

Szkice filmoznawcze

Milcząca obecność...? Kobiety i Kościół w *Pokuszeniu* i *W imieniu diabła* Barbary Sass

Słowa kluczowe: kino kobiet, Barbara Sass, polskie kino, Kościół katolicki, tabu

Key words: women's cinema, Barbara Sass, Polish cinema, Catholic Church, taboo

Ostatni film zmarłej w kwietniu 2015 roku Barbary Sass, *W imieniu diabła* (2011), nakręcony po ponaddziesięcioletniej przerwie od ostatniej produkcji (*Jak narkotyk*, 1999) zdaje się być wyrazem jej szczególnego zainteresowania instytucją Kościoła i rolą, jaką pełnią w nim kobiety. Po raz pierwszy reżyserka podjęła tę kwestię w *Pokuszeniu* (1995), którego akcja rozgrywa się w okresie stalinowskim, a główna bohaterka jest zakonnicą uwięzioną przez służbę bezpieczeństwa gdzieś na pustkowiu wraz ze stojącym wysoko w hierarchii kościelnej Księdzem (Olgiert Łukaszewicz). Celem bezpieki jest zmuszenie siostry Anny (Magdalena Cielecka) do zdobycia, a następnie ujawnienia dowodu antypaństwowej działalności duchownego, koniecznego, by raz na zawsze ukrócić jego wywrotową działalność, skierowaną przeciwko ateistycznemu państwu. Bezpieka nie dokonuje wyboru pochopnie, zdaje sobie doskonale sprawę z uczucia żywionego przez młodą zakonnicę do Księdza, liczy więc na to, że wobec zażyłości obojga duchowny nie będzie się wahał wyjawić trawiących go bolączek zadurzonej w nim zakonnicy, którą bezsprzecznie darzy sympatią. W recenzji Maciej Maniewski podkreśla wagę zdjęć Wiesława Zdorta, które mają na celu wykreowanie specyficznej atmosfery ponurego czasu stalinizmu. „Pokazują świat wypełniony zimnymi, przygaszonymi, jakby zwarzonymi lekką warstwą szronu barwami: czernią habitów, brudną czerwienią ceglanych murów, szarością nieba. Jeśli czasem rozjaśni go przypadkowy promień słońca, nie pokona mroku”¹ – głosi krytyk.

Historia opowiedziana w *Pokuszeniu* nasuwa skojarzenia z internowaniem kardynała Stefana Wyszyńskiego w 1953 roku. Jak wspomina Monika Talarczyk-Gubała: „autorka oparła *Pokuszenie* na motywach autentycznej historii uwięzienia prymasa Stefana Wyszyńskiego i współpracy zakonnicy o pseudonimie Ptaszyńska ze służbami bezpieczeństwa w celu kompromitacji duchownego”². Krytycy dostrzegli podobieństwo filmowych protagonistów do realnych osób, na co artystka zareagowała głosem sprzeciwu, deklarując w jednym

¹ M. Maniewski, *W cieniu światła*, „Kino” 1996, nr 4, s. 16.

² M. Talarczyk-Gubała, *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Szczecin 2013, s. 277–278.

z wywiadów: „Nigdy nie miałam zamiaru opowiadać o Prymasie Wyszyńskim i Ptaszyńskiej. Prawdę mówiąc, nie widziałam w tamtej historii i bohaterach materiału na film. Zbudowałam postacie zupełnie inne, które w moim przekonaniu lepiej pełnią rolę bohaterów filmowych”³.

W 2000 roku, a więc pięć lat po premierze *Pokuszenia*, na ekrany polskich kin trafił wyreżyserowany przez Teresę Kotlarczyk film opowiadający historię internowania prymasa Wyszyńskiego zatytułowany *Prymas. Trzy lata z tysiąca*. Mimo podobieństwa obu utworów – występuje w nich troje głównych bohaterów (dwóch duchownych, spośród których jeden pełni wysoką funkcję w hierarchii kościelnej, i siostra zakonna) – *Prymas* jest filmem stojącym w opozycji do *Pokuszenia*, co zdaje się potwierdzać wcześniejszą o kilka lat deklarację autorki *Bez miłości*. Kotlarczyk, w przeciwieństwie do Barbary Sass, skoncentrowała swoją uwagę na męskim protagoniście i jego dylematach, skłonnościach i obawach podczas internowania w Stoczku Warmińskim, marginalizując doświadczenia siostry Leonii (Maja Ostaszewska), ukazanej w filmie jako nieco infantylna, bierna umysłowo i tym samym całkowicie zależna mentalnie od obu księży. W utworze Teresy Kotlarczyk brak także wątku ukazującego relację miłosną łączącą księdza i zakonnicę, stanowiącą oś dramaturgii *Pokuszenia*.

W ostatnim filmie reżyserka, podobnie jak szesnaście lat wcześniej, także podjęła kwestię specyfiki życia zakonnego oraz relacji między płciami w obrębie instytucji Kościoła. Fabuła została oparta na głośnej przed kilku laty historii sióstr betanek, które w latach 2005–2007 popadły w konflikt z kurią i zabarykadowały się w klasztorze, odmawiając wszelkich rozmów z władzami kościelnymi, zaniepokojonymi przede wszystkim zachowaniem przełożonej klasztoru, twierdzącej, że doświadcza natchnień Ducha Świętego⁴. Mimo różnic dzielących obie produkcje, spośród których najważniejszą wydają się odmienne warunki społeczno-polityczne, w których rozgrywa się akcja obu filmów (stalinowskie zniewolenie *versus* demokratyczna Polska początku XXI wieku), oba filmy mają ze sobą zaskakująco wiele wspólnego.

W niniejszym artykule postaram się dokonać porównania obu utworów, kładąc szczególny nacisk na ukazane w nich postaci zakonnice, jak również powtarzające się wątki i motywy, spośród których kluczową wydaje się być kwestia seksualności kobiet żyjących w stanie konsekrowanym. W ten sposób twórczyni po raz kolejny ujawnia swoje zainteresowania tematami kontrowersyjnymi, właściwe nieobecnymi w polskim dyskursie, przez co jej filmy nadal wzbudzają emocje nie mniejsze niż wyprodukowana przed ponad trzydziestoma laty słynna trylogia z udziałem Doroty Stalińskiej: *Bez miłości* (1980), *Debiutantka* (1981) i *Krzyk* (1982). Podążając za wspomnianymi deklaracjami Barbary Sass, stroniącej od bezpośredniego utożsamienia swoich protagonistów z realnymi osobami, nie podejmę się porównania wydarzeń i postaci

³ *Miedzy miłością a dojrzałością. Z Barbarą Sass rozmawia Maciej Maniewski*, „Kino” 1996, nr 6, s. 5.

⁴ P. Śmiałowski, *W imieniu diabła*, „Kino” 2011, nr 9, s. 82.

ekranowych z tymi mającymi miejsce w rzeczywistości. Choć inspiracja prawdziwymi wydarzeniami w przypadku obu utworów jest niekwestionowana, artystka położyła nacisk nie na wierność wobec wydarzeń historycznych, ale raczej na refleksję dotyczącą egzystencji zakonnic, o których niezbyt często pamięta się, że także one posiadają tożsamość płciową.

Klasztor jako instytucja totalna

Reżyserka postanowiła pokazać w obu filmach członków Kościoła w sytuacji ekstremalnej, gdy zostają „zamknięci w odosobnieniu, odcięci od bezpośredniego wpływu świata, skazani na siebie”⁵. W utworze z 1995 roku uwięzienie dwóch duchownych i zakonnic spowodowane jest sytuacją polityczną, natomiast w tym pochodzącym z 2011 całkowite odgródzenie wywołane zostało wolą odcięcia się od grzesznego świata, w którym ludzie, zdaniem matki przełożonej (Anna Radwan), *stają się coraz gorsi, nienawistni, mściwi, pełni nienawiści do siebie*. Separacja od otoczenia powiązana z przejęciem całkowitej kontroli nad życiem podopiecznych, nasuwa bezpośrednie skojarzenia z Goffmanowską instytucją totalną, którą kanadyjski socjolog scharakteryzował w następujący sposób: „Po pierwsze, wszystkie codzienne czynności wykonuje się w tym samym miejscu i mając tych samych zwierzchników. Po drugie, w każdym momencie wykonywania tych czynności człowiek nie jest sam, wszystko się dzieje w nieodłącznym towarzystwie innych osób przebywających w danej instytucji, przy czym każdą traktuje się jednakowo i wymaga się od niej tego samego. Po trzecie, codzienne czynności są w każdym momencie ściśle wyznaczone w ten sposób, że każda z nich nieuchronnie prowadzi do z góry już założonej czynności następującej bezpośrednio po niej [...]. Te wszystkie obowiązkowe działania w efekcie tworzą jeden racjonalny plan, służący urzeczywistnianiu oficjalnych celów instytucji”⁶.

Przekształcenie klasztoru betanek w instytucję totalną następuje w momencie wydalenia dobrodusznego księdza Stefana (Marian Dziędziel) przez matkę przełożoną i przyjęcie na jego miejsce charyzmatycznego i opętanego żądzą sprawowania władzy ojca Franciszka (Mariusz Bonaszewski). Zakonnicom zabrania się odtąd opuszczania klasztornych murów, co godzi przede wszystkim w protagonistkę – siostrę Annę (Katarzyna Zawadzka) – sprawującą opiekę nad niepełnosprawnym chłopcem mieszkającym w miasteczku, a także siostrę Łucję (Agnieszka Żulewska) pracującą w miejscowym żłobku. Odgródzenie od świata zewnętrznego jest tłumaczone odcięciem się od zła panującego na zewnątrz, którym, jak twierdzi matka przełożona, Anna zaraziła się podczas wizyt w miasteczku.

⁵ *Miedzy miłością a dojrzałością...*, s. 5.

⁶ E. Goffman, *Instytucje totalne. O mieszkańcach szpitali psychiatrycznych i innych instytucji totalnych*, tłum. O. Waśkiewicz, J. Łaszczyk, Sopot 2011, s. 16.

Zdaniem Ervinga Goffmana, oddzielenie od świata zewnętrznego powoduje odsuwanie od dotychczasowych ról i „pogodzenie się z takim »wywłaszczeniem«”⁷. Przyjmując tę perspektywę, można stwierdzić, że celem uwięzienia siostry Anny i Księdza z *Pokuszenia* było zmuszenie ich do odrzucenia dotychczas sprawowanych funkcji: niezłomnego duchownego i pobożnej, cichej zakonnicy i – jak można mniemać – przyjęcie przez nich „nowych”, całkowicie świeckich ról: bliskich sobie mężczyzny i kobiety, zmuszonych stawić czoło wrogiemu systemowi. Rozluźnienie nakazów związanych z życiem konsekrowanym powinno przyczynić się – jak zdają się sądzić ubecy – do uczynienia zakonnicy przyjaciółką i zarazem powiernicą duchownego, który w zaistniałej sytuacji może wyjawiać swoje sekrety tylko jej.

Konstytutywną cechą instytucji totalnej jest kontrola, której pensjonariusz całkowicie podlega. „Życie mieszkańca [instytucji totalnej – dop. G.W.] podlega nieustannej kontroli z doraźnie wymierzonymi karami”⁸ – twierdzi Goffman. W *Pokuszeniu* Ksiądz i zakonnica są niemal cały czas podglądani przez ubeków, którzy obserwują ich codzienne poczynania nawet podczas odprawiania Mszy Świętej. W utworze z 2011 roku kontrola ma postać nieco bardziej wyrafinowaną, gdyż ojciec Franciszek i matka przełożona nie szpiegują podopiecznych w sposób jawny, ale ich celem jest przekonanie sióstr, że nie powinny niczego przed nimi ukrywać. W tym kontekście znacząca jest scena, w której Łucja na klasztorным korytarzu dzieli się swoimi obawami z Anną, twierdząc, że działania przełożonej i Franciszka nie prowadzą do Boga. Na słowa Łucji: *Tu nie ma Boga, tu jest grzech, tu jest jeden wielki grzech*, protagonistka reaguje krzykiem, który słyszy matka przełożona. Kobieta następnie wzywa Annę do swojego gabinetu i z udawaną życzliwością skłania ją do wyjawienia tematu rozmowy. Na wymijającą odpowiedź siostry przełożona nie reaguje niechęcią, zdając sobie zapewne sprawę, że takie zachowanie wywołałoby podejrzenia. Uśmiechając się, dopytuje się o słowa Łucji, a gdy znów słyszy wymówkę, pozwala podopiecznej odejść. Działanie perswazyjne kobiety jest subtelne i polega na powolnej, ale skutecznej indoktrynacji sióstr, której ostatecznym celem ma być ich całkowite podporządkowanie. O jego sile mogą świadczyć późniejsze sekwencje: gdy siostry nawołują przybyłych pod klasztorne bramy ludzi, w tym członków własnych rodzin, by odeszli, odmawiając przy tym wszelkich kontaktów, jak też scena finałowa, w której mimo nakazu policji, zakonnice nie godzą się na dobrowolne opuszczenie budynku i w konsekwencji zostają wyprowadzone siłą przez służby porządkowe.

⁷ Tamże, s. 24.

⁸ Tamże, s. 46.

O roli kobiety w Kościele

Ukazując skomplikowane relacje między przedstawicielami obu płci, reżyserka podjęła w analizowanych filmach refleksję nad istotą życia mężczyzn i kobiet w stanie konsekrowanym. Zarówno w *Pokuszeniu*, jak i *W imieniu diabła* mamy do czynienia z dwiema wizjami Kościoła, określanymi potocznie mianem Kościoła „zamkniętego” i „otwartego”. Istota Kościoła „otwartego” polega, według teologa Theo Mechtenberga, na redefiniowaniu roli Chrystusa, który „pojawia się także poza łodzią, daje się dojrzeć również tam, gdzie uczniowie się Go nie spodziewali”⁹. Ta metaforyczna fraza ma oznaczać „wyjście” Boga do człowieka i towarzyszenie mu w chwilach zwątpienia i niewiary¹⁰. Uosobieniem tej wizji jest w *Pokuszeniu* Ksiądz grany przez Olgierda Łukaszevicza, którego Proboszcz (Edward Żentara) nazwał wolnomyślicielem. Mimo iż akcja rozgrywa się przed II Soborem Watykańskim, Ksiądz i głoszone przezeń postulaty są odzwierciedleniem nauki Kościoła posoborowego, który wzbrania się przed jednoznacznym potępieniem nawet największych grzeszników. W jednej z rozmów z Anną Ksiądz mówi: *Nie zawsze i nie wszystkim podobalo się, że ze zbrodniarzami trzeba rozmawiać, że zbrodniarzy trzeba nawet kochać*. Potrzeba podjęcia dialogu znajduje wyraz także w sposobie traktowania protagonistki, którą w przeciwieństwie do Proboszcza Ksiądz nie traktuje w sposób protekcyjny. Świadczy o tym wyrażenie zgody, by siostra służyła mu do mszy, jak również zachęcanie jej do nauki i czytania książek. Można na tej podstawie sądzić, iż filmowy Ksiądz jest niejako prekursorem myśli Jana Pawła II, który podkreślał w swoim nauczaniu równość kobiety i mężczyzny w obliczu Boga oraz przygotowanym planie zbawienia¹¹.

W podobny sposób pojmuję misję Kościoła ksiądz Stefan z najnowszego filmu. Wyrazem jego poglądów staje się wymowna scena, w trakcie której młoda zakonnica postanawia się wypowiadać, gdyż obarcza się winą za zbyt częste przebywanie poza klasztorem i „zarażenie się” złem. Powodowany empatią duchowny prosi zakonnice, by zamiast rozmawiać przez kratkę, usiedli w ławie i *spojrzeli sobie w oczy*. Za złamanie tradycyjnego obyczaju zostaje następnie skarcony przez matkę przełożoną, zarzucającą mu niestosowanie się do powszechnie przyjętych zasad. Warto także podkreślić różnicę w definiowaniu diabła przez przeoryszkę i Księdza. W interpretacji przełożonej znajduje się on poza klaszternymi murami, zagrażając świętości zakonnicy; z kolei w ujęciu Księdza diabeł *to po prostu zło, które czyni się drugiemu człowiekowi*.

Przeciwieństwem Księdza z *Pokuszenia* zdaje się być podejrzliwy i nieufny Proboszcz, zasadniczo niezgadający się z jego myślą oraz podkreślający, że Chrystus nakazywał karać za grzechy, co jest jednym z fundamentów wiary. Odbiciem jego koncepcji jest także odmienny stosunek do kobiet, które – jak

⁹ T. Mechtenberg, *Niech żyje Kościół otwarty*, „Tygodnik Powszechny” 2012, [online] <<http://tygodnik.onet.pl/wiara/piotr-idacy-po-wodzie/mq5h4>>, dostęp: 27.04.2014.

¹⁰ Tamże.

¹¹ E. Adamiak, *Milcząca obecność. O roli kobiety w Kościele*, Warszawa 1999, s. 37–41.

można mniemać – poczytuje za mniej rozumne niż mężczyźni. W jednej ze scen przepytuje młodą zakonnicę ze znajomości Ewangelii, w innej natomiast oskarża ją o „przyjaźń” z oprawcami. Myślenie Proboszcza ukształtowały pisma św. Augustyna i św. Tomasza z Akwinu, na których ufundowana była tradycyjna katolicka nauka społeczna. Pierwszy argumentował niższość kobiet tezą, że aktywną rolę w przekazywaniu życia pełni jedynie mężczyzna, bowiem cały człowiek zawarty jest w spermie, zaś kobieta jest tylko „podłożem, ziemią, na której ono wyrasta”¹². Natomiast św. Tomasz głosił ograniczoną rolę kulturową kobiet, twierdząc, że „kobieta osiąga zbawienie, wyrzekając się swojej płci, stając się mężczyzną. Ale i mężczyzna może stać się kobietą, tylko że to oznacza zmierzanie ku upadkowi...”¹³. W *imieniu diabła* wizję Kościoła „zamkniętego” głosi matka przełożona i będący na jej usługach Franciszek. Swoje pojmowanie zła wyklada już w początkowych sekwencjach filmu, uznając, że czał się ono na zewnątrz klasztoru. Koszmar senny Anny zostaje przez nią zinterpretowany jako wyraz owego zła, którym rzekomo „zaraziła się”, zbyt często obcując z grzesznymi ludźmi.

Postać Księdza z *Pokuszenia* może być interpretowana jako zapowiedź przemian, jakie dokonają się w polskim Kościele w latach sześćdziesiątych. Krzysztof Kornacki przypomina, że Polacy w okresie powojennym oczekiwali zmiany stosunku duchownych do wiernych, co znalazło wyraz w ankiecie „Tygodnika Powszechnego” z 1961 roku, w której pismo zwróciło się do czytelników z prośbą o udzielenie odpowiedzi na pytanie, jakich reform życzą sobie w Kościele w związku z planowanym soborem. Filmoznawca w taki oto sposób komentuje jej wyniki: „Najwięcej osób pragnęło zmiany liturgii, w tym wprowadzenia języka narodowego, zmian w stosunkach pomiędzy duchowieństwem a wiernymi, unowocześnienia metod duszpasterskich, modyfikacji postawy wobec chrześcijan niekatolików, korekty niektórych przepisów kościelnych [...], wypracowania sposobów na pogłębienie światopoglądu religijnego itp.”¹⁴.

Kornacki wspomina także o stosunku Polaków, zwłaszcza inteligencji, do ówczesnego Kościoła, którego uosobieniem stała się w *Pokuszeniu* postać Proboszcza. Badacz konstatuje: „Ówczesny Kościół katolicki odbijał się w tych postulatach jako hieratycznie oddalony od problemów współczesności, anachroniczny jeśli chodzi o pedagogię, opartą na moralizatorstwie i kazuistyce religijnych nakazów i zakazów – i ta »zewnętrzna forma« katolicyzmu zakrywała ewangeliczną w swym rodowodzie doktrynę”¹⁵.

Ukazane przez Barbarę Sass dwie wizje Kościoła służą do podjęcia przez nią refleksji nad rolą i miejscem kobiety w obrębie tej instytucji. Reżyserka czyni protagonistkami obu produkcji zakonnice, mając świadomość marginalizowania ich roli w społecznym, a także w filmowym dyskursie. Choć w polskim kinie pojawił się film, taki jak *Faustyna* (1994) Jerzego Łukaszewicza, nobilitujący postać zakonnicy i jej wizję, to jednak samego utworu nie można

¹² Tamże, s. 43.

¹³ Tamże, s. 44.

¹⁴ K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Gdańsk 2004, s. 30.

¹⁵ Tamże.

uznać za przykład „kina kobiet”, w ramach którego w centrum zainteresowania pozostają bohaterki, „których doświadczenie, psychika i seksualność stają się głównym tematem i osią akcji”¹⁶. Jego egzemplifikacją są za to z pewnością *Pokuszenie* i *W imieniu diabła* Barbary Sass, która w obu utworach postawiła sobie za cel spojrzenie na instytucję Kościoła oczami siostry zakonnej.

Jak zatem Sass określa rolę kobiety zakonnicy w Kościele? W obu filmach protagonistki egzystują na granicy dwóch kościelnych paradygmatów. W *Pokuszeniu* postać grana przez Cielecką wyraźnie utożsamia się z poglądami Księdza, w czym z pewnością ma swój udział żywione do niego uczucie. Jednocześnie, nieustannie waha się i ma wątpliwości, czy powinna czytać książki, mówi: *Boję się, że i tak bym tego wszystkiego nie zrozumiała. Z jednej strony siostra Anna ma w sobie butę i chęć stawienia oporu poniżającemu ją Proboszczowi, z drugiej nie jest pewna swych zdolności i posiadanych umiejętności. We W imieniu diabła młoda zakonnica także dręczy wątpliwości, o czym świadczy jej sympatia wobec księdza Stefana, któremu ufa, ale jednocześnie nie jest w stanie w pełni się z nim utożsamić. Jest ona bowiem bardziej skłonna wierzyć matce przełożonej i nie protestuje na wiadomość o wydaleniu spowiednika z klasztoru. Na wątpliwości wyrażone przez Łucję wobec izolacji siostr od otoczenia Anna bez przekonania odpowiada: *Może matka przełożona ma rację? Może potrzeba nam na jakiś czas jakiegoś wyciszenia, skupienia. Kiedyś same przyrzekałyśmy, że będziemy służyć przede wszystkim Bogu, same zrezygnowałyśmy z wrogów i przyjaciół.**

Zakonnica w optyce reżyserki sytuuje się pomiędzy sferą *sacrum* a *profanum*. W obu produkcjach siostry mają sporo kontaktów z lokalną społecznością: w *Pokuszeniu* Anna często rozmawia z niewierzącą kucharką (Maria Ciunelis), której pomaga w gotowaniu i codziennych obowiązkach, a z czasem się z nią zaprzyjaźnia. Bohaterka lawiruje między zalecającym się do niej Komentantem, przedstawicielem służb bezpieczeństwa, a Księdzem, co symbolicznie można ująć jako oscylowanie pomiędzy dwoma skrajnie różnymi porządkami: komunizmem a katolicyzmem. W najnowszym filmie zakonnice także są blisko związane z mieszkańcami pobliskiego miasteczka, których doskonale znają – siostra Anna, przechodząc przez rynek, pozdrawia siedzących w kawiarni mężczyzn, jakby byli jej dobrymi znajomymi, a podczas przechadzki z Łucją bez oporów podchodzi do jakiejś kobiety i wymienia z nią kilka uwag. O ile zatem księża, nawet ci „otwarci”, kontrowani są przez reżyserkę jako zawsze przynależący do określonej sfery nosiciele postaw i idei, o tyle zakonnice nigdy nie przynależą całkowicie do żadnego z porządków, co w konsekwencji czyni je postaciami ciekawszymi.

Życie siostr i ich przełożonych przepełnione jest w najnowszym filmie brakiem zaufania i wzajemną niechęcią, co zdaje się potwierdzać tezę Iwony Kurz, głoszącą, iż w filmach Barbary Sass kobiety „manipulują innymi kobietami dokładnie tak jak mężczyźni [...], może nawet gorzej – ponieważ zwykle

¹⁶ M. Radkiewicz, *Kobiet kino*, w: *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010, s. 96.

ta manipulacja wiąże się z wykorzystaniem wcześniejszej intymności”¹⁷. Piotr Śmiałowski w recenzji filmu *W imieniu diabła* wskazuje, że klasztor staje się „wykonawcą woli tych, którzy sami nie potrafią jej wyegzekwować, oraz strażnikiem dyscypliny, która wcale nie wiąże się z wiarą”¹⁸. Warto także zwrócić uwagę na niewłaściwe motywacje odnoszące się do decyzji o pozostaniu zakonnicy. W filmie z 1995 roku wstąpienie przez bohaterkę do zakonu nie wynika z wiary, ale jest rezultatem uczucia do Księdza; w dziele z 2011 roku Sass sugeruje, że powodem wyboru życia konsekrowanego przez niektóre z siostr był nacisk ze strony rodziny (Michalina – w tej roli Roma Gąsiorowska) albo traumatyczne wspomnienia z dzieciństwa, których pozbycie się – jak można domniemywać – miało nastąpić dzięki oddaniu się na służbę Chrystusowi (Anna).

Przekraczając tabu

Zarówno w *Pokuszeniu*, jak i we *W imieniu diabła* Barbara Sass pojmuje sfery *sacrum* i *profanum* na sposób Durkheimowski. Jak zauważa Jerzy S. Wasilewski, Emile Durkheim „kontentował się takim ujęciem świętości, zgodnie z którym jej istotą jest separacja [...]. Konsekwencją takiego postawienia sprawy musi być uznanie zakazu religijnego [...] za zasadniczy środek budowania owej dystynkcji wszystkich systemów religijnych. A ponieważ profanum to wszystko to, co znajduje się na obszarze codziennego życia, logiczne będzie wykluczenie ze sfery *sacrum* wszystkich życiowych funkcji”¹⁹.

Usytuowanie filmowej zakonnicy pomiędzy rzeczywistością świecką a sferą *sacrum* niemal w naturalny sposób prowadzi do konfliktu wewnętrznego, będącego udziałem protagonistek. Ów konflikt polega na ścieraniu się namiętności związanych z ciałem i seksualnością, z nakazami „czystości” i dziewictwa oczekiwanych od kobiet zdecydowanych wieść życie w zakonie a emocjonalnymi, czysto ludzkimi potrzebami. Reżyserkę interesują bowiem właśnie tematy tabu, a więc społeczne, związane z *sacrum* zakazy nałożone na pewne rzeczy i ludzi, sprawiające, że stają się one nietykalne²⁰. Można do nich zaliczyć kwestię seksualności i radzenia sobie z pożądaniem przez siostry zakonne.

Dramaturgię *Pokuszenia* buduje spotkanie Anny i Księdza po sześciu latach od pierwszego ich spotkania. To właśnie wtedy dziewczyna obdarzyła duchownego uczuciem, które stało się dla niej motywacją do wstąpienia do zakonu. Początkowo młoda zakonnica za pomocą drobnych gestów, takich jak np. przyrządzenie mężczyźnie ulubionego dania czy chęć służenia mu do mszy, wyraża – być może nieświadomie – głęboko dotąd skrywaną miłość. Wraz z biegiem wydarzeń dochodzi do głosu także pożądanie, które kobieta próbuje okiełznać, wymierzając sobie razy na gołe plecy. Potrzeb ciała nie jest jed-

¹⁷ I. Kurz, *Silne kobiety Barbary Sass*, „Dialog” 2009, nr 3, s. 60.

¹⁸ P. Śmiałowski, dz. cyt., s. 82.

¹⁹ J.S. Wasilewski, *Tabu*, Warszawa 2010, s. 67.

²⁰ *Słownik socjologii i nauk społecznych*, 2005, za: J.S. Wasilewski, dz. cyt., s. 11.

nak w stanie zagłuszyć, o czym świadczy sugestywna scena, w której spocona i z rozpuszczonymi włosami udaje się do pokoju Księdza z nadzieją, że on ją przyjmie. Niewzruszony mężczyzna oddala ją, a przez kolejne dni traktuje z obojętnością. Gdy Komendant dostarcza Annie list, będący rzekomą korespondencją kochanki duchownego, siostra, nie dowierzając, próbuje wyjaśnić całą sprawę. Następnie prosi duchownego o chwilę rozmowy, a gdy on odmawia, będąc w dodatku odwrócony do niej plecami, zakonnica popada w rozpacz i decyduje się donieść na niego służbom bezpieczeństwa. Zemsta Anny okazuje się jednak nieistotna z uwagi na nową sytuację polityczną...

Sass nie oskarża Anny, ale stara się zrozumieć jej postępowanie. Ważną rolę w ocenie bohaterki odgrywa postawa duchownego, który „cytując Biblię i używając alegorii, gloryfikował miłość jako jedyną wartość ludzkiego życia. Jego słowa oznaczały czystą, asekualną miłość do Boga, ale mogły w takiej samej mierze odnosić się także do miłości między ludźmi”²¹ – konkluduje w swej interpretacji filmu Ewa Mazierska. W tym kontekście Ksiądz rozbudził uczucie zakonnicy, o którym prawdopodobnie wiedział i tolerował, gdy pozostawało tajemnicą. Gdy jednak siostra zdołała znaleźć w sobie wystarczająco dużo odwagi, by wyjawic je duchownemu, on nie zrobił nic, by spróbować znaleźć rozwiązanie, ale, zapewne z wygodnictwa, odmówił z nią wszelkiego kontaktu.

W najnowszym filmie wraz z przybyciem do klasztoru nowego spowiednika w zakonnicach wyraźnie budzi się skrywane dotąd pożądanie, którego wyrazem są słowa Michaliny skierowane do siostr: *On jest taki słodki, i tak pięknie mówił o cierpieniu i o miłości, śmierci, i położył moją głowę na kolanach, i głaskał mnie, i... już więcej wam nie powiem*. Dziewczyna wybucha następnie znaczącym śmiechem, wzbudzając w pozostałych ciekawość pomieszaną z zazdrością. Wszystkie siostry reagują niemal w taki sam sposób: zauroczeniem przystojnym, dobrze zbudowanym mężczyzną i w dodatku znacznie młodszym od swojego poprzednika. Po raz pierwszy od zapewne bardzo długiego czasu zaczynają odczuwać pożądanie i własną kobiecość. Mężczyzna doskonale zdaje sobie sprawę z własnej atrakcyjności fizycznej i postanawia wykorzystać swój urok do uwiedzenia młodych zakonnicek.

Pierwszą ofiarą duchownego staje się właśnie Michalina, która z niewiadomych przyczyn nagle zaczyna wymiotować i prosi Annę, by zawołała Franciszka, który w cudowny sposób ją uzdrawia. Innym razem spytana przez protagonistkę o powód płaczu, nie chce go wyjawic, sugerując tym samym, że zaszło coś pomiędzy nią a mężczyzną.

Franciszek wprowadza w klasztorze nowe praktyki, a jedną z najważniejszych stanowi osiąganie przez zakonnice transcendencji za pomocą tańca. Owe sekwencje nasuwają bezpośrednie skojarzenia z wirującymi mniszkami ukazanymi w *Matce Joannie od Aniołów* (1960) Jerzego Kawalerowicza. Jak podkreśla Patrycja Cembrzyńska, motyw wirowania powtarza się kilka-

²¹ E. Mazierska, *Barbara Sass. The author of women's films*, w: *Women in Polish cinema*, red. E. Mazierska, E. Ostrowska, New York – Oxford 2006, s. 181.

krotnie w filmie Kawalerowicza, stając się znakiem szaleństwa i erotycznego uniesienia. Wiruje zatem grupa mniszek na klasztorным dziedzińcu, następnie podczas procesji kręci się w kółko jedna z nich, wreszcie „wirowanie schodzi do karczmy, gdzie siostra Małgorzata a Cruce, zrzuciwszy wcześniej zakonny strój i ubrawszy się w strojną, wydekoltowaną suknię, tańczy z Chrzyszczewskim”²². Poza tańcem Franciszek praktykuje także przekazywanie darów duchowych siostram za pomocą dotyku, twierdząc, że jego dłonie mają moc uświęcającą. W jednej ze scen pod pozorem udzielenia łaski Annie próbuje ją rozebrać i zachęca do pieszczot.

Bezsprzeczna władza nad zakonnicami i matką przełożoną nie bierze się jednak wyłącznie z charyzmy mężczyzny, ale zostaje umotywowana religijnie. Analizując księgi Starego Testamentu Elżbieta Adamiak konstatuje, że Jahwe przedstawiany był jako Oblubieniec, natomiast Izrael stawał się Oblubienicą, „małżonką”²³. „We wszystkich wymiarach tej symboliki kobieta stoi po stronie przyjmującej, receptywnej, mężczyzna reprezentuje stronę Boską”²⁴ – twierdzi teolożka. Działania Franciszka leżącego na klasztornej posadzce na wzór ukrzyżowanego Chrystusa, na którego nagim ciele zakonnice składają następnie pocałunek, pozwalają sądzić, że spowiednik istotnie pragnął wejść w rolę Boga, oczekując, że siostry oddadzą mu się całkowicie, zarówno w wymiarze duchowym, jak i cielesnym.

Wnioski

Barbara Sass w obu produkcjach konfrontuje kobietę uwikłaną w męski dyskurs tworzący oficjalne wersje wydarzeń. Tym razem spogląda na zdarzenia z okresu stalinizmu oraz te mające miejsce w połowie ubiegłej dekady w klasztorze betanek przez pryzmat będących ich naocznymi świadkami zakonnice. Sytuuje swoje protagonistki w opozycji do Kościoła utożsamianego z androcentrycznym dyskursem, z którego kobiety są właściwie wyłączone, w zamian oferując swoim bohaterkom głębię doznań, której zdają się być pozbawieni dzierżący władzę duchowni. Księżom z *Pokuszenia* i najnowszego filmu, mężczyznom prawym i wykształconym, nie zostaje udzielona łaska doznań, którymi obdarowane są zakonnice.

W obu filmach zakonnice zostały usytuowane pomiędzy rzeczywistością *sacrum* i *profanum*, nigdy nie będąc w stanie, jak choćby ukazani w obu filmach księża, przynależeć całkowicie do sfery „świętej”. Dodatkowo, w utworze z 1995 roku protagonistka umiejscowiona została pomiędzy komunizmem, reprezentowanym przez podkochującego się w niej ubeka, a katolicyzmem, którego symbolicznym reprezentantem staje się Ksiądz, w którym jest

²² P. Cembrzyńska, *Gołębica w klatce. O „Matce Joannie od Aniołów” Jerzego Kawalerowicza*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. A. Morstin-Popławska, S. Jagielski, Kraków 2009, s. 122.

²³ E. Adamiak, dz. cyt., s. 59.

²⁴ Tamże, s. 58.

zakochana. W filmie z 2011 roku siostra Anna sytuuje się pomiędzy modelem Kościoła reprezentowanym przez księdza Stefana a wizją matki przełożonej, która początkowo zdaje się być wyrazem pragnień młodej zakonnicy na temat prawdziwej wiary i tego, czym powinien być współczesny Kościół.

Bohaterki, w przeciwieństwie do księży, istotnie coś przeżywają, a ich religijność jest bezpośrednio związana ze zmysłowością i intuicją. W tym kontekście opisywane przez przełożoną jej rozmowy z Matką Boską ukazane we *W imieniu diabła* trudno jednoznacznie uznać za kłamstwo, którym karmi swoje podopieczne. Być może rzeczywiście kobieta nie miała żadnych wizji, współpracując z Franciszkiem, wyzbytym – jak się wydaje – z właściwych intencji. Jednocześnie trudno orzec, czy uniesienia mistyczne doświadczane przez zakonnice były jedynie ich wymysłem, czy też rzeczywiście kobiety poczuły coś, czego nie daje się racjonalnie wytłumaczyć. Jak stwierdza Piotr Śmiałowski „reżyserka ani przez moment nie poddaje [...] krytyce możliwości tego rodzaju przeżycia religijnego, którego doświadczają siostry. Pokazuje tylko, co dzieje się, gdy podobny stan zostanie komuś wmówiony i stoją za tym nieczyste intencje”²⁵. Owe doznania, do których zaliczyć można także miłość Anny z *Pokuszenia*, stają się dla protagonistek widocznym znakiem Bożej łaski, czyniąc je istotami „pełnymi”, a więc nie tylko myślącymi, ale także czującymi. Barbara Sass dostrzega potęgę doznań zmysłowych poświadczających człowieczeństwo; ostrzega jednak przed groźbą manipulacji, której łatwo ulec, gdy rezygnuje się z krytycznego osądu i trzeźwego spojrzenia, o które nieraz bardzo trudno, zwłaszcza gdy „zjawisko noszące [...] znamiona boskości jest na wyciągnięcie ręki, łatwo dostępne”²⁶.

Bibliografia

- Adamiak E., *Milcząca obecność. O roli kobiety w Kościele*, Warszawa 1999.
- Cembrzyńska P., *Gołębica w klatce. O „Matce Joannie od Aniołów” Jerzego Kawalerowicza*, w: *Ciało i seksualność w kinie polskim*, red. A. Morstin-Popławska, S. Jagielski, Kraków 2009.
- Goffman E., *Instytucje totalne. O mieszkańcach szpitali psychiatrycznych i innych instytucji totalnych*, tłum. O. Waśkiewicz, J. Łaszcz, Sopot 2011.
- Kornacki K., *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Gdańsk 2004.
- Kurz I., *Silne kobiety Barbary Sass*, „Dialog” 2009, nr 3.
- Maniewski M., *W cieniu światła*, „Kino” 1996, nr 4.
- Mazierska E., *Barbara Sass. The author of women’s films*, w: *Women in Polish cinema*, red. Mazierska E., Ostrowska E., New York – Oxford 2006.
- Mechtenberg T., *Niech żyje Kościół otwarty*, „Tygodnik Powszechny” 2012, [online] <<http://tygodnik.onet.pl/wiara/piotr-idacy-po-wodzie/mq5h4>>, dostęp: 27.04.2014.
- Między miłością a dojrzałością. Z Barbarą Sass rozmawia Maciej Maniewski*, „Kino” 1996, nr 6.
- Radkiewicz M., *Kobiet kino*, w: *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2010.
- Śmiałowski P., *W imieniu diabła*, „Kino” 2011, nr 9.
- Talarczyk-Gubała M., *Wszystko o Ewie. Filmy Barbary Sass a kino kobiet w drugiej połowie XX wieku*, Szczecin 2013.
- Wasilewski J.S., *Tabu*, Warszawa 2010.

²⁵ P. Śmiałowski, dz. cyt., s. 83.

²⁶ Tamże, s. 82.

Streszczenie

Na przestrzeni minionych dwudziestu lat Barbara Sass poświęciła aż dwa filmy egzystencji zakonnic w klasztornych murach. Choć *Pokuszenie* i *W imieniu diabła* rozgrywają się w różnych okresach historycznych (pierwszy w okresie stalinowskim, drugi we współczesnej Polsce), to w obu obrazach odnajdziemy podobne wątki i motywy, np. wpływ stanu konsekrowanego na tożsamość kobietą i jej *gender*. W artykule podejmuję próbę analizy komparatystycznej wspomnianych utworów z naciskiem na postaci protagonistek. Dokonując porównania obu filmów, wskazuję na powtarzające się motywy, takie jak opresyjny charakter życia klasztornego, kwestia posługi kobiet w ramach instytucji Kościoła katolickiego, jak też wątek seksualności zakonnic, który reżyserka, jakby na przekór dominującemu dyskursowi odsyłającemu to zagadnienie w niebyt, stara się w swoich utworach zaakcentować, przekraczając tym samym społeczne i kulturowe tabu.

Summary

**Silent Presence...? Women and the Catholic Church
in Barbara Sass's *Temptation* and *In the Name of Devil***

Over the past twenty-five years, Barbara Sass has directed two movies about life of nuns and their existence within monasteries. Although *Temptation* and *In the Name of Devil* take place in different historical periods (the former during the Stalinist period and the latter in contemporary Poland), the director finds similar themes and strands in both, for instance, the influence of consecrated life on female identity and gender. The main purpose of my article is to attempt to carry out a comparative analysis of these movies with particular emphasis on the female protagonists. In comparing both, I would like to identify recurring themes, such as the oppressive nature of life within a monastery, the role of women in the Catholic Church as an institution, as well as the sexuality of nuns. Due to emphasizing these controversial themes by Barbara Sass in opposition to mainstream discourse, she is able to confront social and cultural taboos.