

„Kwartalnik Filmowy” nr 114 (2021)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.788>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Magdalena Podsiadło-Kwiecień
Uniwersytet Jagielloński
<https://orcid.org/0000-0003-3641-964X>

Między dawanymi i młodszymi laty – (neo)animistyczne i (neo)pogańskie tropy w kinie polskim

Słowa kluczowe:

animizm;
pogańszczyzna;
kino polskie;
abiekt

Abstrakt

W obrębie nowego animizmu proponuje się podejście do podmiotowości odmienne od zbudowanego na tradycji judeochrześcijańskiej, inną relację między naturą a kulturą, światem ludzkim i nie-ludzkim oraz ożywionym i nieożywionym. Elementy tego nurtu, peryferyjnego w kulturze polskiej, można odnaleźć w filmowych obrazach pogańszczyzny nadających mu status zjawiska wypartego bądź oswojonego przez chrześcijański kontekst. Twórcy współczesnych filmów polskich odwołując się do tej tradycji szukają w niej innego spojrzenia na świat niż hierarchiczne, dualistyczne, oparte na modelu antropocentrycznym. Dzieła te łączy z ową tradycją egalitarny stosunek do świata zwierzęcego, szacunek do sprawstwa roślin, wiara w obecność duchów wykraczająca poza kontekst chrześcijański, wrażliwość na środowisko czy odniesienie do kultur pierwotnych. Jednocześnie autorzy tych dzieł dokonują jej rewaloryzacji, traktując ją jak „perspektywę ratunkową” w obliczu współczesnego kryzysu cywilizacyjnego.

Katarzyna Klimkiewicz – twórczyni znana z dzieł krytycznych, które cechuje wrażliwość na nierówności, napięcia kulturowe czy wykluczenia – w jednym z wywiadów zapowiadała realizację filmu odnoszącego się do okresu wczesnochrześcijańskiego. *Noszę się też z pomysłem na scenariusz o pewnym zapomnianym buntowniku, Mieclawie, znanym też jako Mastaw. Żył w XI w. Do jego zamku w Płocku ściągali buntownicy, którzy przeciwstawiali się nowym porządkom po Chrzcie Polski. Mieclaw wzniecił powstanie pogańskie. Pozostała po nim legenda dzikiego i krwawego pogańskiego bojownika. Ja widzę w nim też nonkonformistę, w jakimś sensie był alterglobalistą, który w swoim zamku stworzył coś jakby skłot dla wszystkich buntowników, którzy kontestowali korporację – jaką w tamtych czasach był Kościół Katolicki. Widzę w nim takiego Ostatniego Mohikanina, który próbuje ocalić swoją słowiańską tożsamość przed kolonizacją. Pracuję nad kluczem do opowiedzenia tej historii*¹. Niestety nigdy nie doszło do sfinalizowania tego projektu, który zapowiadał odwołanie do problematycznej w polskiej kulturze tradycji pogańskiej i jej aktualizację, a przede wszystkim nietypowe rozłożenie sympatii² wobec bohaterów tego wczesnochrześcijańskiego dramatu.

Wydawać by się mogło, że plany snute przez Klimkiewicz znacząco różnią się od jej ostatniego projektu, czyli zrealizowanego wspólnie z Domingą Sotomayor Castillo krótkometrażowego filmu *Wyspa* (2013). Akcja rozgrywa się na chilijskiej wyspie, dokąd przybywa rodzina mężczyzny, który – jak się domyślamy – zginął w pierwszej scenie filmu. Niewiedzącym o wypadku członkom rodziny, oczekującym na jego przybycie, czas wypełniają posiłki, eksploracja wyspy i rozmowy o przeszłości. Niecodzienny sposób realizacji dzieła Klimkiewicz i Castillo polega na tym, że widz przyjmuje w nim perspektywę wyspy. Spojrzenie kamery jest upodmiotowione, lecz oderwane od antropocentrycznego źródła i przekazane wyspie, dzięki czemu przyjmuje ona status osobowy. Gdy w ostatniej scenie filmu widzimy z oddalenia dom, w którym zgromadzeni przybysze krzątają się w kręgu światła, utożsamiamy się z owym zsubiektywizowanym spojrzeniem należącym do wyspy bądź – ewentualnie – do zmarłego bohatera. W obu przypadkach – niezależnie od przyjętej interpretacji – nie-ludzkie byty (wyspa lub duch zmarłego) zyskują podmiotowość, co koresponduje z animistyczną wizją świata.

Zatem zarówno projekt dotyczący czasów przedchrześcijańskich, jak i współczesna opowieść o rodzinnym zgromadzeniu (ujęta jednak w ramy nieantropocentryczne) starają się wyjść poza greko-rzymską i judeochrześcijańską tradycję. Jak sugeruje Anna Filipowicz, alternatywy dla tego silnie zhierarchizowanego i wykluczającego porządku dostarczają bardziej zdemokratyzowane wizje świata, wykraczające poza podziały dualistyczne charakterystyczne dla zachodniej cywilizacji. Taką furtkę – według autorki – stanowi nowy animizm, proponujący *postsekularne odczytywanie prądawnych wzorców myślenia o świecie, przechowywanych przez wiedzę tubylcze i autochtoniczne praktyki postrzegania rzeczywistości. Z animistycznym podejściem wiążą się bowiem alternatywne wobec zachodnich sposoby ujmowania podmiotowości, relacji między naturą i kulturą, międzygatunkowych związków oraz miejsca człowieka pośród innych bytów – ożywionych i nieożywionych*³.

Odległe, wydawałoby się, projekty Klimkiewicz są sobie zatem bliskie – pierwszy odnosi się do zmarginalizowanej przez chrześcijaństwo pogańszczyzny, ujmowanej z perspektywy kultury oficjalnej jako wyparta inność z wpisaniem w nią animistycznym subtekstem; natomiast drugi proponuje alternatywną wobec tradycji judeochrześcijańskiej nieantropocentryczną, animistyczną wizję świata.

Oba światopoglądy łączy w kulturze polskiej peryferyjny status, bardziej lub mniej krytyczny stosunek wobec dominujących wzorców oraz wspólne odniesienia do animizmu, spirytyzmu czy szamanizmu. Podzielają one także spojrzenie na relacje z nie-ludzkim światem oparte na ciągłości dalekiej od dualistycznych podziałów na umysł/ciało, ludzkie/zwierzęce, ożywione/nieożywione.

Problematiczny i „źle obecny” status wspomnianych tradycji ma swoje tożsamościowe konsekwencje. Według Marii Janion wyparcie przedchrześcijańskiej Słowiańszczyzny jest przyczyną dojmującego poczucia narodowej niższości z racji pogardy wobec własnych korzeni, a jednocześnie podstawą mesjanistycznej megalomanii i lekceważącego stosunku do Wschodu. Ta tożsamościowa pułapka wymaga zatem alternatywy w postaci odmiennego polskiego imaginarium⁴, które – wbrew oczekiwaniom – nie wykształciło się w kulturze po transformacji ustrojowej. Tropem tego braku podąża Anna Filipowicz⁵, już w tytule swojego artykułu zwracając uwagę, że warto *zaktualizować przeszłość*⁶. Według autorki postsekularne i postzależnościowe spojrzenie – skorelowane z nowym animizmem – pozwala nie tylko przychylniej spojrzeć na pradawną kulturę tubylczą i poddać ją rehabilitacji, ale i poszukać w niej recepty na współczesny kryzys cywilizacyjny, czyli potraktować ją jak rodzimą „perspektywę ratunkową”. W innym miejscu autorka definiuje ją jako *oczywiste remedium na poświeceniowy rozdziew między człowiekiem a naturą, na zerwanie bliskości z przyrodniczym środowiskiem. W dobie nadchodzącego kryzysu ekologicznego i wiążących się z nim negacjonistycznych reakcji, spowodowanych również kryzysem racjonalnego paradygmatu, jej wartość wydaje się nieoceniona*⁷.

Dwa projekty Klimkiewicz – pierwszy dotyczący przedchrześcijańskiej Słowiańszczyzny i kolejny czerpiący ze współczesnych źródeł animistycznych – wyznaczają ramy ewolucji tego światopoglądu. Sięga ona od średniowiecznego zrepresjonowania, przez ostrożną fascynację romantyków tą niechcianą tradycją (włącznie z nie zawsze udaną próbą jej unarodowienia), po jej współczesną adaptację. Ze względu na wczesnochrześcijańską marginalizację tego dziedzictwa funkcjonowało ono jako wyparte bądź budziło grozę, by obecnie doczekać się częściowej rewaloryzacji. Maria Janion ujęła wyrugowanie pogańskiej tradycji właśnie w kategoriach wyparcia, co skłoniło ją do wskazania abiektałnego charakteru wyobrażeń ludowych rozpostartych między tym, co ludzkie i animalne, żywe i umarłe, odrażające i fascynujące, wykluczane i przynależne⁸. Podobną funkcję pełniła sama pogańszczyzna, zarówno jako źródło tożsamości, jak i jej zaprzeczone dziedzictwo.

Wyjście poza dualistyczną wizję świata pozwoliło na tożsamościowe zmącenie, przerwanie granic między separowanymi dotąd kategoriami i bardziej afirmatywne ujęcie tradycji dotychczas negowanej. (Neo)animistyczne spojrzenie na rzeczywistość szerzej zagościło w ostatniej dekadzie w polskim kinie, co jest być może sygnałem poszukiwań wspomnianej i postulowanej perspektywy ratunkowej. Filmy takie jak *Pokot* (2017) i *Szarlatan* (2020) Agnieszki Holland, *Wieża. Jasny dzień* (2017) Jagody Szelc, wspomniana *Wyspa* Katarzyny Klimkiewicz, *Baba Wanga* (2016) Aleksandry Niemczyk, *Walser* (2015) Zbigniewa Libery czy *Body/Ciało* (2015) i *Śniegu już nigdy nie będzie* (2020) Małgorzaty Szumowskiej, na różne sposoby wpisują się w perspektywę nowego animizmu bądź wprost sięgają do neopogańskich tradycji.

Poza zasadą chrześcijaństwa

Nim jednak pogańska tradycja doczekała się reinterpretacji, została poddana daleko idącej marginalizacji, głównie ze względu na jej charakter antychrześcijański. Deficyt i nieprawomyślność pogańszczyzny stały się przedmiotem wypowiedzi Andrzeja Sapkowskiego w jego znanym esejju *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*⁹, w którym ubolewa nad zaprzepaszczeniem przedchrześcijańskiego dziedzictwa. Przytaczając opowieść o Mieszku, który wybijał zęby za łamanie postu, Sapkowski wskazuje, że *cała prasłowiańska mitologia wyleciała z naszej kultury i z naszych marzeń niby owe zęby, wyplute z krwią. (...) W polskiej, archetypicznej krainie marzeń nie było wszak Dobra i Zła, było tam wyłącznie Zło, na szczęście Mieszko przyjął chrzest i wybił Złu zęby, i od tej pory jest już tylko dobro i Ład, i Przedmurze, i co nam tam diabeł Boruta, wodą święconą go, skurwysyna*¹⁰. Głos Sapkowskiego jest bliski tezom XIX-wiecznego etnografa i propagatora Słowiańszczyzny Zoriana Dołęgi-Chodakowskiego, którego radykalne poglądy na destruktywną rolę chrześcijaństwa dla polskiej kultury wyphywały z przekonania o zbyt wczesnym chrzcie naszych ojców¹¹. Tymczasem w dominującej narracji, według której przyjęcie chrześcijaństwa otworzyło Słowian na cywilizowany świat, pozachrześcijański charakter pogańszczyzny był waloryzowany negatywnie.

Temat ów podjął zrealizowany w 1974 r. film Jana Rybkowskiego zatytułowany *Gniazdo*, w którym – w ramach obowiązującej wówczas polityki historycznej – zostały przedstawione początki chrystianizacji. Poszukiwanie tematów historycznych o wymowie triumfalistycznej skierowało twórców filmowych poza wiek XX. Widowiska takie jak *Kopernik* (1972) i *Kazimierz Wielki* (1975) Ewy i Czesława Petelskich czy właśnie *Gniazdo* pozwalały na demonstrację siły trudniejszą do zaprezentowania w narracjach dotyczących II wojny światowej dominujących w kinie historycznym. Jolanta Lemann-Zajicek, charakteryzując pomarcowy okres twórczości Rybkowskiego, wskazuje, że przypadły na niego filmy, w których *demonstracyjnie podkreślał lojalność wobec władzy i poszukiwał tematów „bezpiecznych”*¹². Do filmów tych autorka zalicza wspomniane *Gniazdo*, korespondujące z retoryką sukcesu Edwarda Gierka. Istotnie film ma wydźwięk państwowotwórczy, zgodny z linią ówczesnej władzy, przez wsparcie rządów silnej ręki (w jednej ze scen główny bohater wykrzykuje: *Jedna myśl, jedna wiara, jedna ręka!*), idei rdzenności ziem polskich między Wisłą a Odrą, łączności ze wspólnotą słowiańską (przyjęcie chrztu przez Mieszka I z rąk Czechów) oraz zachowanie niezależności od świata zachodniego (relacje z Sasami). W stosunku do pogańszczyzny film nie pozostawia złudzeń: tradycję tę znamionuje słabość i bierność, i jako taka jest ona bezużyteczna.

Mimo że było to dzieło z wyraźną intencją popularyzatorsko-dydaktyczną, zostało zrealizowane z pietyzmem i zawierało *najnowsze ustalenia historyków*¹³. Dlatego film cechuje pewna niejednoznaczność, gdy celebryta silnej władzy towarzyszy poczucie straty i pociągająca wizja pluralistycznej, wielobarwnej pogańszczyzny, z różnorodnymi bóstwami, gdzie każde z plemion rządzi się swoimi prawami. Mieszkańcy tych ziem są częścią wszechświata, tworzą wspólnotę ze zmarłymi wędrującymi po bagnach czy dzikimi zwierzętami. Ziola z kadzi wiedźmy pomagają Mieszkowi wyzdrowieć i wygrać decydującą bitwę, a jej wskazówki i mediacja z nieżyjącym ojcem doprowadzają do zgody między światem żywych i zmarłymi, których status ontyczny niewiele się różni. Przyjęcie wiary chrześci-

jańskiej jest więc traktowane instrumentalnie, jak parasol ochronny przed ewentualnym skolonizowaniem przez kraje ościenne i prowadzi do tragedii Słowiańszczyzny, która musi się wyrzec tożsamości, by przetrwać. Tym samym Mieszko, odrzucając swoje dziedzictwo i kwestionując przedchrześcijański porządek, jednocześnie z żalem go żegna.

Wątpliwości tych nie podzielał już Jerzy Hoffman, który odniósł się do tego okresu za sprawą adaptacji *Starej baśni* (2003), przedstawiając w niej okrutne i krwawe rządy Popiela oraz ich upadek. Ekranizację Hoffmana łączy z *Gniazdem* m.in.: dydaktyczny charakter filmu, przedstawienie czasów przedchrześcijańskich, pochwała silnej władzy w przeciwieństwie do słabego ustroju wiecowego. Mimo tych zbieżności film Hoffmana ustępuje filmowi Rybkowskiego nie tylko pod względem artystycznym, ale i pod względem skomplikowania w ukazaniu dziejów. O ile *Gniazdo* poddaje refleksji bilans zysków i strat przyjęcia chrześcijaństwa, o tyle *Stara baśń* Hoffmana zupełnie pomija ten wątek. W epilogu triumfujący głos narratora informuje widzów o dalszych losach książąt, dochodząc aż do Mieszka I, który *wyciął święte dęby, obalił stare bogi, wprowadził do kraju Polan wiarę w Jezusa Chrystusa*. Tym samym walki o władzę między słowiańskimi książętami oraz wiecowa awanturnictwo są jedynie warcholskimi wybrykami poprzedzającymi osiągnięcie dojrzałości politycznej za sprawą chrystianizacji. Hoffman podąża tu za Kraszewskim, dla którego *wraz z chrześcijaństwem łacińskim dzieje Polski się rozjaśniają – naród wchodzi na właściwą drogę*¹⁴. Pluralistyczna wizja świata zostaje zastąpiona chrześcijańskim monologiem i ideą monokulturowości.

Mimo odświeżającego formalnie spojrzenia na chrystianizację w filmie Bartosza Konopki *Krew boga* (2018) jego twórcom nie udało się wyjść poza tradycyjne ideowo ramy. Historia dwóch misjonarzy – Willibrorda i Bezimiennego – próbujących za sprawą chrztu uchronić pogan przed śmiercią z rąk nadciągającego króla, prowadzi ostatecznie do konstatacji, że przemoc jest ślepą uliczką w przeciwieństwie do reprezentowanego przez Bezimiennego miłosierdzia. Paganie tracą jednak w opowieści Konopki podmiotowość, stając się jedynie przedmiotem ideowego wewnątrzchrześcijańskiego sporu, który wysuwa się na plan pierwszy. Ich wierzenia są potraktowane jak baśniowa, prymitywna, wstępna wersja religii monoteistycznej, nad której błędami, a także niekwestionowaną duchową potęgą pochyla się Konopka. Podobnie jak w poprzednio wspomnianych filmach, pogańszczyzna zostaje przewycięzona i zastąpiona przez nowy system religijny, nie stanowiąc dla niego ani konkurencji, ani alternatywy.

***Są w puszczech litewskich rzeczy i sprawy,
o których nie śniło się filozofom¹⁵,
czyli romantyczne fascynacje***

Odrzucenie pogańszczyzny zostało częściowo przewyciężone za sprawą działalności przywoływanego już Zoriana Dołęgi-Chodakowskiego, który przywrócił tę tradycję epoce romantycznej. Lęk i fascynacja nie tylko pogańską, ale i animistyczną wizją świata zawarte w utworach romantyków korespondowały z problematycznym, peryferyjnym statusem pogańszczyzny, wspartym przez jej wschodni i plebejski rodowód. Według Chodakowskiego, który śladów przedchrześcijańskiej Słowiańszczyzny szukał na wschodnim pograniczu, region

ten zachował pozostałości dawnego autochtonicznego myślenia o relacjach człowieka i natury, przenikaniu się ludzkich i nie-ludzkich światów, podmiotowym statusie zwierzęcych i roślinnych bytów¹⁶. Romantycznym wyrazem fascynacji tą wizją powiązanym ze wschodnim pograniczem jest opowiadanie Prospera Mérimée *Lokis*, przedstawiające podróż na Litwę niemieckiego pastora Wittembacha w celu poznania folkloru i języka żmudzkiego. Adaptacja tekstu zrealizowana przez Janusza Majewskiego w 1970 r. została uzupełniona o rodzime odniesienia literackie i nawiązania do lokalnego folkloru, dzięki czemu przywołała animistyczne tradycje obecne w polskim romantyzmie oraz niepokojącą peryferyjność pogańszczyzny. Jak relacjonuje reżyser: *Literacka legenda głosi, że Mérimée oparł swoje opowiadanie na historii przekazanej mu w Paryżu przez jakąś Polkę. Przypomnijmy, że było to w latach 60. XIX w., kiedy to kolejna popowustaniowa fala emigrantów polskich zalała nie tylko bruki, ale i salony paryskie, stąd opowiadanie to wydaje się jakąś salonową wersją mickiewiczowskich motywów romantycznych jak „Świtezianka” czy „Dziady”. Ten trop postanowiłem rozwinąć, wpisując w film więcej polskich klimatów literackich epoki, trochę autentycznego litewskiego folkloru i trochę prawdopodobnych realiów obyczajowych ze stylu życia kresowej arystokracji¹⁷.*

W historii hrabiego, który broni się przed swoją niedźwiedzią naturą, reżyser poczynił uzupełnienia adaptacyjne, pozwalające silniej zaakcentować pogański charakter opowieści oraz animistyczną i podmiotową wizję nie-ludzkiego świata. Twórca rozwinął motyw matecznika, gdzie przebywają zwierzęta poza ludzką jurysdykcją. *Tam żyją zwierzęta w ustroju republikańskim... może pod rządem konstytucyjnym, nie umiałbym powiedzieć, pod którym z dwojga¹⁸ – peroruje nowelowy hrabia. Tymczasem Mickiewiczowski matecznik – według Anny Barcz – stanowi w epoce romantyzmu wyjątek na tle innych przedstawień przyrody, ponieważ jest próbą ukazania jej jako niezależnego od ludzi bytu¹⁹. Tym samym jest to miejsce, które nie da się oswoić, z zamieszkującymi go wówczas, a dziś wymarłymi turami, czy obecnie chronionymi z uwagi na niewielką liczebność – żubrami i niedźwiedziami²⁰. Majewski uzupełnia wątek matecznika o scenę przemarszu żubrów, czego świadkami są hrabia i profesor. Przypatrują się oni z ukrycia nieświadomym ich obecności zwierzętom, podporządkowując ich obraz ludzkiej perspektywie. To antropocentryczne spojrzenie zostanie jednak przełamane w dalszej części filmu, gdy Wittembach śni koszmar o żubrze: zwierzę zyskuje w nim autonomię, bezpardonowo patrząc widzowi i śniącemu prosto w oczy.*

Drugą znaczącą modyfikacją adaptacyjną są zmiany w odniesieniu do twórczości Mickiewicza. Cytowaną przez Mérimée balladę *Trzech Budrysów*, opowiadającą o trzech mężach, którzy z wypraw wojennych przywieźli żony – Laszki, reżyser zmienia na *Świteziankę*, czyli opowieść odwołującą się do folkloru i przedchrześcijańskich zabobonów o nimfie wodnej. Wprowadza także motyw teatru – nieobecny w pierwowzorze – w którym hrabia odgrywa fragment Mickiewiczowskich *Dziadów*, dzieląc się z Wittembachem zamiarem ich wystawienia. Istotny jest jednak wybór przez twórcę fragmentu dramatu, który przedstawia chór nocnych ptaków: *Szarpajmy jadło na sztuki; / A kiedy jadła nie stanie, / Szarpajmy ciało na sztuki, / Niechaj nagie świecą kości!*²¹ Anna Filipowicz, śledząc animistyczną spuściznę w tekstach romantyków, pisze: *Animistyczny rodowód zdają się po części mieć choćby znane z II części „Dziadów” duchy zmarłych chłopów, które przybywają na obrzęd w skrzydlatej postaci (jako Sowa i Kruk) bądź w ramach pokuty cierpią niedolę rzeczywistych ptaków (związany z jesienno-zimową porą roku głód i chłód). Tym bardziej że zebrana*

w kaplicy wiejska gromada ofiarowuje swym gościom jedzony zwykle przez dzikie zwierzęta pokarm, rozpoznając w nich kondycje wyraźnie heterogeniczne – przemieszczające się nie tylko między życiem a śmiercią, lecz także między różnopościowymi klasami stworzeń²². Tym samym Majewski w swojej adaptacji podkreśla „gatunkową przechodność”, która ostatecznie doprowadzi nie tylko do zezwierzęcenia ludzi (jak dzieje się to w przypadku hrabiego Szemiota oraz zgwałconej przez niedźwiedzia hrabiny), ale też do upodmiotowienia zwierząt. W końcowej scenie opuszczający Żmudź profesor Wittembach z okna pociągu widzi rozłożony na peronie pokot, nad którym zaczyna odmawiać *Wieczny odpoczynek*. Skoro otaczające nas byty mogą zmieniać swoją zewnętrzną formę cielesną, w jakiej manifestują się innym, (...) to (...) podmiot nigdy nie ma pewności, z kim ma do czynienia²³. Przystanie na gatunkową przechodność sprawia, że potencjalnie każde zwierzę może być zamieszkiwane przez duszę, nad którą należy odmówić modlitwę.

Profesor Wittembach, reprezentujący oświeceniowy racjonalizm, w jednej ze scen opowiada o picu końskiej krwi, które uratowało mu życie. Bohater reaguje na to wspomnienie abiektalnym wstrętem, w przeciwieństwie do hrabiego uwidzianego taką wizją. Ten ostatni sam jednak stanowi ruchomą granicę między ludzkim i zwierzęcym, czyli – jak pisze definiująca abiekt Kristeva – *tym, co mu zagraża, i co jak się zdaje nadchodzi z zewnątrz lub rozsada od wewnątrz, rzucone obok tego, co dopuszczalne, tolerowane, możliwe do pomyślenia*²⁴. Ostatecznie porządek zostanie przywrócony, a fascynująca pogańska obcość okiełznana dzięki śmierci bądź ucieczce hrabiego i racjonalizującym wyjaśnieniom lekarza rodzinnego, który wyklucza istnienie zwierzęcej natury Szemiota.

Kolejny „pogański” film Majewskiego – *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny* (1982) – nie igrza już tak odważnie z nie-ludzkim światem. Bez ironicznego cudzośłowu utożsamia to co pogańskie z obcością etniczną, kobiecością oraz śmiercią, dążąc do ich przewyciężenia. Dzieło Majewskiego pod względem konstrukcji przypomina powieść Williama Faulknera *Kiedy umieram*. Król wraz z dworem wiezie zwłoki Barbary na Litwę i jednocześnie – wraz z dwoma podwładnymi – wspomina królową. Reminiscencje, rozkładające się zwłoki i walka z żywiołami (pożar czy tragiczna w skutkach przeprawa przez rzekę) są analogiczne do powieści amerykańskiego pisarza – z jednym jednak wyjątkiem – zwłoki Radziwiłłówny milczą. W solilokwium Faulknera zmarła przemawiała, tymczasem postać Barbary została przemieniona w ulegającego rozkładowi trupa, poddanego po drodze pogańskim obrządkom – znak wypartego, wy-miot, gdzie *odpad i trup wskazują (...) to, co permanentnie odsuwam, żeby żyć*²⁵. O ile dramat *Barbara Radziwiłłówna* Alojzego Felińskiego z 1817 r. uczynił z bohaterki symbol narodowy, *upokorzoną matkę-Polskę, ofiarę zbrodni rozbiorów*²⁶, dając podstawy pod mit mesjański, o tyle zdegradowany trup Barbary w filmie Majewskiego służy wyegzorcyzmowaniu tego, co litewskie, pogańskie i kobiece. Wraz z jej śmiercią zostaje przywrócona jedność etniczna, dynastyczna, chrześcijańska i tradycyjny porządek płci. Ostatnie sceny monumentalizują Zygmunta Augusta, prezentując go jako silnego władcę, który stanie na czele państwa po rządach królowej Bony. Barbara zaś przemieniona pośmiertnie w łagodną nimfę wodną zjawia się przed bohaterem z odsłoniętą powabnie piersią. Jej pogańskość została oswojona, a co za tym idzie, pozbawiona magicznej siły litewskiej więdzmy z *Lokisa*, która rozmawiała z węzami i chodziła po bagnie jak Chrystus po wodzie, czy czarownicy z *Gniazda*, której moc wpłynęła na losy państwa.



Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny, reż. Lech Majewski (1982)

Myśl nieoswojona

O ile filmy Majewskiego wystarczająco ujarzmiły nieoswajalne, o tyle strategia ta zawiodła w odniesieniu do zrealizowanych przez Piotra Szulkina filmów krótkometrażowych, co wpłynęło na ich recepcję. Twórca, inspirując się polskim folklorem, w oryginalny sposób połączył go z językiem awangardy. W trzech filmach – *Narodziny* (1974), *Dziewica z ciortem* (1975), *Oczy uroczone* (1976) – reżyser zawarł niepokojący obraz kultury ludowej, daleki od stereotypu łagodnej i sielskiej Słowiańszczyzny. O ile dwa pierwsze filmy za sprawą wpisania w ramy moralitetu stają się swego rodzaju przypowieścią, o tyle *Oczy uroczone* cechuje romantyczna *stylistyka okrucieństwa i gwałtu*²⁷ daleka od umoralniających pouczeń. Film opowiada historię Pana, którego śmiercionośny wzrok skazuje go na żywot piwniczny, a ostatecznie doprowadza do samoosłepienia. Obraz zawiera upiorne sceny z wyłupionymi pulsującymi gałkami ocznymi, po których przechadzają się muchy. Uczucie wstrętu budzi nie tylko ten makabryczny lejtymotyw, ale także sam status postaci, przypominającej żywego trupa pogrzebanego w zamku-grobowcu. Dreszcz budzi także młoda żona, z której stopniowo uchodzi życie, samoosłepienie, a także nowo narodzone dziecko, które prawdopodobnie zostało zarażone śmiercionośną mocą. Demoniczność nie podlega jednak w filmie chrześcijańskiej kontroli, stając się niepokojącą i immanentną cechą przedstawionej rzeczywistości.

Marcin Maron, podkreślając związki *Oczy uroczone* z ekspresjonizmem niemieckim, wskazuje na zawartą w filmie aurę niesamowitości, odrealniony charakter scenerii, stylistykę wizualną bliską filmowi *Nosferatu – symfonia grozy* (*Nosferatu, eine Symphonie des Grauens*, 1922) F. W. Murnaua. Jednocześnie autor utrzymuje, że to właśnie ludowość romantyczna i balladowość uruchomiły w filmie inspiracje ekspresjonistyczne. Mimo wskazywanych przez autora związków z Mickiewiczem obraz Szulkina bliższy jest jednak *Królowi olch* czy *Piaskunowi*, ciążąc – także w interpretacji Marona – w stronę niemieckiego romantyzmu i ekspresjonizmu. *Cały świat przedstawiony w „Oczach uroczone” jest przesycony ową irracjonalną siłą witalną (...) niwelującą granice pomiędzy tym, co ożywione i nieożywione, rodzącą i niszczącą zarazem*²⁸ – pisze autor. Maria Janion, wskazując na obecność frenezji romantycznej, podkreślała, że jej źródeł szukano właśnie we wpływach niemieckich. Szczególnie niepokojące wydawały się obrazy śmierci w postaci freudowskiego Niesamowitego, nieoswajalne przez kody narodowe lub religijne²⁹, które *wydobywa[ły] na powierzchnię coś obcego i swojskiego zarazem*³⁰.

Filmy Szulkina spotkały się z gwałtowną reakcją środowisk stojących na straży jednoznaczności dyskursu narodowego i ludowego. Twórca relacjonuje, że po ich realizacji stał się przedmiotem antysemitckiego ataku ze strony między innymi „Ekranu”. W jednym z artykułów autor *wymieniał expressis verbis realizatorów podejrzanych o „nieprawie” pochodzenie*³¹, nazywając ich *nietutejszymi tubylcami*. Jak wspomina zaliczony do tego grona twórca: *Zarzucano mi, że zniekształciłem obraz kultury polskiej*³², *że beczeszczę i zafałszowuję obraz kultury narodowej, jako nietutejszy, „innostroniec”*. (...) *Ten tekst „Nietutejsi tubylcy”, który wymieniał po imieniu Falka, Agnieszkę Holland, mnie i pewnie kogoś jeszcze, zwracał uwagę, że stanowimy desant „piątej kolumny” na Polskę. Powiedziałem sobie: Nigdy w życiu nie zrobię filmu o polskiej kulturze ludowej*³³.



Pokot, reż. Agnieszka Holland (2017)

„Nietutejsza tubylczość” stanowi w gruncie rzeczy doskonałą definicję abiektałnej niejasności, równoczesnej przynależności do kultury polskiej i zaniepokojenia treściami, które wydają się zagrażać jej spójności. Ich niewystarczające oswojenie wewnątrz świata przedstawionego zaowocowało dyscyplinującym artykułem przepelnionym abiektałnym wstrętem do obcości, który na powrót odzielił podmiot narodowy od wy-miotu.

(Nowy) animizm wobec współczesności

Tymczasem w najnowszych filmach czerpiących z (neo)pogańszczyzny i (nowego) animizmu stosunek do inności ma daleko bardziej afirmatywny charakter, poczynając od spojrzenia na odmienność etniczną (*Śniegu już nigdy nie będzie*, *Baba Wanga*), gatunkową (*Pokot*), seksualną (*Szarlatan*) czy ontologiczną (*Wyspa*, *Body/Ciało*). To, co budziło dotąd lęk i fascynację, prowokując do wyznaczenia jasnych granic i stygmatyzacji, współcześnie jawi się – by wrócić do tezy Filipowicz – jako perspektywa ratunkowa, zachęcająca do akceptacji różnorodności, a także ponownego zdefiniowania statusu osoby, przeformułowania relacji między światem ludzkim i nie-ludzkim, ożywionym i nie-ożywionym czy duchem i materią. Według Ewy Domańskiej nowy animizm może stać się podstawą nie tylko *budowy przyszłych wizji świata, lecz także ważnym sposobem widzenia świata i bycia człowiekiem w świecie kultury, wspomagającym ko-egzystencję i zrównoważony rozwój*³⁴.

Podstawowym aspektem, na który zwracają uwagę przedstawiciele nowego animizmu, jest odejście od modernistycznej dwubiegunowej wizji rzeczywistości. Nurit Bird-David, izraelska badaczka, która przyczyniła się do zredefiniowania animistycznego światopoglądu, pisze, że dotąd *animizm był postrzegany jako uproszczona wersja religii bądź błędna epistemologia w dużym stopniu dlatego, że dotychczas definiowano go z perspektywy modernistycznej*³⁵. Podstawą tego światopoglądu były prace angielskiego badacza Edwarda Tylora, które w bardzo silny sposób oddziaływały na XX-wieczną antropologię Émila Durkheima, Claude’a Lévi-Straussa czy Stewarta Guthriego z jej dualistyczną koncepcją świata (opartą na rozróżnieniach między ciałem i duszą, tym, co ożywione i nieożywione, ludzkie i zwierzęce), którą aplikowano także społecznościom pierwotnym. Według badaczki wyjście poza ów modernistyczny paradygmat pozwala poddać krytyce dotychczasowe hierarchie oraz pojęcie „ja” jako zamkniętej pojedynczej całości na rzecz równoczesnych i wzajemnych relacji, jakie tworzymy z otaczającym nas światem i jakie tworzą nas³⁶. Wychodząc poza dualistyczną wizję rzeczywistości, Nurit Bird-David wprowadza pojęcie superosoby (zamiast nie-ludzkich bytów, gdyż terminologia ta punktem odniesienia nadal czyni człowieka), wskazując, że samo pojęcie osoby jest kategorią obejmującą zarówno osoby ludzkie, jak i zwierzęta czy choćby wiatr³⁷.

Doskonałą filmową ewokacją lęku przed utratą modernistycznych roszczeń jest *Szamanka* (1996) Andrzeja Żuławskiego. Opowieść o fascynacji adepta antropologii prymitywną dziewczyną zestawiona z badaniami, jakie bohater prowadzi nad mumią szamana, miała w zamyśle dać wyraz kryzysowi cywilizacji. W rozmowie z twórcą Piotr Marecki i Piotr Kletowski próbują zaproponować bardziej afirmatywną wobec (neo)pogańszczyzny interpretację, wskazując na jej transgresyjny charakter. Kletowski chciałby widzieć film Żuławskiego obok takich dzieł,

jak *Ostatnie tango w Paryżu* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972) Bertolucciego czy *Imperium zmysłów* (*Ai no korîda*, 1976) Ôshimy, dostrzega w nim opowieść o przekraczaniu granic prowadzącym ostatecznie bohatera do duchowego oświecenia³⁸. Tymczasem Żuławski stoi na straży wyrazistych podziałów między kulturą i naturą, męskim i kobiecym, cywilizowanym i prymitywnym, chrześcijańskim i pogańskim, intelektualnym i cielesnym, niepokojąc się upadkiem wartości w potransformacyjnym świecie. Okazuje się, że ani status naukowca, ani księdza (bohater próbuje schronić się w stanie kapłańskim) nie obronią Michała przed śmiercią i pożarciem przez tytułową szamankę. Pesymistyczna wizja świata sugeruje powrót przerażającej pogańszczyzny, który przyniesie dehumanizację i degradację człowieka do statusu mięsa, jakim – na kształt rzeźnych zwierząt pojawiających się w filmie – stanie się bohater. Sławna scena końcowa z konsumowaniem mózgu bohatera staje się metaforą rozpadu dotychczasowego świata, po którym – jak przekonuje twórca – *właściwie nic nie zostaje*³⁹.

Tymczasem nowo powstałe dzieła wykraczają poza ów modernistyczny paradygmat, burząc dotychczasowe hierarchie antropocentryczne, a także zrównując osobowy status istnień ludzkich i nie-ludzkich, jak dzieje się choćby we wspomnianej *Wyspie Klimkiewicz* czy w filmie *Body/Ciało*, gdzie tożsamość tę zyskują zmarli. Podstawą nowego animizmu jest jednak przede wszystkim relacyjność jako źródło upodmiotowienia otaczającego nas świata. Światopogląd ten *rodzi się bowiem „z pomiędzy”, z wzajemnych relacji między osobami (często różnych gatunków), nie „we wnętrzu”, za sprawą uduchowienia czy przejęcia przez duchy*⁴⁰. Dzięki wzajemnym interakcjom, stanowiącym podstawę naszego codziennego doświadczenia, następuje przekroczenie między człowiekiem a tym, co nie-ludzkie, oraz rozszerzenie pojęcia podmiotowości.

Manifestem tej relacji stał się *Pokot* Agnieszki Holland, w którym Janina Duszejko, inżynierka w wieku emerytalnym, walczy z arogancją prowincjonalnej społeczności wobec świata zwierząt. Choć należącej do tej społeczności ksiądz Szelest zarzuca bohaterce, że wierzy w istnienie zwierzęcych dusz, to wydaje się jednak, że jej stosunek do nie-ludzkich osób opiera się raczej na codziennym doświadczeniu. Sebastian Smoliński, analizując *Pokot* pod kątem zawartej w nim antropocentrycznej wizji świata, wskazuje, że nazywanie przez bohaterkę jej psich podopiecznych „dziewczynkami” infantylizuje psy i sytuuje je w relacji podrzędności wobec opiekunki, która nie respektując ich odrębności, poddaje je antropomorfizacji⁴¹. Tymczasem z perspektywy animistycznej „dziewczynki” czy „córeczki” są wyrazem działań, na jakich opiera się relacja między Duszejko a sukami – sprawowanej nad nimi opieki czy zapewniania im pożywienia. To czyni je – jak dzieła się w społecznościach zbieraczo-łowickich (a z taką jej współczesną odśłoną mamy do czynienia w filmie) – superosobami, które były nazywane przez człowieka właśnie za pomocą określeń pokrewieństwa⁴². *Ludzie postrzegają superosoby jako przyjaciół lub krewnych i często odnoszą się do nich według zasad pokrewieństwa*⁴³ – precyzuje Bird-David. Duszejko traktuje zresztą w podobny sposób otaczające ją przedmioty, które jak mówi, „garną się do niej same”, a swój samochód nazywa „swoim dobrym przyjacielem” lub „kochaniutkim”, z którym było jej tak dobrze. Pozwala to zrozumieć perspektywę nowego animizmu, odsyłającą do współczesnych powszechnych doświadczeń, gdy *personalizujemy komputer, którego używamy, rośliny, które pielęgnujemy, i samochody, którymi jeździmy, kształtując je*

poprzez tworzoną z nimi relację. Uczymy się tego, co one robią w relacji do tego, co my robimy, jak odpowiadają na nasze działania, jak zachowują się wobec nas, jak funkcjonują (a nie jakie są ich konstytutywne cechy) w konkretnej sytuacji⁴⁴.

Obarczanie przez bohaterkę zwierząt odpowiedzialnością za zbrodnie, których dokonuje, ma zatem sprawić, by pozostali członkowie społeczności doświadczyli ich działań i dzięki temu nadali im status osobowy, jak ma to miejsce u Indian, którzy są przekonani, że byty naturalne posiadają swój osobowy aspekt, gdyż doświadczają przejawów intencjonalności owych bytów⁴⁵. Sprawczość w *Pokocie* pochodzi zresztą nie tylko od zwierząt, lecz także od planet, a w innych filmach od środowiska (*Śniegu już nigdy nie będzie*) czy duchów zmarłych (*Body/Ciało*, *Wyspa*, *Wieża. Jasny dzień*). Takie oddziaływanie na bohaterów staje się warunkiem nadania innym istnieniom statusu podmiotowego. Mimo że Duszejko, inscenizując miejsca zbrodni, pomaga swoimi działaniami sprawstwu zwierząt, to jednak zwykła kość, która utknie w gardle Wielkiej Stopy, uruchomi lawinę zdarzeń: dziki stratuja Wnętrza, zginiotek szkarłatny doprowadzi do śmierci prezesa, a sroka natchnie bohaterkę do podpalenia kościoła.

Szaman(ki)

Poszerzenie świata o byty o statusie osobowym zaowocowało potrzebą znalezienia przewodników, którzy potrafiliby rozpoznać tę nową rzeczywistość. Roli tej – jak przekonuje *Pokot* czy *Wieża. Jasny dzień* – nie potrafi sprostać ani religia judeochrześcijańska, ani jej kapłani. We wszystkich wspomnianych filmach występuje postać mediatora (częściej mediatorki) między światem ludzkim i nieludzkim. Janina Duszejko komunikuje się ze zwierzętami, Anna (*Body/Ciało*) i Baba Wanga (*Baba Wanga*) mediują z duchami zmarłych, Kaja (*Wieża. Jasny dzień*) porozumiewa się ze światem natury, podobnie jak Żenia, rosyjski masażysta-hipnotyzer-uzdrowiciel ze *Śniegu już nigdy nie będzie*. Małgorzata Szumowska mimo że w swoich filmach nawiązuje do kina Kiesłowskiego, oddala się od zawartych w nim chrześcijańskich konotacji na rzecz spirytyzmu, któremu bliżej do reinkarnacji, szamanizmu, mediumiczności i XIX-wiecznej wiary w obecność duchów zmarłych.

Wspomniane postacie mają cechy szamanów i sprawują funkcje, jakie szamani niegdyś spełniali w swoich społecznościach. Według definicji Andrzeja Szyjewskiego zwykle są to osoby, które potrafią kontaktować się z rzeczywistością przekraczającą wymiar naoczności, ze światem dusz i bogów, zarówno w postaci podziemnej krainy zmarłych i krwiożerczych demonów, jak i niebieskich sfer, oraz z duchami obecnymi w otoczeniu przyrodniczym i z ukrytymi przed oczami zwykłych członków społeczności⁴⁶. Odgrywają oni role wizjonerów, uzdrowiaczy, kapłanów, czarowników, proroków, wróżbitów, meteorologów, tropicieli zwierzyny oswojonej i łownej, umieją też przepowiadać przyszłość. Żenia z filmu Szumowskiej za sprawą hipnozy przenosi swoich „pacjentów” do równoległej, leśnej rzeczywistości, gdzie – jak możemy się domyślić – doświadczają zniesienia granicy między sobą a otaczającym ich światem. Jan Mikołášek w *Szarlatanie* leczy dzięki znajomości ziół. Jednak wiedza, którą posiadał, nie pochodzi z książek, ale została mu przekazana – jak w społecznościach pierwotnych – ustnie przez praktykującą ziołolecznictwo Mühlbacherovą. Natomiast Anna z *Body/Ciało* wykorzystuje w terapii ekstatyczny trans⁴⁷. Jak pisze Szyjewski, współczesny, eklektyczny szamanizm



Wieża. Jasny dzień, reż. Jagoda Szelc (2017)



Szarlatan, reż. Agnieszka Holland (2020)

obejmuje elementy jogi, ćwiczenia oddechowe, wizualizacje, bębny. *Bębnienie, niezależnie od pochodzenia instrumentu, ma powodować podróż do mitycznego świata*⁴⁸, a okrzyk „Ha” wyrzucać wszystkie blokujące emocje, jak gniew, lęk, wstyd, poczucie winy itp.⁴⁹ Warsztaty, w których uczestniczą pacjentki Anny, są wzorcowym odzwierciedleniem tych zachowań, włączając okrzyki „Ha” i bębnienie. W swego rodzaju taneczny trans podczas dorocznej zabawy grzybiarzy wchodzi również Duszejko, co przywiedzie ją do kolejnego morderstwa, a także Baba Wanga przepowiadająca przyszłość.

Role szamana było też zapewnienie *zrównowżenia ekologicznego w gospodarowaniu zasobami naturalnymi, zwierzęcymi i roślinnymi*⁵⁰. W niewielkich społecznościach zbieraczo-łowieckich jego zadanie polegało na utrzymaniu równowagi między żywymi oraz duchami i przyrodą, ponieważ relacje te są oparte na *systemie wymiany. Natura, reprezentowana w umyśle szamana przez duchy, używa ludziom mięsa zwierząt, by mogli się nim żywić. Natomiast dług ze strony ludzi jest zwracany tak, że po śmierci ciała i dusze ludzi są przekazywane we władzę duchów*⁵¹. Gdy system ten zostaje zachwiany na rzecz nadmiernej eksploatacji środowiska przez człowieka, pojawiają się wśród ludzi choroby czy wypadki śmiertelne mające ów bilans wyrównać. Duszejko przystaje na obecność myśliwych wtedy, gdy respektują kalendarz łowów, zwalczają kłusownictwo i nie polują na zwierzęta towarzyszące. Jednak w momencie, gdy łamią te zasady, zaczyna czuwać nad sprawiedliwą wymianą. Jest więc konsekwentna, chroniąc zwierzęta, a zabijając ludzi, ponieważ z perspektywy animistycznej pełni funkcję strażnika systemu wzajemności, przelewając jedno istnienie w drugie, oraz funkcję negocjatora między światem żywych i umarłych⁵². Szamańskiej proweniencji jest także wcielenie się bohaterki w wilka za sprawą kostiumu, który przywdziewa, co odsyła do szamańskich praktyk *metafizycznej identyfikacji z dzikimi zwierzętami*⁵³. We współczesnym neoszamanizmie obecne w świecie formy energii można wykorzystać także dzięki naśladownictwu tak zwanych zwierząt mocy: *Trzeba się z nimi w ten czy inny sposób porozumieć, by wykorzystać ich siłę i zyskać zaświatowego „sprzymierzeńca”. Wówczas, podobnie jak w tradycyjnym szamanizmie, mówi się o pożarciu przez zwierzę, co symbolizować ma wymiar duchowego zjednoczenia. Temu celowi służą różne techniki, m.in. zalecany przez Henera taniec z naśladowaniem zachowania danego zwierzęcia lub z jakąś jego częścią (amuletem)*⁵⁴. Jednocześnie w słowiańskiej mitologii w przypadku młodych wojowników naśladowanie zwierzęcia przez *narzucenie skóry drapieżnika miało przekształcać ich psychikę, zwalniając z norm ludzkich*⁵⁵.

Wszystkie te cechy odnoszą się do Duszejko, która stając się reprezentantką świata zwierząt, jednocześnie występuje w roli egzekutora jego praw. Zwykle animistyczna wizja świata łączy się z głębszą wrażliwością ekologiczną. Szyjewski wskazuje, że współczesny neoszamanizm cechuje *świadomość ekologiczna w sensie głębokiej ekologii, wynikająca z holistycznego postrzegania świata*⁵⁶. Jest ona obecna naturalnie w *Pokocie*, lecz dotyczy także pozostałych filmów: *Wieży. Jasnego dnia* – odnoszącej się do relacji człowieka z Ziemią-Gają (bohaterka filmu nosi znaczące imię Kaja), *Wyspy*⁵⁷ – sugerującej rozdźwięk między aktualnym modelem życia a animistyczną rzeczywistością wyspy czy *Walsera* – jednoznacznego oskarżenia nowoczesnej cywilizacji o zniszczenie środowiska naturalnego. Kathryn Rountree, badaczka współczesnych nurtów neopogańskich, zwraca uwagę, że nawet te, które mają charakter transnarodowy i eklektyczny, są bardzo często zaangażowane w fe-



Walser, reż. Zbigniew Libera (2015)

minizm i wszelkiego rodzaju ruchy równościowe, a także *politykę i aktywizm na rzecz ochrony środowiska*⁵⁸. Ostatni z wymienionych filmów cechuje w tym zakresie największy pesymizm – przybycie kolejarza do społeczności plemiennej kończy się dla niej katastrofą i brakiem perspektyw na odrodzenie. W odróżnieniu od niego pozostałe obrazy – nawet takie jak apokaliptyczna *Wieża. Jasny dzień* – dają nadzieję na przezwyciężenie eksploatacyjnego, autorytatywnego stosunku do otaczającej nas rzeczywistości.

Filmowy zwrot ontologiczny

Doświadczenie szamana jest jednym ze źródeł informacji o świecie, a równocześnie drogą do ustalenia jego ontologii. Skoro szaman jest skuteczny w swoich działaniach, oznacza to, że nawet jeśli niektóre aspekty tego świata są niewidzialne, to stan ten nie zaprzecza ich istnieniu. *Skuteczność w tych wszystkich praktycznych sytuacjach (leczenie, polowanie, zabijanie) może skłaniać (...) do potraktowania doświadczenia szamana jako wiarygodnego źródła wiedzy o sprawczych bytach zamieszkujących świat w ontologii animistycznej*⁵⁹. Innymi słowy ludzie żyją w różnych rzeczywistościach w sensie ontologicznym⁶⁰, które jednak są uprawnione w zależności od ich doświadczenia. Z tego rodzaju ontologiami opartymi na animistycznej wizji

świata mamy do czynienia we wskazanych filmach. Zamiast więc rozstrzygać, czy Anna z *Body/Ciało* naprawdę rozmawia z duchami, czy też ma halucynację, należy przystać na taką rzeczywistość, w której postawa ta jest *racjonalnym i praktycznym sposobem życia*⁶¹, równie realnym jak picie porannej kawy. Społeczności, która się wokół niej gromadzi, rozmowa ze zmarłymi przynosi wymierne efekty, o czym przekonają się ostatecznie Olga i jej ojciec. Nawet oszustwo, do jakiego przyznaje się Olga, nie zachwieje pewnością mediumicznej terapeutki, która ostatecznie doprowadzi do zgody zwaśnionych stron i stworzenia więzi rodzinnej. Oboczność wspomnianych ontologii – zależnych od doświadczenia – wyraża także ostatnia scena: jednoczesnej obecności i nieobecności Anny w mieszkaniu ojca i córki. Podobny trop znajdziemy w filmie *Śniegu już nigdy nie będzie*, gdy hipnotyzer Żenia znika równie nieoczekiwanie, jak się pojawił, co każe się zastanowić nad jego statusem ontologicznym. Natomiast w *Pokocie* najpierw zostaje ustanowiona rzeczywistość, w której możliwa jest zemsta zwierząt, zaś w ostatniej scenie zatytułowanej „rzeczywistość urodzi się na nowo” twórczyni kreuje świat podlegający zasadom animistycznym, w którym przechodność ontologiczna jest jak najbardziej oczywista – Duszejko i jej suki są w nim obecne, choć czasem niewidzialne.

Według Pawła Chyca obok doświadczenia szamanizmu ontologię animistyczną budują także dwa inne stany: sen i samotność, stanowiąc źródło wiedzy dla członków społeczności, którzy dzięki nim komunikują się z *niewidzialnym sprawczym bytem*⁶². Przeżycie samotności jest udziałem niemal wszystkich bohaterów wskazanych filmów, natomiast śnienie i jego rola stanie się źródłem wiedzy Żeni, bohatera filmu *Śniegu już nigdy nie będzie*. Za sprawą hipnozy dopuszcza on swoich klientów do rzeczywistości, za jaką tęsknią, lecz jest dla nich niedostępna. Sam również pamięć o własnej przeszłości czerpie z rzeczywistości snu, skąd pochodzi i dokąd ostatecznie powróci. Świat wokół podobnie postrzega Kaja z *Wieży. Jasnego dnia* – bytując w rzeczywistości, w której swoje moce manifestuje natura (Kaja jest znawczynią ziół) i gdzie przebywają zmarli. Światy te nie są definiowane jako subiektywne zaburzenie bądź halucynacje, ale pewnego rodzaju poszerzona rzeczywistość, wobec której empiryczne, obiektywizujące spojrzenie, próbujące wyznaczyć jej jasne granice, podlega załamaniu.

Omawiane filmy, odpowiadając światopoglądowi reprezentowanemu przez peryferyjny nurt pogański, wskazują na konieczność sięgnięcia po inne formy postrzegania i określania otaczającej nas rzeczywistości, które pozwolą ponownie przemyśleć miejsce człowieka wśród nie-ludzkich i nie-ożywionych bytów oraz przyjrzeć się relacjom, jakie z nimi tworzy. Jak wskazuje Graham Harvey, współczesne nurty neopogańskie *wykorzystują animizm jako praktyczne odniesienie w próbach zwrócenia uwagi na przynależność człowieka do pozaludzkiej, wielogatunkowej wspólnoty. Tego rodzaju animizm jest relacyjny, ucieleśniony, zaangażowany ekologicznie i częściej „naturalistyczny” niż metafizyczny*⁶³. Jednocześnie filmy, które czerpią inspiracje z tego nurtu, prezentują zwykle świat w kryzysie, który jest utożsamiany z racjonalnością, zasadami patriarchalnymi, zagrożeniami środowiskowymi, antropocentryczną arogancją czy autorytaryzmem. Istotnie więc ów alternatywny model jawi się jako wspomniana „perspektywa ratunkowa”, możliwa forma ucieczki bądź pozytywnie waloryzowanego buntu. Nawet jeśli – jak u Małgorzaty Szumowskiej –

postawy reprezentowane przez Annę (*Body/Ciało*) czy przez bohaterów *Śniegu już nigdy nie będzie* poddawane są próbie ironii, ich wartość nie zostaje zakwestionowana. Zawarty w przywołanych filmach optymizm płynący z możliwości upowszechnienia alternatywnego wzorca jest jednak bardzo ostrożny. Pojawia się raczej w formie obietnicy – tak jak w *Pokocie* – że „rzeczywistość urodzi się na nowo”, niż przyjmuje kształt światów skończonych, opartych na nowych wartościach.

- ¹ K. Klimkiewicz, *Następny film zrobię o młodej dziewczynie*, <https://pissf.pl/aktualnosci/katarzyna-klimkiewicz-nastepny-film-zrobię-o-młodej-dziewczynie/#> (dostęp: 12.04.2021).
- ² W powieści J. I. Kraszewskiego *Mastaw* bohater zostaje jednoznacznie potępiony jako pyszny uzurpator, działający z niskich pobudek i skazany na klęskę. Zob. M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2006, s. 95, 106-107.
- ³ A. Filipowicz, *Zaktualizować przeszłość. Nowy animizm jako rodzima „perspektywa ratunkowa”*, „Sensus Historiae” 2020, t. 38, nr 1, s. 183-184.
- ⁴ M. Janion, dz. cyt., s. 329.
- ⁵ A. Filipowicz, dz. cyt., s. 183.
- ⁶ Inną propozycją poszukiwania w słowiańskiej – lecz nie pogańskiej – przeszłości wzorców godnych rewaloryzacji, które przeciwstawiłyby się nękającej Polaków niskiej samoocenie, opartej na resentymentach megalomanii, jest powrót do sarmatyzmu. Miałyby on dostarczyć niezbędnego poczucia własnej wartości, stać się wehikułem tolerancji. Zob. E. M. Thompson, *Sarmatyzm i postkolonializm. O naturze polskich resentymentów*, „Dziennik Gazeta Prawna” 5.11.2007, <https://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/193060,sarmatyzm-i-postkolonializm.html> (dostęp: 12.04.2021).
- ⁷ A. Filipowicz, *Słowiański „nowy animizm”. Wokół badań terenowych polskiego romantyzmu*, „Czas Kultury” 2020, nr 2, s. 120.
- ⁸ M. Janion, dz. cyt., s. 65-66.
- ⁹ A. Sapkowski, *Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach*, „Nowa Fantastyka” 1993, nr 5, <https://sapkowski.wordpress.com/2017/03/17/piróg-albo-nie-ma-złota-w-szarych-górach/> (dostęp: 21.03.2021).
- ¹⁰ Tamże.
- ¹¹ A. Gajda, *Pogańska Słowiańszczyzna w literaturze polskiej*, „Państwo i Społeczeństwo” 2008, nr 4, s. 168.
- ¹² J. Lemann-Zajček, *Jan Rybkowski – baron polskiej kinematografii*, w: *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 27.
- ¹³ T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Chorzów 2009, s. 353.
- ¹⁴ M. Janion, dz. cyt., s. 94.
- ¹⁵ Cytat pochodzi z filmu *Lokis. Rękopis Profesora Wittembacha* (1970) Janusza Majewskiego.
- ¹⁶ A. Filipowicz, *Słowiański „nowy animizm”...* dz. cyt., s. 116.
- ¹⁷ J. Majewski, *Ostatni klaps. Pamiętnik moich filmów*, Wydawnictwo Autorskie, Warszawa 2006, s. 96.
- ¹⁸ P. Mérimée, *Lokis i inne opowiadania*, Wydawnictwo Śląsk, Katowice 1958, s. 11.
- ¹⁹ A. Barcz, *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w polskiej literaturze*, Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”, Katowice 2016, s. 60.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ A. Mickiewicz, *Dziady wileńskie*, Krakowska Spółka Wydawnicza, Kraków 1922, s. 49.
- ²² A. Filipowicz, *Zaktualizować przeszłość... dz. cyt.*, s. 188.
- ²³ P. Chyc, *Wyobraźnia fantazmatyczna a animizm w Amazonii. O ograniczeniach w stosowaniu pojęcia fantazmat w badaniach antropologicznych*, „Sensus Historiae” 2015, t. 21, nr 4, s. 53.
- ²⁴ J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstępie*, tłum. M. Falski, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007, s. 8.
- ²⁵ Tamże, s. 9.
- ²⁶ Z. Przychodniak, *Podwójna obcość. Początki polskiego stereotypu prześladowczego*, w: *Ulotność i trwanie. Studia z tematyki i historii literatury*, red. E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopeć, Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”, Poznań 2003, s. 305.
- ²⁷ M. Janion, dz. cyt., s. 111.
- ²⁸ M. Maron, *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenia romantyczne w filmach polskich reżyserów*

- z lat 1947-1990, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2019, s. 228.
- ²⁹ Zob. M. Janion, dz. cyt., s. 61-62.
- ³⁰ Tamże, dz. cyt., s. 112.
- ³¹ Piotr Szulkin. *Życiopis*. Z Piotrem Szulkinem rozmawiają Piotr Kletowski i Piotr Marecki, Korporacja Ha!art, Kraków 2012, s. 21.
- ³² Tamże.
- ³³ Tamże, s. 24.
- ³⁴ E. Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017, s. 57.
- ³⁵ N. Bird-David, „Animism” Revisited: Personhood, Environment and Relational Epistemology, „Current Anthropology” 1999, nr 40, s. 67.
- ³⁶ Tamże, s. 72.
- ³⁷ Tamże, s. 71.
- ³⁸ Żuławski. *Przewodnik Krytyki Politycznej*. Z Andrzejem Żuławskim rozmawiają Piotr Kletowski i Piotr Marecki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 425.
- ³⁹ Tamże, 425.
- ⁴⁰ G. Harvey, *Introduction*, w: *The Handbook of Contemporary Animism*, red. G. Harvey, Routledge, New York 2014, s. 3.
- ⁴¹ S. Smoliński, *Między polityką zwierząt a zwierzęcą polityką: nie-ludzka podmiotowość w „Pokocie” Agnieszki Holland*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2018, nr 2, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/agnieszka-holland/12/miedzy-polityka-zwierzat-a-zwierzeczka-polityka-nie-ludzka-podmiotowosc-w-pokocie-agnieszki-holland/640> (dostęp: 11.04.2021).
- ⁴² N. Bird-David, dz. cyt., s. 73.
- ⁴³ Tamże, s. 78.
- ⁴⁴ Tamże, s. 78.
- ⁴⁵ P. Chyc, *Początek religii? Koncepcja animizmu w perspektywie antropologicznej*, w: *Człowiek, społeczeństwo, wiara. Studia interdyscyplinarne*, red. B. Stawiarski, S. Rodak, Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2008, s. 121.
- ⁴⁶ A. Szyjewski, *Szamanizm*, Wydawnictwo WAM, Kraków 2005, s. 8.
- ⁴⁷ Tamże, s. 11.
- ⁴⁸ Tamże, s. 216.
- ⁴⁹ Tamże, s. 218.
- ⁵⁰ Tamże, s. 16.
- ⁵¹ Tamże, s. 30-31.
- ⁵² O systemie tym, w odniesieniu do społeczności amazońskich, pisze P. Chyc: *Szamani lokalnych społeczności regularnie odwiedzają Pana Zwierząt podczas halucynogennego transu. Negocjują oni z nim liczbę zwierząt, która ma być wypuszczona do lasu, gdzie zostaną upolowane przez członków ich lokalnych grup. Jednakże każde zwierzę wypuszczone na polowanie musi być zrekomensowane przez dar z duszy zmarłego człowieka. Ta dusza zostanie przetransformowana w zwierzę tego samego gatunku, co upolowane. Ludzie i nie-ludzie są więc substytutami dla siebie samych i ofiarowują siebie nawzajem. Śmierć zwierzęcy jest zawsze rekompensowana Panu Zwierzęcy. Zob. P. Chyc, *Początek religii?... dz. cyt.*, s. 122.*
- ⁵³ A. Szyjewski, dz. cyt. s. 31.
- ⁵⁴ Tamże, s. 220.
- ⁵⁵ A. Gieysztor, *Mitologia Słowian*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2006, s. 267.
- ⁵⁶ A. Szyjewski, dz. cyt., s. 222.
- ⁵⁷ M. Podsiadło, *Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserów filmowych*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2019, nr 3, <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserow-filmowych/691> (dostęp: 11.04.2021).
- ⁵⁸ K. Rountree, *Introduction: Context Is Everything: Plurality and Paradox in Contemporary European Paganisms*, w: *Contemporary Pagan and Native Faith Movements in Europe: Colonialist and Nationalist Impulses*, red. K. Rountree, Berghahn, New York – Oxford 2015, s. 10.
- ⁵⁹ P. Chyc, *Wyobrażenia fantazmatyczna... dz. cyt.*, s. 67.
- ⁶⁰ T. Rakowski, *Etnografia i eksperymenty artystyczne. O powstawaniu nowych pól poznawczych we współczesnej antropologii*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 106.
- ⁶¹ P. Chyc, *Początek religii?... dz. cyt.*, s. 63.
- ⁶² P. Chyc, *Wyobrażenia fantazmatyczna... dz. cyt.*, s. 68.
- ⁶³ G. Harvey, dz. cyt., s. 2.

**Magdalena
Podsiadło-Kwiecień**

Absolwentka polonistyki i filmoznawstwa na Uniwersytecie Jagiellońskim; adiunkt w Katedrze Historii Filmu Polskiego Instytutu Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Autorka książki *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji* (2013) i współredaktorka tomów *Kino polskie jako kino transnarodowe* (2017) oraz *Przygoda kina* (2019). Publikowała w „Kwartalniku Filmowym”, „Kulturze i Historii” oraz tomach zbiorowych.

Bibliografia

- Barcz, A.** (2016). *Realizm ekologiczny. Od ekokrytyki do zookrytyki w polskiej literaturze*. Katowice: Wydawnictwo Naukowe „Śląsk”.
- Bird-David, N.** (1999). "Animism" Revisited: Personhood, Environment, and Relational Epistemology. *Current Anthropology*, (40), ss. 67-79.
- Chyc, P.** (2008). Początek religii? Koncepcja animizmu w perspektywie antropologicznej. W: B. Stawiarski, S. Rodak (red.), *Człowiek, społeczeństwo, wiara. Studia interdyscyplinarne* (ss. 115-128). Wrocław: Instytut Historyczny Uniwersytetu Wrocławskiego.
- Chyc, P.** (2015). Wyobraźnia fantazmatyczna a animizm w Amazonii. O ograniczeniach w stosowaniu pojęcia fantazmat w badaniach antropologicznych. *Sensus Historiae*, 21 (4), ss. 53-72.
- Domańska, E.** (2017). *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Filipowicz, A.** (2020). Słowiański „nowy animizm”. Wokół badań terenowych polskiego romantyzmu. *Czas Kultury*, (2), ss. 115-121.
- Filipowicz, A.** (2020). Zaktualizować przeszłość. Nowy animizm jako rodzima „perspektywa ratunkowa”. *Sensus Historiae*, 38 (1), ss. 183-193.
- Gajda, A.** (2008). Pogańska Słowiańszczyzna w literaturze polskiej. *Państwo i Społeczeństwo*, (4), ss. 167-188.
- Gieysztor, A.** (2006). *Mitologia Słowian*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Harvey, G.** (2014). Introduction. W: G. Harvey (red.), *The Handbook of Contemporary Animism* (ss. 1-12). New York: Routledge.
- Janion, M.** (2006). *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Klimkiewicz, K.** (b. d.). *Następny film zrobię o młodej dziewczynie*. Pisf.pl. <https://pisf.pl/aktualnosci/katarzyna-klimkiewicz-nastepny-film-zrobie-o-mlodej-dziewczynie/#>
- Kristeva, J.** (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie* (tłum. M. Falski). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. (Publikacja oryginału: 1980).
- Lemann-Zajęček, J.** (2007). Jan Rybkowski – baron polskiej kinematografii. W: G. Stachówna, B. Zmudziński (red.), *Autorzy kina polskiego* (ss. 9-30). Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

- Lubelski, T.** (2009). *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*. Chorzów: Videograf II.
- Majewski, J.** (2006). *Ostatni klaps. Pamiętnik moich filmów*. Warszawa: Wydawnictwo Autorskie.
- Maron, M.** (2019). *Romantyzm i kino. Idee i wyobrażenie romantyczne w filmach polskich reżyserów z lat 1947-1990*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Mérimée, P.** (1958). *Lokis i inne opowiadania*. Katowice: Wydawnictwo Śląsk. (Publikacja oryginału: 1869).
- Mickiewicz, A.** (1922). *Dziady wileńskie*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.
- Podsiadło, M.** (2019). Ekokrytyczny trójgłos w kinie polskich reżyserek filmowych. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*, (3). <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/polskie-kino-kobiet/18/ekokrytyczny-trojglos-w-kinie-polskich-rezyserek-filmowych/691>
- Przychodniak, Z.** (2003). Podwójna obcość. Początki polskiego stereotypu prześladowczego. W: E. Wiegandt, A. Czyżak, Z. Kopeć (red.), *Ulotność i trwanie. Studia z tematyki i historii literatury* (ss. 295-310). Poznań: Wydawnictwo „Poznańskie Studia Polonistyczne”.
- Rakowski, T.** (2017). Etnografia i eksperymenty artystyczne. O powstawaniu nowych pól poznawczych we współczesnej antropologii. *Teksty Drugie*, (1), ss. 91-110.
- Rountree, K.** (2015). Introduction: Context Is Everything: Plurality and Paradox in Contemporary European Paganisms. W: K. Rountree (red.), *Contemporary Pagan and Native Faith Movements in Europe: Colonialist and Nationalist Impulses* (ss. 1-23). New York – Oxford: Berghahn.
- Sapkowski, A.** (1993). Pirog albo Nie ma złota w Szarych Górach. *Nowa Fantastyka*, (5). <https://sapkowskipl.wordpress.com/2017/03/17/pirog-albo-nie-ma-zlota-w-szarych-gorach/>
- Smoliński, S.** (2018). Między polityką zwierząt a zwierzęcą polityką: nie-ludzka podmiotowość w „Pokocie” Agnieszki Holland. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*, (2). <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/pleograf/agnieszka-holland/12/miedzy-polityka-zwierzat-a-zwierzeza-polityka-nie-ludzka-podmiotowosc-w-pokocie-agnieszki-holland/640>
- Szulkin, P., Kletowski, P., Marecki, P.** (2012). *Piotr Szulkin. Życiopis*. Z Piotrem Szulkinem rozmawiają Piotr Kletowski i Piotr Marecki. Kraków: Korporacja Ha!art.
- Szyjewski, A.** (2005). *Szamanizm*. Kraków: Wydawnictwo WAM.
- Thompson, E. M.** (2007, 5 listopada). Sarmatyzm i postkolonializm. O naturze polskich resentymentów. *Dziennik. Gazeta Prawna*. <https://wiadomosci.dziennik.pl/wydarzenia/artykuly/193060,sarmatyzm-i-postkolonializm.html>.
- Żuławski, A., Kletowski, P., Marecki, P.** (2008). *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*. Z Andrzejem Żuławskim rozmawiają Piotr Kletowski i Piotr Marecki. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.

Keywords:

animism;
paganism;
Polish cinema;
abject

Abstract

Magdalena Podsiadło-Kwiecień

Between the Years of Yore and Younger Years – (Neo)Animistic and (Neo)Pagan Tropes in Polish Cinema

The perspective of new animism offers an approach to the subjectivity and the relation between nature and culture, the human and non-human, as well as the animate and the inanimate, that differs from the one founded on the Judeo-Christian tradition. Marginal in Polish culture, this current can be found in film representations of paganism that nevertheless lend it the status of a repressed phenomenon or one tamed by the context of Christianity. The authors of contemporary Polish films that refer to this tradition look for an alternative to a world that is hierarchical, dualistic and based on an anthropocentric model. They connect with paganism through their egalitarian attitude towards animals (Agnieszka Holland's *Spoor*), respect for the agency of plants (Agnieszka Holland's *Charlatan*), belief in spirits beyond the Christian context (Małgorzata Szumowska's *Never Gonna Snow Again* and *Body*), awareness of the natural environment (Katarzyna Klimkiewicz and Dominga Sotomayor Castillos's *La Isla*) or reference to tribal cultures (Zbigniew Libera's *Walser*). At the same time, these works re-evaluate said tradition, treating it as a "rescue perspective" in the face of the current civilizational crisis.