

# ŚWIECCY PASTERZE POLSKIEGO KINA. ANALIZA PORÓWNAWCZA FILMÓW *BOŻE CIAŁO* (2019) JANA KOMASY I *WSZYSTKIE NASZE STRACHY* (2021) ŁUKASZA RONDUDY I ŁUKASZA GUTTA

ADAM DOMALEWSKI

Instytut Filmu, Mediów i Sztuk Audiowizualnych UAM  
Institute of Film, Media and Audiovisual Arts, AMU  
adam.domalewski@amu.edu.pl  
ORCID 0000-0002-4313-5146

*Boże Ciało* (2019, reż. Jan Komasa) i *Wszystkie nasze strachy* (2021, reż. Łukasz Ronduda, Łukasz Gutt) należą do najgłośniejszych polskich filmów ostatnich lat. Sukces pierwszego z nich miał wymiar zarówno krajowy, jak i międzynarodowy: obraz otrzymał trzy nagrody indywidualne na Polskim Festiwalu Filmów Fabularnych w Gdyni (2019, za reżyserię, scenariusz i drugoplanową rolę żeńską) oraz uzyskał nominację do Oscara dla najlepszego filmu międzynarodowego (2020). Filmowi Ronduda i Gutta przyznano zaś główną nagrodę – Złote Lwy – podczas gdyńskiego festiwalu dwa lata później oraz nagrodę za najlepsze zdjęcia (tym niemniej rozgłos w tym przypadku ograniczał się raczej do rodzimego rynku filmowego).

Oba filmy wpisują się w szerszy nurt krytycznego obrazowania katolicyzmu w polskim kinie współczesnym<sup>1</sup>, jednakże nie ograniczają się do krytyki Kościoła. Twórcy *Bożego Ciała* i *Wszystkich naszych strachów* tak kształtują filmowe opowieści, że ich bohaterowie (noszący to samo imię – Daniel) stają się figurami uczniów Chrystusa: starają się go naśladować, wcielać w życie głoszone przez niego ideały, a przy tym naśladowanie to – ze względu na swój radykalizm oraz kwestionowanie prawa (w tym konkretnym przypadku prawa ustanawianego przez Kościół hierarchiczny) – oznacza, niejako z konieczności,

<sup>1</sup> Zob. K. Kornacki, *Protest kobiet. Wizerunek katolicyzmu w twórczości współczesnych polskich reżyserek*, „Images” 2021, nr 39, vol. XXX, s. 157–182.

popadnięcie w konflikt z przedstawicielami instytucji oraz z innymi, otaczającymi ich ludźmi, tak jak miało to miejsce w przypadku realnych uczniów Jezusa<sup>2</sup>. Choć upostaciowienia te nie są bliźniacze (kilka istotnych różnic zostanie wskazanych w dalszej części artykułu), to uczynienie bohaterów naśladowcami Chrystusa w obu przypadkach służy, owszem, krytyce Kościoła katolickiego, lecz pozwala jednocześnie na wyartykułowanie „programu pozytywnego”: zbioru praw(d) i ideałów podzielanych przez filmowych protagonistów, zaczerpniętych z rdzenia ewangelicznych opowieści, co odróżnia oba filmy od innych obrachunków z katolicyzmem w najnowszym polskim kinie.

Krzysztof Kornacki w odniesieniu do licznej grupy filmów z ostatnich lat autorstwa rodzimych twórców postawił tezę, że w drugiej dekadzie XXI wieku nastąpiła zmiana w obrazowaniu Kościoła katolickiego w Polsce na rzecz wyraźnej krytyki tej instytucji i jej społecznego oddziaływania<sup>3</sup>. Zdaniem badacza współcześnie polscy reżyserzy i – zwłaszcza – reżyserki wydobywają i podkreślają w swoich filmach związki kultury kościelnej z klerykalizmem, patriarhatem i przestępstwami seksualnymi, portretując przy tym wiarę Polaków jako wyłącznie tradycjonalistyczną (klientelistyczną) lub fanatyczną. Za szczególnie wyraziste przykłady tego rodzaju krytyki uznaje Kornacki filmy *W imię...* (2013) i *Twarz* (2017) Małgorzaty Szumowskiej oraz *Kler* (2018) Wojciecha Smarzowskiego (który to obraz był, jak wiadomo, największym sukcesem frekwencyjnym polskiego kina w XXI wieku – zgromadził w kinach ponad 5 milionów widzów<sup>4</sup>). Autor podkreśla przy tym, co będzie istotne także dla mnie w kontekście analizy *Bożego Ciała* i *Wszystkich naszych strachów*, że religia ukazywana jest dziś raczej jako źródło neuroz i cierpienia (poza – warto o tym wspomnieć – filmami wyraźnie konfesyjnymi, takimi jak: *Karolina* (2014, reż. D. Regucki), *Zerwany kłós* (2016, reż. W. Ludwig) czy *Czyścić* (2020, reż. M. Kondrat), które są zwykle pomijane w tego typu dyskusjach), a odtrutki czy ucieczki od jej paraliżującego oddziaływania kobiety-reżyserki upatrują w cielesności, zwłaszcza w emancypacji przez erotykę<sup>5</sup>. Nade wszystko liczy się bowiem w dzisiejszym kinie, jak konkluduje Kornacki,

<sup>2</sup> Zob. J. Gnilka, *Jezus z Nazaretu. Orędzie i dzieje*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 1997, s. 208.

<sup>3</sup> K. Kornacki, *Protest kobiet ...*, op. cit., s. 158.

<sup>4</sup> Zob. *Podsumowanie 2018*, <https://pisf.pl/podsumowanie-2018/> (dostęp 2.04.24).

<sup>5</sup> K. Kornacki, *Protest kobiet ...*, op. cit., s. 168–174.

„wiara świecka”, skupiona na międzyludzkich relacjach i ograniczona do bliskiego horyzontu czasowego. W tym kontekście filmy Komasy oraz Gutta i Rondudy prezentują się jako ciekawe wyjątki.

Bohaterem *Bożego Ciała* jest Daniel – podopieczny ośrodka poprawczego, który w ramach resocjalizacji wyjeżdża na praktyki do zakładu stolarskiego na południu Polski, ale zamiast zgłosić się do pracy, zaczyna podszywać się pod księdza, biorąc sobie za wzór kapelana pracującego w ośrodku wychowawczym, księdza Tomasza. Daniel rozpoczyna działalność duszpasterską w niewielkiej parafii rozdzieranej wewnętrznym konfliktem. Spór dotyczy przyczyn tragicznego wypadku samochodowego, podczas którego zginęło sześcioro nastolatków (podróżujących jednym samochodem) oraz kierowca drugiego pojazdu. Większość mieszkańców miasteczka winą za śmierć młodych ludzi obarcza nieżyjącego mężczyznę, a ich gniew koncentruje się na wdowie, której odmówiono pochówku męża na miejscowym cmentarzu.

Protagonistą *Wszystkich naszych strachów* jest z kolei Daniel mieszkający we wsi Kurówko – artysta sztuk wizualnych, otwarcie przyznający się do homoseksualizmu, a przy tym wierzący członek Kościoła katolickiego. Zarówno sama postać, jak i jej perypetie wzorowane są na urodzonym w roku 1986 Danielu Rycharskim, twórcy sztuki religijnej, a także dotykającej problemów polskiej wsi, artyście wielokrotnie nagradzanym za swe prace i aktywności na rzecz ruchu LGBT. W artykule tym nie zamierzam porównywać filmowego portretu Daniela z życiem i twórczością artystyczną Daniela Rycharskiego – związki te są w oczywisty sposób głębokie, a jednocześnie pozostają, jak zawsze w przypadku filmu biograficznego, przedmiotem twórczej negocjacji i interpretacji (zwłaszcza od przełomu lat 60. i 70., wyznaczającego istotną cezurę w historii filmu biograficznego – i kina w ogóle<sup>6</sup>). Interesować mnie tu będzie sposób, w jaki film *Wszystkie nasze strachy* kreuje postać Daniela na modłę ewangelicznego ucznia i naśladowcy Chrystusa, wykorzystującego język sztuki współczesnej do celów terapeutycznych i zgola duszpasterskich.

Mimo że żaden z bohaterów nie jest księdzem w sensie ścisłym (w rozumieniu prawa kościelnego), to zarówno Daniel podający się za księdza Tomasza, jak i Daniel – twórca sztuki religijnej – w istocie pełnią w swoich środowiskach funkcję przewodników duchowych i duszpasterzy. Kierowani wewnętrznym

<sup>6</sup> Zob. S. Kołos, *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Toruń 2018, s. 64–70.

impulsem podejmują się też analogicznej misji – duchowej naprawy i odnowy wspólnoty przeżywającej żalobę po tragicznej i niespodziewanej śmierci (we *Wszystkich naszych strachach* źródłem zamętu i cierpienia jest samobójstwo siedemnastoletniej Jagody, młodej lesbijki, należącej – podobnie jak Daniel – do grupy Tęcza Chrystusa). Warto zauważyć, że obydwaj „duchowni” do wyleczenia ran i scalenia skonfliktowanej wspólnoty chcą użyć tego samego środka – religijnego rytuału, którego zaistnienie będzie zresztą pełniło w obu filmach funkcję punktu kulminacyjnego.

W *Bożym Ciele* starania Daniela podporządkowane są zorganizowaniu pochówku kierowcy, którego prochy wciąż zmuszona jest trzymać u siebie w domu jego żona. Zgodnie z zamysłem bohatera pogrzeb, któremu dotychczas przeciwstawiły się rodziny zmarłych nastolatków, stanowić będzie dowód na wzajemne przebaczenie win oraz na to, że przyczyną śmierci wszystkich ofiar był nieszczęśliwy wypadek. W filmie *Rondudy* i *Gutta* Daniel stara się zaś namówić mieszkańców Kurówka do wspólnego uczestnictwa w nabożeństwie drogi krzyżowej, aby podkreślić religijny wymiar śmierci Jagody, którą do samobójstwa doprowadziło cierpienie zadawane jej przez nietolerancyjnych członków własnej społeczności. Artysta chce tym samym niejako zmusić całą wieś (a zwłaszcza osoby, które wcześniej prześladowały dziewczynę) do skruchy i nakłonić jej mieszkańców do rachunku sumienia. Cele i działania obu protagonistów zdefiniowane są więc w istocie w kategoriach religijnych; obaj odznaczają się też wielką determinacją w dążeniu do zakończenia swojej misji sukcesem.

Analiza obu bohaterów jako świeckich duszpasterzy każe zapytać o te elementy ich duchowej (wewnętrznej) i społecznej konstrukcji, które zwykle służą do opisu świętych Kościoła, a także duchownych, a dla których prefiguracją jest sam Jezus Chrystus. Mam tu na myśli stosunek protagonistów do: dóbr materialnych, modlitwy i rytuałów, seksualności, przemocy, a także specyfikę ich doświadczenia religijnego, przeżywane przez nich konflikty i sposób ich przezwyciężenia. Uważam, że pod wieloma względami bohaterowie ci są do siebie podobni właśnie ze względu na wyraźną próbę upodobnienia ich do chrześcijańskiego ideału nauczyciela i mistrza, a ujawniające się różnice w znaczący sposób profilują oba obrazy – wpływają na kształt i przesłanie filmów. Analizując sposób kreacji tych postaci, a także ich udział w zawiązaniu i rozwiązaniu filmowej akcji, traktuję je jako podstawowe medium ekranowej rzeczywistości, zgodnie z antropologiczno-morfologiczną metodą

badania dzieła filmowego<sup>7</sup>. W celu wygodniejszego omówienia i zilustrowania cech obu bohaterów najpierw skrótowo przedstawię je w tabeli, a następnie szczegółowo omówię i przedstawię wnioski płynące z analizy porównawczej opisywanych filmów.

Tab. 1. Elementy antropologiczno-morfologicznej analizy bohaterów filmów *Boże Ciało* i *Wszystkie nasze strachy*

Elementy kreacji bohatera	Daniel-Tomasz – bohater filmu <i>Boże Ciało</i>	Daniel – bohater filmu <i>Wszystkie nasze strachy</i>
Stosunek do dóbr materialnych	Obojętny	Obojętny
Cielesność i seksualność	Związek z Martą; zbliżenie kulminacją ich relacji	Związek z Olkiem: dwie sceny zbliżenia (na początku i na końcu filmu)
Bezpośrednie zagrożenie	Zdemaskowanie w roli fałszywego księdza, zemsta Bonusa w poprawczaku	Wrogość ze strony nietolerancyjnego otoczenia, w tym własnego ojca
Wewnętrzny konflikt (niespełnione pragnienie)	Brak możliwości wstąpienia do seminarium ze względu na sądowy wyrok	Niemożność pogodzenia własnej homoseksualności z akceptacją lokalnej społeczności
Wobec przemocy	Sprawca, świadek i ofiara	Świadek i ofiara
Obraz prowincji	Realistyczny, piętnujący moralną hipokryzję	Orientalizowany, piętnujący zaściankowość i bezinteresowną wrogość
Misja we wspólnocie	Przepracowanie żałoby (zakończone częściowym powodzeniem)	Przepracowanie żałoby (zakończone połowicznym sukcesem)
Wobec modlitwy	Modlitwa własnymi słowami, często traktowana terapeutycznie	Modlitwy tradycyjne (pacierz i nabożeństwa)
Stosunek do rytuału	Złożony i krytyczny, rytuał pogrzebu traktowany jako sposób na uzdrowienie społeczności	Złożony i krytyczny, nabożeństwo drogi krzyżowej traktowane jako sposób na uzdrowienie społeczności

<sup>7</sup> Zob. S. Kuśmierczyk, *Antropologia doświadczenia wewnętrznego w dziele filmowym*, w: *Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Warszawa 2017.

Elementy kreacji bohatera	Daniel-Tomasz – bohater filmu <i>Boże Ciało</i>	Daniel – bohater filmu <i>Wszystkie nasze strachy</i>
Doświadczenie religijne (przemiana)	„Przeistoczenie” tuż przed wydaleniem z parafii, doświadczenie wewnętrznej przemiany	„Performatywna” droga krzyżowa ulicami Warszawy, brak wyraźnej przemiany
Finał opowieści	Tragiczny, ponownie w roli mordercy	Elegijny, ponownie w roli artysty
Prefiguracja w roli ucznia Jezusa	Pełna ambiwalencji, wzór pasyjny	Idealizowana, wzór hagiograficzny

W punkcie wyjścia kreacja obu filmowych bohaterów jest pod wieloma względami bardzo do siebie podobna. Analogiczna jest ich sytuacja rodzinna: są oni zdani głównie na siebie, samotni i pozbawieni wsparcia. Daniel-Tomasz odbywa karę w zakładzie poprawczym, nic jednak nie wiadomo o jego rodzicach ani o innych członkach rodziny. Daniel w Kurówku dzieli dom tylko ze swoją babcią, podczas gdy ojciec – lokalny mechanik – ostentacyjnie go unika i lekceważy, a ostatecznie także odrzuca. Ten rodzaj rodzinnego wykorzenia sprzyja ukazaniu obydwu protagonistów jako ludzi, których życiorysy predestynują ich do duchowego radykalizmu, a jednocześnie uodporniają na przeciwieństwa płynące od losu. W sposób typowy dla osób zorientowanych na cele duchowe obaj pozostają też obojętni wobec dóbr materialnych. Mimo że Daniel w przebraniu księdza Tomasza kradnie drobną sumę pieniędzy od miejscowego proboszcza, księdza Wojciecha Gołębia, dalszy przebieg wydarzeń udowadnia, że nie zależy mu na łatwym zarobku – jego pobudki do przywdziania sutanny były zgoła inne niż zasugeruje to Pinczer. Daniel jako ksiądz Tomasz za zgromadzone pieniądze chce przede wszystkim doprowadzić do pochówku kierowcy, który zginął w wypadku. Z kolei o dziecięcym wręcz stosunku Daniela do pieniędzy w filmie *Wszystkie nasze strachy* świadczyć ma scena, w której bohater oddaje swojej babci wszystkie zarobione pieniądze (wręcza mu je w gotówce znajomy kurator sztuki Karol). Protagonista ubrany jest ciągle w jeden i ten sam charakterystyczny dres z tęczowymi paskami. Jeśli Daniel zabiega o pieniądze, to – podobnie jak jego imiennik – wyłącznie w interesie społecznym, stając na czele rolniczych protestów.

Punktem wyjścia dla obu opowieści jest wewnętrzny spór, z którego wynikają dalsze działania bohaterów oraz ich konsekwencje. W przypadku filmu Komasy źródłowym konfliktem jest niespełnione pragnienie Daniela, by

wstąpić do seminarium duchownego. Chłopak wie jednak, że z wyrokiem nie przyjmie go żadne z nich, ale trudno mu się z tym faktem pogodzić. Podobnego rodzaju tożsamościowy konflikt leży u podłoża artystycznych i społecznych działań Daniela Rycharskiego: mężczyzna stara się praktykować swą wiarę w Kościele, otwarcie przyznając się przy tym do orientacji homoseksualnej i broniąc swego prawa do bycia członkiem katolickiej wspólnoty wiernych. Jak zatem widać, twórcy obu filmów w ten sposób konstruują pragnienia swoich bohaterów, by pozostawały one w sprzeczności z instytucjonalnymi kościelnymi przepisami (dotyczącymi odpowiednio wymagań wobec kandydatów na kapłanów oraz postulowanej przez Kościół seksualnej wstrzemięźliwości osób homoseksualnych).

Oba obrazy akcentują seksualny wymiar doświadczenia bohaterów, przy czym w filmie *Gutta i Rondudy* sfera ta ma pierwszorzędne znaczenie dla konstrukcji postaci. Zarówno Daniel-ksiądz Tomasz, jak i Daniel-twórca *Strachów* – w przeciwieństwie do kanonicznego rzymskokatolickiego wzorca obowiązującego naśladowujących Chrystusa w kapłaństwie czy w życiu zakonnym<sup>8</sup> – nie rezygnują z życia płciowego, choć zmuszeni są ukrywać swe romanse przed światem. Daniel po wyjściu z poprawczaka odbywa przygodny stosunek z poznaną na imprezie studentką. Już jako ksiądz Tomasz zdobywa uczucie Marty: wspólnie spędzona przez nich noc (będąca kulminacją ich coraz bliższej znajomości) kończy się jednak pożarem garażu (tym samym przejście ich relacji w sferę erotyczną zostało ukazane – mocą samych tylko biblijnych skojarzeń, o czym będzie jeszcze mowa – jako doświadczenie niebezpieczne, za które grozi kara). Tym niemniej sam bohater w rozmowie z Martą i jej znajomymi deklaruje w filmie, że „celibat jest bez sensu”, choć zaraz się z tej potencjalnie zbyt odważnej (lub stawiającej go w stan podejrzenia) wypowiedzi wycofuje, twierdząc, że „trzeba się trzymać zasad”.

<sup>8</sup> Jak czytamy w pracy Józefa Baniaka: „Powołanie kapłańskie w aspekcie psychologiczno-pastoralnym jest też łączone w Kościele rzymskokatolickim z celibatem, w którym widzi się tu »znak rozpoznawczy« przydatności kleryka do kapłaństwa instytucjonalnego, a u księdza warunek wierności powołaniu [...]. Sens celibatu [...] polega na tym, że ksiądz ma zachować niepodzielnie czas, serce i życie własne dla swojego kapłaństwa, dla Jezusa i Kościoła, ich sprawami ma żyć w pełni, konkretyzować je i wyjaśniać własną, codzienną egzystencją” (idem, *Losy powołań kapłańskich i zakonnych w Kościele rzymskokatolickim w Polsce w latach 1900–2018*, Kraków 2019, s. 49).



Daniel Rycharski pozostaje w nieformalnym związku z Olkiem – chłopakiem pochodzącym z Kurówka. Sceny zbliżenia między mężczyznami – estetycznie uwzniośnione, filmowane w estetyce „eterycznej”, z użyciem słonecznej poświaty – otwierają i zamykają film, przydając mu wyraźnego rysu kina emancypacyjnego. Istotna w tym kontekście jest jednak scena spowiedzi Daniela, który – wyznając grzechy – ani słowem nie wspomina o kwestii pozamałżeńskiego homoseksualnego współżycia. W jednej z końcowych scen widzimy zaś, jak bezskutecznie próbuje przyjąć komunię świętą (udzielenia sakramentu odmawia mu na oczach innych wiernych miejscowy ksiądz). Tym samym można wnioskować, że bohater nie postrzega swej seksualności w kategoriach występku ani grzechu. Seks obecny w życiu bohaterów obu filmów wydaje się niejako „rozgrzeszony”, gdyż sportretowany zostaje jako naturalny i zrozumiały element partnerskich, opartych na szacunku i głębszych uczuciach relacji, w których obaj pozostają. Dlatego też przygodne zbliżenie Daniela ze studentką na początku filmu (scena rozgrywa się w łazience i eksponuje czysto mechaniczny, uwalniający od nagromadzonego napięcia seksualnego wymiar współżycia, do czego przyczynia się sposób filmowania bohaterów po samym akcie – są oni wyraźnie od siebie przestrzennie odseparowani i ukazywani w osobnych ujęciach) ma zupełnie inny wymiar niż późniejsze zespolenie z Martą, ukazane w bardzo sensualny, duchowy wręcz sposób (i to pomimo użycia kolorystyki podobnej do tej ze wspomnianej wcześniej sceny w łazience). Daniel i Marta pozostają ze sobą spleceni także po miłym spełnieniu, czym twórcy filmu akcentują bliskość łączącą bohaterów.

Pierwsze wyraźne różnice w przedstawieniu postaci uwidaczniają się, gdy weźmiemy pod uwagę kwestię przemocy – nie tyle nawet stosunku do niej, ile bezpośredniego w niej udziału. Charakterystyczna jest już pierwsza scena *Bożego Ciała*, która wprowadza nas w świat opanowany przemocą: podopieczni domu poprawczego pod nieobecność wychowawcy biorą udział w drastycznym, zbiorowym akcie przemocy wymierzonym w jednego z kolegów. W tym czasie Daniel pełni funkcję strażnika – ma za zadanie ostrzec oprawców, gdy zauważy wracającego do warsztatu nauczyciela. Od początku bohater jest więc portretowany jako uwikłany w relacje oparte na przemoc. Gdy w stolarni pojawia się Pinczer i zaczyna szantażować Daniela, widzowie przypominają sobie, że jak bezwzględne otoczenia wywodzi się młody człowiek podający się za księdza Tomasza. Zdemaskowanie Daniela odbywa się zresztą niespodziewanie w scenie „odwróconej spowiedzi” – Pinczer, zamiast



wyznać swoje grzechy, ujawnia przewiny spowiadającego go kolegi. Ta scena nie tylko wprowadza do filmu dużą dawkę napięcia, ale także wyjawia skrywaną do tej pory prawdę o pobiciu ze skutkiem śmiertelnym, którego dopuścił się Daniel i za które trafił do poprawczaka. Protagonista *Bożego Ciała* jest więc nie tylko świadkiem przemocy i jej ofiarą (wystarczy przypomnieć wrogość pałającego zemstą Bonusa względem niego), ale także jej sprawcą – i to w najbardziej ekstremalnym, krańcowym wymiarze, czego dowód objawi się ponownie w samym zakończeniu filmu.

Inaczej rzecz przedstawia się w przypadku Daniela z obrazu *Gutta i Rondudy*. Bohater pada ofiarą przemocy i uprzedzeń przede wszystkim ze strony mieszkańców rodzinnej wsi. Prześladowanie ze względu na odmienną orientację seksualną ma wymiar głównie psychiczny i werbalny (np. w scenie nocnego wtargnięcia na posesję domu) – ostatecznie jednak nikt poza własnym ojcem fizycznie go nie atakuje. Nie zmienia to faktu, że samobójstwo Jagody boleśnie zaświadcza o prześladowaniu, którego doznają reprezentanci mniejszości seksualnych ukazani w filmie. Co jednak znaczące, Daniel w żaden właściwie sposób nie staje się współnikiem przemocowych praktyk. W odróżnieniu od Daniela z filmu Komasy bohater biograficznego obrazu *Gutta i Rondudy* wydaje się całkowicie pozbawiony złych uczuć czy wrogości. Jest wyłącznie ofiarą i świadkiem, ale nie sprawcą przemocy (choć sam zarzuca sobie winę zaniechania – czuje się również odpowiedzialny za samobójczą śmierć bliskiej mu dziewczyny).

Prześladowanie nienormatywnej mniejszości we *Wszystkich naszych strachach* bezpośrednio wiąże się ze sposobem przedstawienia prowincji w obu filmach. Trudno oprzeć się wrażeniu, że obraz *Kurówka* jest dalece uproszczony, a wręcz orientalizowany. Daniel wraz z innymi przedstawicielami mniejszości seksualnych zderza się w filmie z czystą, niczym nieumotywowaną wrogością – zapewne jest to element krytyki społecznej zamierzonej w filmie, jednak z punktu widzenia estetyki filmowego realizmu taki schematyczny podział młodych mieszkańców wsi (osoby nieheteronormatywne – ich nie-tolerancyjni rówieśnicy) wydaje się cokolwiek sztuczny i mało zniuansowany. Pisząc o orientalizowaniu wsi w filmie *Rondudy i Gutta*, mam na myśli także sposób filmowego skonstruowania i ukazania przestrzeni *Kurówka*. Film kręcono w gminach Becejły, Rutka-Tartak i Szypliszki na Suwalszczyźnie, podczas gdy rodzinne *Kurówko* Daniela Rycharskiego znajduje się w województwie mazowieckim, w powiecie sierpeckim. Wieś ta w rzeczywistości

charakteryzuje się zabudową ulicową – rozciąga się wzdłuż głównej asfaltowej drogi. Twórcy przenieśli jednak akcję filmu w teren, owszem, bardziej malowniczy, ale także o całkiem innej – bo rozproszonej – zabudowie. Trudno oprzeć się wrażeniu, że do skonstruowania przestrzeni filmowego Kurówka celowo wybierano takie plenery, które budują wrażenie odosobnienia i cywilizacyjnego zapóźnienia. Poszczególne domostwa łączą pojedyncze, gruntowe i często zablokowane drogi; wokół gospodarstw panuje nieład (uwagę widzów przykuwają zepsute i zdezelowane sprzęty, chętnie eksponowane w filmie), mieszkańcy wsi poruszają się głównie ciągnikami (tak jakby nie mieli samochodów). Młodzi mężczyźni z Kurówka (reprezentujący nietolerancyjną jego część) prowizoryczną siłownię urządzają w szczyrim polu. W efekcie rodzinna miejscowość Daniela jawi się jako odcięta od metropolii, egzystująca w stanie swoistego bezczasu i zawieszenia (akcja filmu równie dobrze, sądząc po scenach w Kurówku, mogłaby rozgrywać się trzydzieści czy nawet pięćdziesiąt lat temu). Nosi to już znamiona orientalistycznego „odebrania historii”<sup>9</sup> – przekształcenia Kurówka w mityczną antykrainę pozbawioną dostępu do cywilizacyjnych osiągnięć i wszelkiego postępu.

W kontraście do *Wszystkich naszych strachów* obraz prowincji w *Bożym Ciele* wydaje się bardziej wyważony. Twórcy nie idealizują mieszkańców wsi (na przykład ukazują moralną hipokryzję części wiernych), a jednocześnie nie opierają się na prostych przeciwieństwach. Młodzi ludzie w filmie Komasy są ze sobą dobrze zintegrowani, mówią własnym językiem (wulgarnym, ale nie obraźliwym), a jednocześnie różnią się w ocenie dominującego w społeczności konfliktu (dotyczącego przyczyn drogowej tragedii) i potrafią o tym otwarcie rozmawiać. Funkcjonując w parafii jako ksiądz Tomasz, Daniel potrafi – mimo dystansu, który wymusza pełniona przez niego funkcja – nawiązać szczerze relacje z grupą lokalnej młodzieży. Miasteczko (leżące, podobnie jak filmowe Kurówko, na obrzeżach Polski) nie wydaje się przy tym ani odcięte od świata, ani cywilizacyjnie zapóźnione (wójt rozbudowuje swoją stolarnię,

<sup>9</sup> Zdaniem Rolanda Barthes’a odhistorycznienie jest jednym z głównych mechanizmów mitologizujących (a niewątpliwie orientalizacja może zostać za taki uznana): „mit tworzy się przez odebranie rzeczom historyczności: rzeczy tracą w nim pamięć swego wytwarzania. Świat [...] wychodzi z mitu jako harmonijny obraz esencji” (idem, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Warszawa 2000, s. 277). Jako osobie pochodzącej z tamtego, rzadko widywanego w naszym kinie, regionu szczególnie trudno zgodzić mi się z takim obrazem kreowanym w filmie *Wszystkie nasze strachy*.

bohaterowie używają współczesnych urządzeń elektronicznych itd.). Portret prowincji w filmie Komasy nosi dzięki temu znamiona większego realizmu; uniknięto tym samym uciekania się do prostych zestawień, silnych kontrastów i wyraźnego podziału bohaterów na dobrych i złych.

Poza wszystkimi różnicami protagonistów obu filmów najsilniej łączy bez wątpienia to, że kierują się głęboko przeżywaną religijnością. Choć są osobami świeckimi, religijne zaangażowanie predestynuje ich do przyjęcia we własnym otoczeniu roli duchowych przewodników. Jednocześnie ich charyzmatyczna „posługa” zostaje odrzucona przez instytucjonalny Kościół i jego depozytariuszy. To kluczowa kwestia w konstrukcji obu filmów, z jednej strony pozwalająca na krytykę systemu kościelnego, z drugiej zaś umożliwiająca obronę wewnętrznej siły i wolności mających źródło w osobistej relacji obu Danielów z Bogiem<sup>10</sup>. Kierowani wewnętrznym impulsem podejmują się też analogicznej misji – duchowej naprawy i odnowy wspólnoty przeżywającej żalobę po tragicznej i niespodziewanej śmierci.

Skutek w obu przypadkach jest dość podobny: bohaterowie osiągają połowiczny i zabarwiony goryczą sukces. Danielowi udaje się doprowadzić do pochówku kierowcy (nieprzypadkowo w czasie pogrzebu zjawia się zresztą jego wychowawca z poprawczaka – misja dobiega bowiem końca), w ceremonii bierze jednak udział zaledwie garstka miejscowej społeczności. Wcześniej wraz z Martą starał się on skruszyć rozżalonych żałobników, wręczając im napastliwe anonimowe listy podrzucane wdowie po kierowcy. Rezultat tych działań był znaczący, ale ograniczony. Silny potencjał symboliczny ma w obu filmach scena z udziałem matek, które straciły własne dzieci – przeżywają one swego rodzaju nawrócenie, roniąc przy tym łzę. W filmie Komasy kościelna Lidia, wcześniej pełna żalu i gniewu, w geście przebaczenia zaprasza do wnętrza kościoła wdowę, która wreszcie przestaje się ukrywać. Ten gest wydaje się największym duchowym zwycięstwem nieobecnego już wówczas w parafii Daniela.

<sup>10</sup> Tomasz Polak tak pisze o tym w swej książce o systemie kościelnym: „Możliwość naśladowania jest w zasadzie otwarta dla każdego/wszystkich, choć zarazem zakłada się z pewną oczywistością, że realnie skorzystają z tej możliwości tylko niektórzy. [...] formalnie stabilizacja gmin chrześcijańskich w strukturach społecznych świata starożytnego z początkiem czwartego stulecia doprowadziła do podziału na radykalną mniejszość dosłownych naśladowców Jezusa i większość, która takiego naśladowania nie podejmuje” (idem, *System kościelny, czyli przewagi pana K.*, Poznań 2020, s. 87).

Analogicznie dzieje się w przypadku matki zmarłej Jagody z filmu *Gutta i Rondudy*, która najpierw zaczyna współczuć chłopakowi (płacze, gdy zostaje on pobity przez własnego ojca), a później, pomimo wcześniejszego sprzeciwu, przynosi mu bluzę swej córki i oddaje ją na potrzeby powstającej instalacji poświęconej ofiarom samobójstw ze społeczności LGBT. Artyście udało się zatem wzbudzić w niej wyrzuty sumienia i żal, bohaterka w końcu wyznaje: „ja jej wtedy powiedziałam, że nie mam już córki”. Fizyczna napaść na Daniela każe Jadwidze przewartościować swój stosunek do osób LGBT, co uznać można za jego największy sukces. W szerszym wymiarze rzecz nie przedstawia się już tak jednoznacznie: artysta przewodniczy ostatecznie drodze krzyżowej, lecz nie dzieje się to w Kurówku, ale w Warszawie. To tradycyjne nabożeństwo nie może zostać odprawione w intencji ofiar prześladowania mniejszości seksualnych w jego rodzimej społeczności i nie odegra tym samym zamierzonej przez Daniela terapeutycznej roli. Droga krzyżowa funkcjonuje w filmie raczej jako rytualna forma, która skutecznie zaburza inny rytuał (otwarcia wystawy w muzeum sztuki nowoczesnej), odsłaniając tym samym swój silnie performatywny charakter (uczestnicy tej specyficznej pasji idą za krzyżem niesionym przez artystę-performera ulicami Warszawy). Ten fragment filmu operuje do pewnego stopnia dokumentalnymi ujęciami, rejestrującymi przebieg ulicznego performansu (niezrozumiałego jednak poza kontekstem filmu).

Podjęcie misji duchowej odnowy sprowadza na obu bohaterów – dokładnie tak, jak w przypadku Chrystusa w chrześcijańskim kerygmacie – cierpienie i odrzucenie. W przypadku Daniela Rycharskiego mają one wymiar zarówno wspólnotowy, jak i osobisty, rodzinny: bohater po wyjściu z parafialnego kościoła zostaje spoliczkowany i pobity przez własnego ojca, który nie potrafi zaakceptować seksualnej orientacji syna. Fakt, że do incydentu dochodzi po niedzielnej mszy, potęguje krytyczny potencjał filmu wobec czysto rytualnej religijności, opartej na udziale w nabożeństwach, a pozbawionej gotowości do miłowania bliźnich i nieprzyjaciół. Mimo doznanej krzywdy Daniel pozostaje wyobcowany – nikt z wiernych zebranych pod kościołem nie rusza mu na ratunek. Wcześniej zaś bohater zostaje wykluczony ze wspólnoty eucharystycznej (ksiądz, który dobrze zna Daniela, pomija go przy udzielaniu komunii, choć ten chce do niej przystąpić). Twórcy silnie podkreślają dzięki temu nietolerancyjne oblicze współczesnego katolicyzmu, zamkniętego na mniejszości seksualne.

Odrzucenie Daniela w *Bożym Ciele* dokonuje się w pełni po powrocie do domu poprawczego, w którym nie ma już dla niego miejsca. Wyzwanie rzucone przez Bonusa, aby Daniel stanął z nim do pojedynku, wedle pasywnej logiki i wszelkiego prawdopodobieństwa (Bonus wydaje się dużo silniejszy), powinno prowadzić do fizycznego unicestwienia bohatera. Tak się jednak nie dzieje; to Daniel w przyływie nadludzkiej siły i potwornej agresji, zwierzęcej wprost pasji, uśmierca swego rywala. Niespodziewane zakończenie jawnie zrywa z dotychczasowym kierunkiem rozwoju postaci, który przebiegał w zgodzie z modelem Chrystusowym<sup>11</sup>.

W ten sposób dochodzimy do jednej z najważniejszych różnic w sposobie ukształtowania i rozwoju postaci w obu filmach. Daniel w obrazie Jana Komasy zmienia się i przewartościowuje swoje życie; Daniel Rycharski z biograficznego filmu Łukasza Gutta i Łukasza Rondudy wydaje się zaś postacią pozbawioną wewnętrznej dynamiki, niepodlegającą żadnej głębszej zmianie. Przemiana Daniela (jeszcze w przebraniu księdza Tomasza, ale już po zdemaskowaniu przez wychowawcę) przyjmuje w filmie postać symbolicznego preistoczenia: Daniel staje przed ołtarzem w sutannie, unosi ręce i obnaża tors. Na jego plecach dostrzec można wytatuowaną Matkę Bożą z Dzieciątkiem. Jak piszą w kontekście tej sceny Marek Kaźmierczak i Mikołaj Jazdon:

Daniel jako ksiądz jest zestawiony z obrazem Jezusa – i jako Dzieciątko, i jako Chrystusa wiszącego na krzyżu. To zestawienie nazywamy hermeneutyczną transpozycją, która nie polega na utożsamieniu Jezusa z Danielem. Protagonista filmu *Boże Ciało* został scharakteryzowany przy wykorzystaniu obrazu Jezusa, aby uruchomić relację interpretacji jednej z tych osób w odniesieniu do drugiej i odwrotnie, lecz obydwaj te porządki zaczynają funkcjonować dzięki Danielowi,

<sup>11</sup> Choć można oczywiście widzieć w tym paradoksalną ciągłość. Marek Kaźmierczak i Mikołaj Jazdon tak piszą o wstrząsającym zakończeniu: „W filmie *Boże Ciało* stykamy się z narastającą przemocą i rozumiemy, że jej intensyfikacja prowadzi do tragicznego rozwiązania. Dostrzegamy, jak życie Ewangelią oplecione jest agresją, skrępowane nią, dlatego w tym filmie ostatecznie dochodzi do zabójstwa. W scenach przemocy widzimy liczne zbliżenia na ciało, to ono staje się medium bólu, medium cierpienia, to ono istnieje jako medium upadku, wreszcie śmierci. Ciało stanowi obraz Boga w osobie Jezusa Chrystusa” (eidem, *Film jako forma apokryficzna? O „Komunii” i „Bożym Ciele” – uwagi nie tylko filmoznawcze*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 1, s. 149).

który najpierw przebiera się za księdza, a następnie siebie składa w ofierze (gest rąk, półnagie ciało, ołtarz)<sup>12</sup>.

Uzupełniłbym opis tej hermeneutycznej transpozycji o jeszcze jeden sens: Daniel wydaje się w opisywanej przejmującej przemianie odsłaniać swoje prawdziwe „ja” – kościół (i Kościół) nie stanowi już bowiem dla niego bezpiecznego schronienia. „Ksiądz” Tomasz ujawnia się więc wiernym jako Daniel-morderca, gotowy stawić czoło własnemu losowi. To nie on zostanie zgładzony, będzie natomiast zmuszony ponownie zgładzić – choć wiemy, jak bardzo chciał uciec od własnej przeszłości i strasznego czynu, którego się dopuścił. Film Komasy ujawnia w tym punkcie właściwie mityczną (i tragiczną zarazem) kompozycję. Warto zauważyć, że po „przeistoczeniu” Daniel przestaje manifestować swoją religijność (w poprawczaku nie wstaje razem z innymi do modlitwy przed posiłkiem). Wydaje się, że porzucił on już wszelkie rytuały, które zwyczajnie przestały mieć dla niego znaczenie<sup>13</sup>. Zresztą już wcześniej zaznaczył się jego ambiwalentny stosunek do nich, wzorowany na lekcji wyniesionej od prawdziwego księdza Tomasza („Cisza też może być modlitwą. Ja tu nie przyszedłem klepać formułek. Mam nadzieję, że wy też nie” – mówi do wiernych, powtarzając słowa swego wychowawcy). Modlitwa w życiu Daniela pełniła dotąd ważną, także terapeutyczną, funkcję. Mimo konieczności odprawiania mszy i posługiwania się „formułkami”, bohater aż pięciokrotnie ukazany jest w filmie, jak modli się do Boga własnymi słowami (także w trakcie kościelnych nabożeństw). Zdemaskowanie i usunięcie z parafii czyni go jednak niezdolnym bądź niechętnym do dalszej modlitwy.

Inaczej rzecz ma się w przypadku Daniela z Kurówka. Bohater modli się głównie w sposób tradycyjny: odmawia różaniec, chodzi na msze, zachęca do udziału w drodze krzyżowej w intencji Jagody. Kulturowanie tradycyjnej obrzędowości ma w jego przypadku szczególne znaczenie, ponieważ zależy mu na wpisaniu się w normy religijne obowiązujące w jego społeczności. Daniel

---

<sup>12</sup> Ibidem.

<sup>13</sup> Jako żywo przypomina to jeden z dwóch tożsamościowych konceptów instytucjonalnych Kościoła, który w swym wywodzie identyfikuje Tomasz Polak – koncept „anarchiczny”, istniejący zdaniem badacza w nierozzerwalnym splocie z konceptem „archicznym” (zob. idem, *System...*, op. cit., s. 84–86). Jak objaśnia autor *Systemu kościelnego*, chodzi tu o „wyzwolenie spod jarzma zbyt formalnie rozumianych (religijnych) obowiązków przy równoczesnym zachowaniu, lub wręcz wzmocnieniu siły zobowiązania religijnego wobec Boga i jego nadchodzącego »królowania«” (ibidem, s. 84).

chce bowiem ze wszelkich sił udowodnić, że możliwe do pogodzenia jest bycie homoseksualistą i katolikiem, stąd widoczna u niego chęć wpisania się w ramy tradycyjnej religijności. Można jednak wskazać pewne odchylenia od ortodoksji widoczne również w jego pobożności. Jedno z nich ma miejsce w trakcie nabożeństwa *Koronki do Miłosierdzia Bożego*, w trakcie którego klęczący w kościele artysta zamiast wezwania „Dla Jego bolesnej męki” zaczyna używać formy żeńskiej („Dla jej bolesnej męki”). To znaczące przesunięcie wskazuje, że Daniel postrzega śmierć Jagody jako niewinną, uświęcającą ofiarę, podobną do tej, którą Jezus według Nowego Testamentu poniósł na krzyżu. Jest to jednak perspektywa z kościelnego punktu widzenia uzurpatorska, zgodnie z nauką katechetyczną Kościoła niemożliwa do przyjęcia. Podobny epizod, w którym manifestuje się wzajemne niezrozumienie i niemożność wynegocjowania wspólnego stanowiska, ma miejsce w czasie spowiedzi Daniela, kiedy próbuje on wyznać swoje grzechy wobec Jagody. Zdaniem siedzącego w konfesjonale księdza samotność (nie tylko Jagody) „jest po coś”, a Kościół oferuje „takim jak on” szyćkę wstrzemięźliwości seksualnej. Po tej niesatysfakcjonującej spowiedzi bohater zażywa tabletkę Xanaxu wprost z różańca, który wcześniej własnoręcznie zrobił właśnie z tabletek znanego antydepresantu.

Nie dowiemy się z filmu, czy wspomniane pominięcie Daniela przy udzieleniu komunii stanie się dla niego punktem zwrotnym, przewartościowującym jego stosunek do instytucjonalnego Kościoła, choć można dopatrzeć się w nim takiej sugestii. Obraz Gutta i Rondudy kończy się niedługo później kadrem ukazującym pracę artysty zatytułowaną *Strachy*<sup>14</sup>. Tworzą ją umieszczone w polu krzyże z zawieszonymi na nich ubraniami należącymi do osób ze społeczności LGBT, które popełniły samobójstwo. Instalacja ta pełni także funkcję czysto pragmatyczną – ma odstraszać dziki niszczące okoliczne uprawy. W finale powraca więc obraz Rycharskiego artysty, który swoje doświadczenia przepracowuje w formie sztuki. Film ujawnia tym samym swój elegijny (i terapeutyczny) charakter – twórczość Daniela ma za zadanie opłakać śmierć osób, które targnęły się na własne życie ze względu na orientację seksualną i towarzyszące jej prześladowanie. Trudno jednak mówić w przypadku tego filmu o wewnętrznej przemianie bohatera. Dostrzec można raczej próbę

<sup>14</sup> Zob. publikację *Strachy. Wybrane działania 2008–2019* towarzyszącą wystawie monograficznej Daniela Rycharskiego w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie: <https://artmuseum.pl/pl/publikacje/red-szymon-maliborski-daniel-rycharski-strachy> (dostęp 2.04.24).



jego idealizacji: *Wszystkie nasze strachy* to biografia Daniela Rycharskiego nakręcona po to, by docenić jego „ekumeniczną” postawę, którą traktuje się tu jako moralny wzór. Twórcy filmu ukazują postać Daniela w sposób (nieomal) hagiograficzny – chcą w nim widzieć jurodiwego, bożego szaleńca, który igra z ludzkimi sądami na swój temat, wsłuchany w wewnętrzny głos, mimo wszelkich przeciwności gotowy wytrwale znosić niezawinione upokorzenia i prześladowania.

Dorota Dąbrowska i Leszek Będkowski, analizując przedstawienia osób duchownych i Kościoła w dziełach Szumowskiej i Smarzowskiego, jako narzędzia porównawczego użyli zgodnie pojęcia perswazyjności przekazu. Dąbrowska zestawiała ze sobą filmy *W imię...* oraz *Kler*, dochodząc ostatecznie do wniosku, że oba są silnie perswazyjne (Kościół sportretowany jest w nich jako siedlisko zła i hipokryzji), jednakże zdaniem autorki to – paradoksalnie – film Smarzowskiego pozostawia widzowi większe pole do samodzielnej interpretacji<sup>15</sup>. Przesądza o tym konstrukcja obu filmów – dzieło Szumowskiej porusza się po trajektorii „od szczegółu do ogółu”, *Kler* zaś – przeciwnie: od stereotypu do (niekoniecznie oczywistego) szczegółu<sup>16</sup>. Będkowski także docenia konstrukcyjną złożoność i niejednoznaczność *Kleru*, umieszczając go na tle wyreżyserowanego również przez Smarzowskiego teledysku do piosenki *Pismo* w wykonaniu zespołu Dr Misio (przewodzonego przez aktora Arkadiusza Jakubika). Autor udowadnia, że powstały mniej więcej w tym samym czasie co *Kler* wideoklip zestawiony z filmem – pomimo oczywistych różnic wynikających z odmiennej formuły gatunkowej – jest w swym antykle-rykalnym przesłaniu dużo bardziej dosadny i jednoznaczny w deprecjonującej

---

<sup>15</sup> Zob. D. Dąbrowska, *Obrazy polskiego kleru we współczesnym filmie fabularnym – „W imię...” Szumowskiej i „Kler” Smarzowskiego*, „Kultura – Media – Teologia” 2020, nr 42, s. 37–51.

<sup>16</sup> Ibidem. Jednocześnie przeczy to, dodajmy, wizerunkowi obojga twórców: Szumowska uchodzi bowiem za przedstawicielkę kina artystycznego (ze wszystkimi tego profitami, zwłaszcza w odniesieniu do nadawania jej dziełom określonego prestiżu), a Smarzowski – niesłusznie – traktowany bywa jedynie jako sprawny rzemieślnik, tworzący filmy gatunkowe, a nie „prawdziwy” autor kina. Bliższa analiza pokazuje, że jest całkiem inaczej: to Smarzowski częściej korzysta z chwytów właściwych narracji kina artystycznego.

ocenie działalności Kościoła katolickiego niż wspomniany obraz (a także sam tekst piosenki autorstwa Krzysztofa Vargi)<sup>17</sup>.

Analiza porównawcza *Bożego Ciała* i *Wszystkich naszych strachów* pozwala, moim zdaniem, w analogiczny sposób stwierdzić, że to film Komasy cechuje większa znaczeniowa otwartość i złożoność, obraz Gutta i Rondudy określić można zaś jako silnie perswazyjny, a w niektórych aspektach wręcz tendencyjny. Poza zaprezentowanymi już argumentami na rzecz większej złożoności konstrukcji świata przedstawionego oraz głównego bohatera w filmie Komasy wskazać można jeszcze jedną, zasadniczą różnicę w budowie obu filmów – mianowicie *Boże Ciało* ma, w odróżnieniu od *Wszystkich naszych strachów*, szereg znaczeń symbolicznych, uzyskanych dzięki licznym „hermeneutycznym transpozycjom” biblijnym. W istocie film ten nabiera cech przypowieści. Te wpisane organicznie w tkankę filmu nieoczywiste biblijne nawiązania i aluzje pozwalają uznać *Boże Ciało* za przykład kina postsekularnego<sup>18</sup>. Jego istotą są w tym przypadku nieoczekiwane i nieoczywiste zestawienia i paralele dostrzegalne między fabularną tkanką utworu a chrześcijańską tradycją religijną.

Dzieło Komasy realizuje znany z Nowego Testamentu wzorzec opowieści pasyjnej, z właściwym jej gwałtownym finałem, w którym ofiarę ponosi nie stylizowany na naśladowcę Chrystusa Daniel, lecz jego prześladowca Bonus. Pasja w zakładzie poprawczym oznacza co prawda zabójstwo dokonane rękoma Daniela, ale – po pierwsze – on sam również został niemal zakatowany, a po drugie – zabójstwo to położy się cieniem na jego życiu i ostatecznie je przekreśli. Powstająca w ten sposób ambiwalencja cechująca film jest charakterystyczna dla postsekularnego obrazowania w kinie. Przenikanie się opowieści o Danielu-księdzu Tomaszu z przekazem ewangelicznym (względnie apokryficznym) na temat Jezusa wydaje się silnie umocowane i konsekwentnie w filmie realizowane. Bohater zostaje wysłany do stolarni (zgodnie z tradycyjnymi podaniami chrześcijańskimi Jezus był cieślą), ale zamiast podjąć

<sup>17</sup> L. Będkowski, *Postaci duchowieństwa w teledysku do piosenki „Pismo” i filmie „Kler”: retoryczność (perswazyjność) utworów Wojciecha Smarzowskiego w kontekście dyskursu potoczności*, w: *Postać w kulturze wizualnej*, t. 5: *Postacie, światy, fikcje*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, Olsztyn 2019, s. 109–130.

<sup>18</sup> Zob. J. Caruana, M. Cauchi, *What Is Postsecular Cinema? An Introduction*, w: *Immanent Frames. Postsecular Cinema between Malick and von Trier*, ed. J. Caruana, M. Cauchi, New York 2018, s. 1–26.

pracę w zakładzie, zaczyna swoją ewangelizacyjną misję. W jej trakcie naucza i gromadzi wokół siebie uczniów (a nawet wygłasza kazanie na łodzi zamurowanej na brzegu jeziora), a wśród nich pojawia się także kobieta, z którą łączy go szczególna więź (tak jak Jezusa z Marią Magdaleną w przekazach apokryficznych). Bohaterka podąża za Danielem wszędzie tam, gdzie ten idzie „nawracać”, a także jako pierwsza jedzie spotkać się z nim po odesłaniu do zakładu (zgodnie z J 20,11–18 to Maria Magdalena jako pierwsza spotkała Jezusa po zmartwychwstaniu; w ewangeliiach synoptycznych występuje ona w towarzystwie innych niewiast: jednej, dwu lub kilku – por. Mk 16,1–2; Mt 27,59–60; Łk 23,53). Charyzmatyczny nauczyciel zostaje zdradzony przez Pinczera (który – niczym Judasz<sup>19</sup> – wydaje go niespodziewanie i bez wyraźnych przyczyn), a następnie osądzony, choć jego działalność nie czyniła nikomu krzywdy (w czym także silnie wybrzmiewa nie tyle nawet konfesyjny, ile antropologiczny wymiar historii Jezusa jako odrzuconej sprawiedliwości i zgładzonego dobra). Głównym przeciwnikiem Daniela jest miejscowy wójt, nieuznający jego działań zmierzających do pochówku kierowcy (rzuca on młodemu księdzu wyzwanie: „Pan ma rację, ale to ja mam władzę”). Reprezentant wsi stanowi transpozycję ewangelicznego Piłata (wspomniane sformułowanie przypomina najsłynniejsze wypowiedziane przez niego słowa: „Cóż to jest prawda?” – por. J 18,38). Wójt nie chce pochówku kierowcy, aby nie prowokować rozruchów w mieście, a gdy kondukt pogrzebowy przechodzi w końcu obok jego domu, umywa ręce (w czasie mycia swego samochodu).

Poza aluzjami czysto fabularnymi w filmie Komasy nie brak także wizualnych transpozycji nawiązujących do chrześcijańskiej ikonografii<sup>20</sup>. Mowa nie tylko o zestawieniu obrazowym analizowanym przez Kaźmierczaka i Jazdona.

<sup>19</sup> Warto przypomnieć, że ewangelie kanoniczne w znaczący sposób różnią się co do oceny motywacji i konkretnych działań Judasza. Przy czym, jak zauważa Peter Stanford, w listach św. Pawła próżno szukać wzmianki o wydaniu przez niego Jezusa (nie znajdziemy tam także bezpośredniego oskarżenia pod adresem innych apostołów). Dopiero autor Ewangelii Marka wskazuje Judasza jako konkretną osobę, która dopuściła się zdrady, a wątek ten podchwycą z narastającą siłą kolejni ewangelisci. Za prawdopodobną przyczynę takiego stanu rzeczy uznaje Stanford spory między frakcjami wśród pierwszych chrześcijan, a konkretnie chęć budowania Kościoła niezależnego od judaizmu i ośrodka jerozolimskiego. Zob. P. Stanford, *Judasz. Biografia kulturowa*, przeł. B. Gutowska-Nowak, Kraków 2016, s. 45–69.

<sup>20</sup> Za cenne uwagi na ten temat dziękuję Marii Awdziej, studentce filmoznawstwa i kultury mediów na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.

W podobny sposób oddziałuje choćby poza Chrystusa Frasobliwego, w której Daniel znajduje się w czasie „spowiedzi” Pinczera, zapowiadająca powtórne morderstwo, jakiego się dopuści. Cieleśnemu zbliżeniu Daniela i Marty towarzyszy natomiast kontekst starotestamentowej opowieści o wygnaniu z raju: elipsa zastosowana w tej scenie przenosi nas do obrazu nagich bohaterów siedzących niczym Adam i Ewa pod rajskim drzewem, a ich spokój przerywany zostaje przez płonąca szopę. Potępienie czynu pierwszych ludzi przez Stwórcę nie raz ukazywane było w postaci ognia (autorem najsłynniejszego takiego przedstawienia jest Rafael Santi). Umycie rąk przez wójta-Piłata to także czytelne wizualne nawiązanie do znanego ewangelicznego motywu ikonograficznego.

Tego rodzaju obrazowanie i transponowanie biblijnych znaczeń we współczesny kontekst nie jest w zasadzie obecne w filmie *Wszystkie nasze strachy*. Biograficzna opowieść o Danielu Rycharskim pozbawiona jest przez to szczególnego rodzaju ambiwalencji wyróżniającej obraz Komasy, w którym krytyka instytucjonalnego Kościoła oraz hipokryzji cechującej katolicką społeczność połączona jest z licznymi biblijnymi zapożyczeniami, symbolizacjami i aluzjami, zyskującymi w filmowej opowieści o fałszywym księdzu swoistą aktualizację, potwierdzającą siłę oddziaływania biblijnych pierwowzorów.

Co ciekawe, podobnych argumentów w dyskusji na temat oddziaływania i ukształtowania obu filmów dostarczają dane frekwencyjne, które chciałbym tu na koniec pokrótce przedstawić i zinterpretować. Jak wynika z raportu opublikowanego przez Polski Instytut Sztuki Filmowej, *Boże Ciało* tylko w 2019 roku obejrzało w kinach ponad 1 400 000 widzów (był to ogółem dziewiąty wynik frekwencyjny, a czwarty wśród filmów krajowych)<sup>21</sup>. Niewątpliwie przyczyniły się do tego liczne nagrody, a także nominacja do Oscara, która spowodowała kontynuację zainteresowania tym filmem w roku 2020, tym niemniej całkowita liczba widzów przekraczająca półtora miliona w przypadku polskiego filmu nienależącego do nurtu kina czysto popularnego musi być uznana za duży sukces. Zupełnie inaczej przedstawia się frekwencyjny wynik *Wszystkich naszych strachów*. Nawet biorąc pod uwagę, że film miał swoją premierę w czasie trwania pandemii COVID-19 (która znacząco obniżyła liczbę widzów w kinach), to wynik ok. 50 000 widzów w całym

<sup>21</sup> Zob. [https://pisyf.pl/wp-content/uploads/2021/06/Raport\\_Box\\_Office\\_2019\\_PL\\_EN.pdf](https://pisyf.pl/wp-content/uploads/2021/06/Raport_Box_Office_2019_PL_EN.pdf) (dostęp 2.04.24).

premierowym 2021 roku dla filmu nagrodzonego Złotymi Lwami w Gdyni wydaje się nader skromny (w kilku wcześniejszych latach filmy uhonorowane w Gdyni główną nagrodą zdobywały widzowie przynajmniej sześciokrotnie większą, tj. 300 000 widzów). Tym samym wydaje się, że *Wszystkie nasze strachy* – zapewne wbrew intencjom twórców i jurorów PFFF w Gdyni – okazały się filmem całkowicie niszowym, który trafił wyłącznie do wąskiego grona „przekonanych” odbiorców.

Analiza porównawcza filmów *Boże Ciało* i *Wszystkie nasze strachy* pozwala, jak sądzę, dość precyzyjnie opisać, na czym polega różnica między filmem postsekularnym (takim jak obraz Komasy), w którym rozmaite elementy świata przedstawionego stanowią odwzorowanie i przekształcenie znanych religijnych motywów (w tym przypadku biblijnych i apokryficznych), a filmem społecznie zaangażowanym (tudzież interwencyjnym, takim jak obraz Gutta i Rondudy), obliczonym na krytykę społeczną i silnie dyskursywne oddziaływanie. Oba analizowane dzieła dotyczą podobnej problematyki, a ich protagoniści portretowani są jako świeccy pasterze i naśladowcy Chrystusa, jednak pod tą powierzchnią kryją się dwa zupełnie różne modele portretowania i potraktowania religii w kinie.

## Bibliografia

- Baniak Józef, *Losy powołań kapłańskich i zakonnych w Kościele rzymskokatolickim w Polsce w latach 1900–2018*, Zakład wydawniczy Nomos, Kraków 2019.
- Barthes Roland, *Mitologie*, przeł. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Będkowski Leszek, *Postaci duchowieństwa w teledysku do piosenki „Pismo” i filmie „Kler”: retoryczność (perswazyjność) utworów Wojciecha Smarzowskiego w kontekście dyskursu potoczności*, w: *Postać w kulturze wizualnej*, t. 5: *Postacie, światy, fikcje*, red. A. Krawczyk-Łaskarzewska, A. Naruszewicz-Duchlińska, Katedra Filologii Angielskiej UWM, Olsztyn 2019.
- Caruana John, Cauchi Mark, *What Is Postsecular Cinema? An Introduction*, w: *Immanent Frames. Postsecular Cinema between Malick and von Trier*, ed. J. Caruana, M. Cauchi, State University of New York Press, New York 2018.
- Dąbrowska Dorota, *Obrazy polskiego kleru we współczesnym filmie fabularnym – „W imię...” Szumowskiej i „Kler” Smarzowskiego*, „Kultura – Media – Teologia” 2020, nr 42.
- GNILKA Joachim, *Jezus z Nazaretu. Orędzie i dzieje*, przeł. J. Zychowicz, Znak, Kraków 1997.
- JAZDON Mikołaj, KAŻMIERCZAK Marek, *Film jako forma apokryficzna? O „Komunii” i „Bożym Ciele” – uwagi nie tylko filmoznawcze*, „Pamiętnik Literacki” 2022, nr 1.
- KOŁOS Sylwia, *Film biograficzny – gatunek progresywny. Geneza, genologia, strategie narracyjne*, Oficyna Wydawnicza Kucharski, Toruń 2018.

- Kornacki Krzysztof, *Protest kobiet. Wizerunek katolicyzmu w twórczości współczesnych polskich reżyserek*, „Images” 2021, nr 39, vol. XXX.
- Kuśmierczyk Seweryn, *Antropologia doświadczenia wewnętrznego w dziele filmowym, w: Doświadczenie wewnętrzne bohatera w dziele filmowym*, red. S. Kuśmierczyk, Wydawnictwa UW, Warszawa 2017.
- Polak Tomasz, *System kościelny, czyli przewagi pana K.*, Wydawnictwo Nauk Społecznych i Humanistycznych UAM, Poznań 2020.
- Stanford Peter, *Judasz. Biografia kulturowa*, przeł. B. Gutowska-Nowak, Wydawnictwo UJ, Kraków 2016.

### Źródła internetowe

- Box Office. Polska 2019, [https://pisf.pl/wp-content/uploads/2021/06/Raport\\_Box\\_Office\\_2019\\_PL\\_EN.pdf](https://pisf.pl/wp-content/uploads/2021/06/Raport_Box_Office_2019_PL_EN.pdf) (dostęp 2.04.24).
- Maliborski Szymon (red.), *Strachy. Wybrane działania 2008–2019*, Muzeum Sztuki Nowoczesnej, Warszawa 2019, <https://artmuseum.pl/pl/publikacje/red-szymon-maliborski-daniel-rycharski-strachy> (dostęp 2.04.24).
- Podsumowanie 2018, <https://pisf.pl/podsumowanie-2018/> (dostęp 2.04.24).

## Lay Priests of Polish Cinema. A Comparative Analysis of the Films *Corpus Christi* (2019) by Jan Komasa and *All Our Fears* by Łukasz Ronduda and Łukasz Gutt

Two recent high-profile Polish films with church themes – *Corpus Christi* and *All Our Fears* – have as their protagonists lay people who, nonetheless, due to their religious commitment, take on the role of spiritual guides in their communities. Their inner strength is grounded in a personal relationship with God, yet they remain on a collision course with the institution and teachings of the Church. *Corpus Christi* tells the story of a false priest, Daniel, who seeks to relieve the local community of its anger and pain after a tragic car accident. In *All Our Fears*, we follow a young artist who tries to live openly as a homosexual person, while also being a member of the Roman Catholic Church community. Daniel (both characters bear the same name) similarly tries to relieve the pain and grief of the local community following the suicide of a young lesbian girl. Both films, inspired by true events, are not limited to simple criticism of the Church, which sets them apart from others dealing with the subject of faith and the Church in recent Polish cinema. In this article, I conduct a comparative analysis of the two films, discussing the role of religious rituals (a Catholic burial and the Stations of the Cross service, respectively), prayer, sexuality and violence in both works. Despite many plot similarities, the pictures differ significantly in the way they portray their protagonists. Daniel's fate in Komasa's *Corpus Christi* is tragic, and the film employs numerous biblical “hermeneutic transpositions”, which allows it to be considered an example of post-secular cinema. In *All Our Fears*, Daniel Rycharski is an artist who reworks his experiences into an art form. The film thus reveals its elegiac and therapeutic nature – Daniel's works are intended to commemorate the deaths of people persecuted

because of their sexual orientation. However, it is difficult to speak of inner transformation of the protagonist in this case. Instead, the film tries to idealize him: *All Our Fears* is a biography of Daniel Rycharski filmed to appreciate his “ecumenical” attitude, which is treated here as a moral model. Gutt and Ronduda’s film can be described as strongly persuasive, and in some aspects even tendentious – the filmmakers portray Daniel in an (almost) hagiographic manner.

**Keywords:** Religion in motion pictures, Polish Cinema, Motion pictures – Catholic Church, cinema – 1990, Priests in mass media

**Słowa kluczowe:** religia – w kinie, kino polskie, kino i Kościół katolicki, kino – 1990, kapłani – w mass mediach

Data przesłania tekstu: 5.04.2024

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 15.05.2024

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 10.06.2024