 20–40; M. Marczak, *Anioł w szafie – o poszukiwaniu tożsamości filmu religijnego*, [w:] *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. M. Przyłipiak i K. Kornacki, Gdańsk 2002, s. 15–27.

¹² A. Ayfre, *Cinéma et transcendence*, [w:] H. Agel, A. Ayfre, *Le cinéma et le sacré*, Paris 1954, s. 122. Cyt. za M. Marczak, *Anioł w szafie...*, s. 20.

¹³ Por. M. Marczak, *Anioł w szafie...*, s. 20.

¹⁴ Por. tamże, s. 25–26.

¹⁵ Tamże, s. 25.

tw. estetyką powierzchniową i starał się odsłonić boski ślad w ekranowym obrazie człowieka. Pragnienie uzyskania efektu przeniesienia postaci Chrystusa ze sfery transcendencji nie zdominowało zasadniczego postulatu – oddania istoty stanu zachwycenia duszy głównej bohaterki i jego konsekwencji, nie prowadziło też do zastosowania nadmiaru tricków. Nie nadużyto obrazowania mistycznego doświadczenia, a wizyjność postużyła raczej ukazaniu fenomenu człowieka doznającego hierofanii.

Środkiem dominującym w tych ujęciach jest silne stopniowo rozpraszające się światło, bijące zza realistycznie ukazanej postaci Chrystusa w białej szacie, który jedną rękę ma uniesioną do błogostawieństwa, a drugą złożoną na piersi. Jego rysy twarzy, uwyrażnione zbliżeniem, momentalnie rozptywiają się w poświacie. Obrazowanie takie to aluzja nie tylko do znanego Faustynie religijnego symbolu – Zbawiciela Zmartwychwstałego, który ukazał się uczniom i którego oblicze przypomina prawdę o Boskim wcieleniu, ale także świadome nawiązanie do przedstawień dających wyraz religijności ludowej bądź do ikonografii oleodrukowej przełomu XIX i XX wieku¹⁶. Właśnie w takiej postaci miała ujrzeć Jezusa niewykształcona zakonnica, którą w filmie cechuje prosta wiara. Nie jest to kontakt z abstraktem, pojęciem – absolutem, lecz z wcieloną Boskością. Widz ogląda oczyma Faustyny ludzką twarz Boga.

Wizja Chrystusa konfrontowana jest z ujęciami milcząco wpatrzonych zakonnicy. Jej oszczędna mimika, łagodne rozłożenie ramion nie nasuwają miłosnych skojarzeń, jakie wywołuje św. Teresa Berniniego, a jednak określenie tej postawy jako gestu oblubienicy jest uprawomocnione, gdyż oddaje intymny sens metafizycznego doświadczenia. Mistyczka sama tak siebie nazywa, wyrażając wolę upodobnienia się do cierpiącego Chrystusa. Budowany przy pomocy oszczędnych środków obraz stającej wobec *sacrum* bohaterki, pozwala na charakterystykę, która nie zatrzymuje się na powierzchni dramatycznej gry¹⁷. Dorota Segda bez egzaltacji, powściągliwie koncentruje uwagę odbiorcy na swojej twarzy. Wydaje się to nawiązaniem do koncepcji Emmanuela Lévinasa – wizerunku Boga odbijającego się w obliczu innego człowieka. Reakcja Faustyny niesie silniejsze odczucie tajemnicy kontaktu z transcendencją niż świetlista postać Jezusa. Wywołuje w widzu niepokój wynikający z obserwowania kogoś odmiennego i wrażenie wyjęcia sceny z diegezy. Mechanizm projekcji-identyfikacji ulega zakłóceniu poprzez podkreślane niezwykle wybranie bohaterki, wyjątkowość sytuacji, w której się znalazła.

¹⁶ Por. A. Morstin-Poptawska, *Placz nad obrazem. Problematyka kiczu religijnego w filmie Jerzego Łukaszewicza Faustyna*, „Kwartalnik Filmowy” nr 45, 2004, s. 56–69; ks. M. Lis, *Audiowizualny przekład Biblii. Od translatio do transmediatio*, Opole 2002, s. 96.

¹⁷ Oszczędna gra aktora to wyraz dążenia do eliminacji screens. Por. M. Marczak, *Aniot w szafie...*, s. 25.

Przypomnijmy, że taka wizja człowieka stojącego w obliczu Boga jest w polskim kinie współczesnym odosobniona. Krzysztof Zanussi usiłował w *Bracie naszego Boga* uchwycić istotę doświadczenia mistycznego, jednak forma adaptacji narzucała konwencję teatralizacji. Zrezygnował więc ze środków filmowych i poprzestał na rozbudowanych monologach dramatycznych Chmielowskiego, które powinny być odczytane przez odbiorcę jako modlitewne rozmowy z Chrystusem, ale charakter mistyczny tych scen jest zarazem podważany poprzez sugestię neurozy bohatera. W *Faustynie* również pojawia się wątek badań psychiatrycznych, jednak służy on całkowitemu uwiarygodnieniu bohaterki i potwierdzeniu jej kontaktu z nadprzyrodzonym. Scena w gabinecie psychiatrycznym jest pretekstem do przywołania obrazu inicjującego film, który wspomaga pośrednio charakterystykę postaci i wyjaśnia sens jej losów¹⁸.

Pierwsze widzenie może być odczytane jako powołanie do życia zakonnego, ale widz dopuszczony jest do głębokiej wymowy retrospektywnej sceny, w której w sielskiej atmosferze wiejskiej zabawy roztańczona dziewczynka jako jedyna dostrzega płonące nieopodal drzewo, o konarach rozłożonych w kształt krzyża. Obojętność pozostałych przekonuje, że jest to wyróżnienie, niezwykle znak, który dane jest rozpoznać tylko małej Helenie Kowalskiej. Symbol drzewa, niczym gorejący krzak, w którym objawił się starotestamentowy Bóg, przypomina o motywie wybrania, a reakcja dziecka wskazuje na gotowość naśladowania Chrystusa spalającego się w miłości do ludzi¹⁹. Istotą scen wizyjnych w *Faustynie* jest więc nie tyle odzwierciedlenie błogoścanu duszy, co raczej podkreślenie woli odpowiedzi na Boże wezwanie. Specyfika tego mistycyzmu polega na radykalności decyzji o poddaniu się współcierpieniu z Chrystusem.

Scenę rozpoznawania znaku płonącego drzewa poprzedza radosny bieg dziewczynki wśród łąków zboża. Symboliczna wizja natury, relacja wobec niej głównej bohaterki i związany z tym kontekst religijny są istotnym motywem kształtującym styl filmu²⁰. Przyroda jest od pierwszych sekwencji związana z postacią protagonistki, która przybywa do klasztoru właśnie ze sfery natury. Faustyna jest wiecznym tułaczem w zakonie, co ma związek z lekceważącym potraktowaniem przez hierarchię kościelną głoszonych przez nią objawień. Jednak jej niezadomowienie zdaje się przede wszystkim wynikać z kondycji osoby zanurzonej w świecie transcendencji,

¹⁸ Podobny zabieg zastosował Krzysztof Zanussi w *Życie za życie*. Dialog małego Maksymiliana z matką służy podkreśleniu niezwykle dojrzałej religijności bohatera i zapowiada jego męczeństwo.

¹⁹ Symbol i parabola, spajające plan widzialnego i niewidzialnego, to struktury znaczeniowe często stosowane w kinie religijnym. Por. M. Marczak, *Anioł w szafie...*, s. 24.

²⁰ Ekspresja niewidzialnego przez styl transcendencji nawiązuje do tezy, że całe dzieło stworzenia (także natura) ma transcendentne korzenie. Por. tamże, s. 25.

a więc także w dziele stworzenia, jedynie czasowo goszczącej w materialnej przestrzeni klasztornej (scena zmiany obuwia po przebyciu drogi z klasztoru do klasztoru).

Symbolika natury służy zaznaczeniu pozycji głównej bohaterki w strukturze zakonnej, którą znamionuje specyficzne wykluczenie. Dystans i niezrozumienie otoczenia dla ciężko chorej siostry zostały skonfrontowane w jednej ze scen z obrazem „płaczącego ogrodu”. Natura jest w filmie Łukaszewicza nie tylko miejscem pracy, wydaje się też bliższa i bardziej współodczuwająca niż ludzie, przede wszystkim zaś okazuje się sferą otwartą na transcendencję i przybliżającą do niej. Sekwencje ukazujące pejzaż ożywiony jakby Boskim tchnieniem poprzedzają sceny objawień. Ostatnie zatrzymane ujęcie odchodzącej postaci Faustyny, wtopionej w rozżarzoną zachodzącym słońcem przestrzeń, która symbolizuje otwarcie na sferę *sacrum*, jest więc koniecznym zwieńczeniem świadomie kształtowanej stylistyki.

Wątek mistycznych objawień nie zaznacza się w *Prymasie* tak silnie jak w obrazie Łukaszewicza, gdyż film ten jest zdeterminowany przez założenie ukazania sytuacji Kościoła w Polsce w okresie stalinowskim, na przykładzie losów człowieka, pełniącego wyjątkową rolę w hierarchii duchownej. Kotlarczyk, budując filmową wizję uwięzienia kardynała Wyszyńskiego, oparła ją na dychotomii. *Sacrum* duchowe (mystyczne) obrazowane jest w związku z postawą protagonisty i konfrontowane ze sferą demoniczną ucieleśnioną przez przedstawicieli UB i sobowtóra Molendę²¹. Klasyczne starcie dwu antagonistycznych mocy pozwala na zaostrzenie poprzez metaforę osi fabularnego konfliktu, a zarazem pogłębia dramatyzm zagrożenia struktur kościelnych.

Jednoznaczny podział znajduje wyraz w symbolice światła i ciemności. Noc to czas działania sił zła (scena aresztowania kardynała; scena, w której siostra Leonia godzi się na współpracę z aparatem bezpieczeństwa). Mroczność towarzyszy obrazom demaskującym zbrodnicze plany pułkownika UB i sobowtóra. Natomiast scenę spowiedzi prymasa, w otoczonym ciemnością ogrodzie, prowadzącą do umocnienia ufności w sens Bożych planów, należy rozpatrywać w nawiązaniu do symboliki doświadczenia mistycznego nocy wiary, jako czasu próby. Istotnym elementem w filmie Kotlarczyk jest w tym kontekście ewangeliczny motyw kuszenia, któremu poddawana jest trójka uwięzionych osób duchownych, a zarazem cały Kościół w Polsce²².

²¹ Definiując *sacrum* Amédée Ayfre wskazuje na jego odmiany wynikające z przecinania się osi transcendencji i immanencji. Por. M. Marczak, *Poetyka filmu religijnego...*, s. 21–23. Także inni autorzy dostrzegali obecność w *Prymasie* motywów infernalnych, wątku mitycznej walki dobra ze złem. Por. K. Kornacki, *O kim jest Prymas?*, „W drodze” 2000 nr 11, s. 97–99; T. Sobolewski, *Kuszenie Prymasa...; Sąd nad Prymasem...*, s. 26–27.

²² Najwyżsi hierarchowie, z nielicznymi wyjątkami, nie sprostali tej próbie podpisując po aresztowaniu prymasa 28 września 1953 roku *Deklarację ugodowości Episkopatu Polski wobec władz politycznych PRL*. Zob. M. P. Romaniuk, *Życie, twórczość i postęga Stefana Kardynała Wyszyńskiego Prymasa Tysiąclecia*, Warszawa 2002, s. 671–672.

Dominacja mrocznych wizji potęguje wrażenie osaczenia prymasa. Przeciwwstawiono im jeden obraz, jednak jego wymowa jest bardzo silna, gdyż zapowiada on zwycięstwo nieugiętej postawy stróża wiary. Jest to rozgrywająca się o poranku scena, w której po całonocnej ufniej modlitwie kardynała i chorego kapelana, następuje przesilenie i stopniowe odzyskiwanie sił przez księdza Stanisława (okaże się on w toku akcji ważnym „narzędziem” działania Opatrzności). Prymas dostrzega wtedy przez otwarte okno postać kobiety z dzieckiem na ramieniu. Wizja w rozświetlonym ogrodzie, odczytywana w kontekście uzdrowienia chorego, a szczególnie ocalenia głowy Kościoła katolickiego w Polsce, ma znamiona cudu. Utwierdza to wrażenie następna scena, w której Stefan Wyszyński oddaje się w opiekę Matce Boskiej. Takie zobrazowanie objawienia odzwierciedla charakter silnej pobożności maryjnej głównego bohatera, a pośrednio nawiązuje też do tradycji ślubów składanych orędowniczo narodu (Apeli Jasnogórskich). Kotlarczyk operowała więc konwencjonalnym wizerunkiem madonny z dzieciątkiem, typowym dla ikonografii związanej z bliskim prymasowi katolicyzmem ludowym. Stereotypowe w przedstawieniu wizji w ogrodzie jest również wykorzystanie symboliki wiosny, jako czasu przełamania sił zła i śmierci.

Motyw religijnego zawierzenia jest istotnym kontekstem, pozwalającym odczytać profetyczny sens onirycznych obrazów nawiedzających kardynała (scena ciągnięcia martwego ciała to prefiguracja śmierci sobowtóra). Kanwę opowieści Kotlarczyk stanowi właśnie pojęcie Boskiej Opatrzności. Nie tylko tłumaczy ono jednostkowe ocalenie głównego bohatera, ale też wskazuje na właściwy sens jego obecności w eklezji, na zrządzenie, dzięki któremu w czasie historycznej próby przewodzi wiernym postaci, mająca odwagę powiedzieć: „Non possumus”. Mimo że działanie struktur kościelnych nie zostało ukazane, a przecież wraz z uwięzieniem prymasa nie przestały one funkcjonować, to filmowa wizja narzuca wrażenie, że siła ówczesnego Kościoła, który przetrwał prześladowania, wynikała z postawy jednego ufnego człowieka.

Kotlarczyk, wykorzystując fabularny motyw odosobnienia, mającego w przekonaniu prześladowców przynieść ograniczenie wpływu hierarchy na członków Kościoła, konsekwentnie zaprezentowała Stefana Wyszyńskiego jako osobowość, która pomimo narzuconego fizycznego ograniczenia jest w stanie oddziaływać na innych. Podkreśla tę paradoksalność scena wygłaszania ostatniego kazania w kościele św. Anny, obrazująca siłę werbalnej perswazji, pod której wpływem wierni demonstrują swoje przywiązanie do Kościoła, śpiewając pieśń *My chcemy Boga*. Wraz z uwięzieniem głównego bohatera jego oddziaływanie zostaje ograniczone do współwzięć i zarazem wiąże się raczej ze sferą czynu niż słowa, a dawane przez niego świadectwo wiary kształtuje się przede wszystkim w relacji wobec

przeciwników. Dzięki ufności w Bożą Opatrzność Stefan Wyszyński nie ulega pokusie i nie podpisuje deklaracji wiernopoddańczej wobec komunistycznych władz. Przede wszystkim jednak wyróżnia jego postawę fakt, że ewangeliczne przykazanie miłości bliźniego, odnosi też konsekwentnie do tych, którzy występują jako wrogowie Kościoła. Uczy on współwzięniów nie pogardzania prześladowcami (sceny błogosławieństwa udzielonego strażnikowi w noc wigilijną i modlitwy za Bolesława Bieruta, na którego papież rzucił klątwę).

Znaczący jest w tym kontekście wątek relacji prymasa wobec siostry znajdującej się pod wpływem funkcjonariuszy UB, a więc postaci, na którą pozornie postawa protagonisty nie oddziałuje. Głęboki sens sceny, w której Stefan Wyszyński żegna się ze współwzięniami polega na wywołaniu u widza odczucia oczyszczenia. Jej wymowa nie kształtuje się pod znakiem wspaniałomyślności hierarchy, który przecież już wcześniej odrzucił podejrzenia o zdradę, rzucając na siostrę Leonię i zakazał księdzu Stanisławowi poszukiwania dowodów jej winy, lecz raczej podniesienia godności człowieka złamanego przez nieludzki system. Dlatego właśnie kapelan, który jest świadomy współpracy zakonnicy z UB, godzi się z zapowiedzią podpisania przez prymasa listu poświadczającego lojalność i uczciwość obojga towarzyszy niewoli. Dlatego też, we wspomnianej scenie, klęcząca i całująca prymasowski pierścień siostra Leonia zwraca się z ufnością ku temu, którego pozycję wcześniej podważała, przeciwko któremu występowała.

Faustynę i Prymasa łączy koncepcja ukazania wybranych przedstawicieli religijnej wspólnoty jako jej awangardy, choć wyraźnie zaznacza się różnica, skrajnych przecież w kościelnej hierarchii, statusów obojga protagonistów. Mimo wysiłków władz prowadzących do swoistego zdegradowania prymasa i fizycznego odseparowania go od wiernych, nie przestaje on być głową Kościoła w Polsce, Faustyna zaś jest tylko niewykształconą zakonnicą, której egzystencję znamionuje podległość i samoumniejszenie. Natomiast elementem wspólnym kondycji obojga bohaterów jest zdolność duchowego promieniowania, przełamania zastałych schematów zachowań religijnych. Podobnie jak Stefan Wyszyński okazuje się postacią, której głęboka wiara, nieugięta postawa i gotowość powstrzymania się od nienawiści wobec prześladowców, ocala Kościół w sytuacji opresji, tak prosta zakonnica potrafi ponieść przesłanie, które mimo iż niezrozumiane przez jej współczesnych, kształtuje eklezję posoborową. Szczególna siła obu postaci polega więc na tym, że nie mieszczą się one w wyobrażeniach struktur kościelnych swojego czasu; wykraczają poza nie, budząc kontrowersje i łamiąc ustalony porządek, a zarazem z perspektywy historycznej ich rolę można ocenić jako przewodnią wobec wspólnoty.

Czynnikiem wyróżniającym oboje protagonistów z ich środowiska jest heroizm. Jednak inny wymiar ma wątek męczeństwa jako prześladowania za wiarę w *Prymasie* niż motyw ofiary Faustyny. Łukaszewicz ogniskuje dyskurs wokół zagadnień teologicznych związanych z pojmowaniem Bożego Miłosierdzia i sensem naśladowania postawy Chrystusa. Fizjonomiczna przemiana mistyczki, która objawia się przez zniszczenie oznak młodzieńczej urody zachodzi stopniowo i bez użycia nagłych kontrastów, a zarazem paralelnie do pogłębiającej się świadomości celu wybrania. Osobowość zakonnicy ewoluuje od cech: pogody, łagodności, radosnej pracowitości ku pełnemu wcieleniu pasyjnemu²³, w którym znajduje wyraz wola całkowitego oddania Bogu i upodobnienia do udręczonego Chrystusa. Wizja zakonnej egzystencji Faustyny i jej umierania jest egzemplifikacją stylu inkarnacji. Paralelny wizerunek znajdujemy w *Życie za życie*. Śmierć Ojca Kolbe w głodowym bunkrze w Auschwitz ma także wymiar odkupieńczej ofiary, której sens polega na oddaniu życia za bliźniego, a zarazem wynika z podobnie radykalnego odczytywania nauki Chrystusa. Styl inkarnacji zaznacza się również w obrazie Kotlarczyk, poprzez motyw świadectwa wiary, łączącego się z gotowością na śmierć, danego przez głównego bohatera w dramatycznych okolicznościach historycznej próby.

Szczególna rola przypada Faustynie i prymasowi w związku z przekazem treści religijnych. W filmie Łukaszewicza zagadnienia wiary ujmowane są w sposób prosty przez niewykształconą zakonnice, zyskując w jednej scenie potwierdzenie w teologicznym wywodzie księdza profesora. W *Prymasie* tylko podczas nocnej spowiedzi kapelan przejmuje inicjatywę w dyskursie, zaś fałszywe nauki głoszone przez sobowtóra służą skompromitowaniu ideologii. Motyw zapisków, odzwierciedlających temperaturę refleksji religijnej bohaterów, został ciekawiej wykorzystany w *Faustynie* niż w filmie Kotlarczyk, w którym ogranicza się on do kilku scen przedstawiających prymasa sporządzającego notatki. Nawiązujące do fragmentów z *Dzienniczka* monologii podkreślają wiarygodność zakonnicy, przemawiającej językiem swojej epoki i środowiska. Należy jednak podkreślić, że w obu filmach treści religijne ilustrowane są w większym stopniu przez działanie niż katolicką retorykę. Taki emblematyczny sens ma postawa zarówno Stefana Wyszyńskiego, jak i Faustyny – świadka miłosierdzia, który potrzebującym udziela pomocy, pracę traktuje jako dar dla innych, a na upokorzenia nie odpowiada nienawiścią.

²³ Peter Fraser traktuje pasję jako wzorzec fabularny. Por. A. Helman, *Film religijny*, „Kino” 1999 nr 2, s. 50–51. O śmierci Faustyny jako śmierci gruźliczej pisała Grażyna Stachówna. Por. G. Stachówna, *Miłość, sztuka i tuberkuloza – mit gruźlicy w powojennym filmie polskim* [w:] *Kino polskie wobec umierania i śmierci*, red. P. Zwierchowski, D. Mazur, Bydgoszcz 2005, s. 55–56.

Kondycję obu protagonistów znamionuje specyficzne zdystansowanie wobec otoczenia. W *Prymasie* ma to związek z konfrontowaniem osobowości głównego bohatera i jego sobowtóra, granych przez jednego aktora (Andrzej Seweryn), co wyostrza element fałszywego naśladowania, podszywania się zła pod dobro i osamotnienia protagonisty. Widz *Faustyny i Prymasa* nie jest też w pełni dopuszczony do tajemnicy tytułowych postaci, których zadaniem jest wiązać go z ukrytą strukturą rzeczywistości, a nie wywoływać mechanizm projekcji-identyfikacji. Ich obecność, aktywność w świecie przedstawionym warunkowana jest zapatrzeniem w wymiar sakralny²⁴. Źródłem tych postaw jest asceza pojmowana jako umniejszenie, nie zaś świadome wyniszczenie (wola ofiary z własnego życia nie oznacza dla Faustyny działań przyspieszających jej wypełnienie), gdyż kwestie fizyczności nie są dla protagonistów problemowe. Celowe wydają się jednak zabiegi służące swoistemu odcieleśnieniu postaci mistyczki; jej kobiecość zaznacza się przez wizerunek twarzy, seksualność zaś szczerlnie skrywa habit, a relacje z mężczyznami nacechowane są skromnością.

To, co w hieratycznej postaci dostojnika kościelnego określane jest przez komendanta grzechem pychy, stanowi rodzaj zdystansowania do świata i jego porządku, wynikającego z ukorzenia przed „wyższą instancją”. Osobowość Faustyny znamionuje pokora, która nie łączy się jednak z bezmyślną uległością (mimo niechęci otoczenia nie zaprzestaje ona głoszenia swojej misji), a wypływa ze świadomości hierarchii wartości, znikomej wagi spraw doczesnych i troski o zbawienie innych. Rewolucyjność postaw obu postaci wynika z wysokich wymagań stawianych sobie. Nie są one burzycielami struktur kościelnych, natomiast ich radykalizm ma związek z kształtowaniem eklezji otwartej, oznacza powrót do jej uniwersalnego, powszechnego sensu, gotowość ofiary i odpowiedzialność nie tylko za współwyznawców, ale i niewierzących.

Poprzez kreacje protagonistów zaznacza się więc w *Faustynie i Prymasie* kategoria dysonansu (*disparity*), na której oparty jest, według Paula Schradera, styl transcendentny²⁵. Rozdźwięk może powstawać między tym, co fizyczne a tym, co duchowe²⁶. W filmie Łukaszewicza napięcia wynikają też z niemieszczenia się postawy mistyczki w kanonie zachowań religijnych przyjętych przez ówczesny Kościół katolicki. Wyraźnie zaznacza się dysonans pomiędzy Faustyną przyjmującą radykalne konsekwencje postawy naśladowcy Chrystusa a Matką Generalną zakonu, ukazaną

²⁴ Por. M. Marczak, *Anioł w szafie...*, s. 25.

²⁵ Por. tamże, s. 21.

²⁶ Według Marioli Marczak dzieje się tak „dzięki skonfrontowaniu manifestowanej na ekranie banalnej codzienności z głównym bohaterem, który jest postacią wyalienowaną ze swojego otoczenia oraz emanującą skupioną duchowością”. Tamże, s. 22.

w roli administratora przedsiębiorstwa. Poza zazdrosną i dumną siostrą Feliksą, która pogardza główną bohaterką, także przychylne mistyczce siostry nie rozumieją jej postawy, pobożności (sic!), czy wręcz wydaje się im ona szkodliwa, a księża spowiednicy reagują nieufnie i niechętnie na relacje dotyczące objawień, traktując je jak niepotrzebny kłopot. W konfrontacji z osobowością prostodusznej, acz nie naiwnej Faustyny, wspomniane postaci sprawiają wrażenie typów, spełniających jedynie rolę tła; żadna z nich nie mogłaby zostać uznana za ucieleśnienie ideałów chrześcijaństwa. Wynika to z wymogów hagiografii, a zarazem nawiązuje do tezy o odwiecznej grzesznej – ludzkiej naturze, która odzwierciedla się w historii Kościoła.

Podkreślimy, że owo strukturalne pęknięcie – dysonans zarysowuje się wyraźnie w obrazie Łukaszewicza w kontekście funkcjonowania hierarchii kościelnej. Autentyczności, otwartości zakonnicy odpowiada dyskretny dozór, szykany, nieufność. Szczególną wymowę ma scena w kurii biskupiej, kiedy to dostojnik wykazuje całkowite niezrozumienie dla misji mistyczki. Kościół przedsoborowy został więc przedstawiony krytycznie (sceny ciężkiej pracy fizycznej, którą wykonywała chora na gruźlicę zakonnica), jednak filmu nie determinuje antyklerykalne przesłanie. Swoista rehabilitacja eklezji jako wielowiekowej wspólnoty następuje w postaci zdań kończących film, przypominających o tym, że papież Jan Paweł II kanonizował Faustynę.

Zobrazowane w *Prymasie* wyobcowanie głównego bohatera także służy zilustrowaniu tezy o własnej ułomności, słabości członków Kościoła. Niezależnie od tego, na ile fikcyjny²⁷ jest zaznaczający się w fabule podział na przekupną uległą zakonnice i odważnego przemyślnego spiskującego kapelana, to obie postaci dalekie są od pojmowania głębokiego religijnego sensu sytuacji, w której się znalazły i wymogów, które wiążą się z ich kondycją. Noszą oni stroje osób duchownych, jednak ich działanie i wypowiedzi nie są w pełni zgodne z nauką Kościoła. Szczególny wyraz znajduje to w zdradzie siostry, ale również odwaga cywilna kapelana ma negatywną motywację, co potwierdza wątek poszukiwania przez księdza Stanisława dowodów winy zakonnicy, wynikający z potrzeby usprawiedliwienia niechęci wobec niej.

Istotnym elementem, który wpływa na obraz kleru w *Faustynie* i *Prymasie* są sceny składające się na wizję codzienności. W filmie Łukaszewicza nad krótkimi chwilami modlitwnej kontemplacji dominują ujęcia ciężkiej fizycznej pracy, ale dojmujące odczucie przeciętności, zwykłości nie dotyka protagonistki. Tendencja do ukazania monotonii rzeczywistości odartej z kolorystyki, uzasadniona regułami więziennej egzystencji, zaznacza się też w *Prymasie*. Przetłumaczając ten schemat sceny porządkowania

²⁷ Zob. W. J. Wysocki, *Osaczenie prymasa*, Warszawa 2002, s. 45–48, 197–201, 280–297.

przestrzeni sepulkralnej, liturgii, spacerów w ogrodzie łączą się z inspirującą rolą kardynała i kwestią jego wpływu na współwięźniów. Mimo ekstremalnych okoliczności, od pierwszych chwil odosobnienia, rytm dnia zostaje podporządkowany programowi ustalonemu przez Stefana Wyszyńskiego. W obu filmach zwyczajny, banalny charakter rzeczywistości służy podkreśleniu relacji bohaterów wobec otoczenia, gdyż – w myśl teorii Paula Schradera – zabiegi służące stylizacji na codzienność mają na celu zneutralizowanie *screens* i są charakterystyczne dla stylu transcendentnego, a więc ostatecznie wydobywają ukryty w głębi rzeczywistości przedstawionej element sakralny²⁸. Właśnie na tle szarej codzienności wyraziście rysują się niezwykle cechy osobowości i uduchowienie tytułowych bohaterów.

²⁸ Por. M. Marczak, *Anioł w szafie...*, s. 22.