

Ewelina WEJBERT-WĄSIEWICZ

Uniwersytet Łódzki, Instytut Socjologii, Katedra Socjologii Sztuki i Edukacji

PROBLEMATYKA NIECHCIANEJ CIAŻY I ABORCJI W FILMIE POLSKIM. IDEOLOGIA, POLITYKA, RZECZYWISTOŚĆ

Kino a społeczne postrzeganie aborcji w Polsce

Celem artykułu jest odpowiedź na pytanie: jaki był i jest filmowy obraz problemu aborcji w Polsce. Mowa tu o swoistym dyskursie filmowym. Dla autorki kino jest odbiciem rzeczywistości, czasem w krzywym zwierciadle, jest produkcją kultury, ale i elementem wpływającym na kulturę. Z tej perspektywy interesującą kwestią jest to, w jaki sposób kino ukazuje problem aborcji oraz jakie mity wokół tego zagadnienia tworzy i utrwała, a jakie dekonstruuje. Szkic pisany jest z perspektywy socjologicznej, w tym socjologii filmu. Rzeczywiste związki dzieła ze światem wydają się być dla socjologa nie mniej interesujące niż badania komunikacji między artystą a odbiorcą. Prezentacja problemu aborcji w kinie polskim pozwala śledzić korespondencję sztuki (kino) i rzeczywistości społecznej. Z perspektywy socjologii filmu analizowanie zatamizowanych elementów filmu prowadzi do zgubienia jego prawdy, dlatego też w niniejszym tekście przyjęto założenie, że należy odnaleźć uogólnione znaczenie przedstawienia i odnieść je do rzeczywistości społeczno-kulturowej. Socjologia sztuki jest socjologią po prostu.¹ A sztuka może być traktowana jak spo-

łeczeństwo.² Wypada też podkreślić wzajemne uzupełnianie się sztuki i socjologii w tej kwestii. Nie można traktować tego szkicu jako wyczerpującego temat, czy też eksperckiego w dziedzinie filmoznawczej, jednakże jest to głos socjologiczny i krytyczny.

Wstępna analiza źródeł wykazała, że nieplanowana ciąża jest elementem stosunkowo często pojawiającym się w scenariuszach filmowych, rzadko jednak bywa osią akcji kinowej. Aborcja lub myśl o niej bywa jednym z ważnych składników filmowej historii. Nawet jeśli już reżyserzy czynią z tego problemu pewien element fabuły, najczęściej trywializują temat, czyniąc z niego dobry materiał komediowy, lub sprowadzają go do banału pod hasłem „i żyli długo i szczęśliwie”. Poważnych, autorskich filmów o nieplanowanej ciąży robi się niewiele. Podobnie jest w przypadku przedstawień teatralnych. Scenarzyści i reżyserzy traktują ten temat z dużą rezerwą, tłumacząc swą powściągliwość potrzebą „niezrażania publiczności”. Wydaje się jednak, że to odbiorcy żywią obawy wobec poważnej tematyki przedstawień, lecz twórcy lękają się brać na warsztat tak kontrowersyjny i złożony problem. Tymczasem możemy zauważyć, że światowe obrazy poruszające temat niechcianej ciąży realizowane są przez naj-

lepszyc filmowców, a ich wspaniały odbiór przez publiczność świadczy o żywym zainteresowaniu. Ponadto utwory te nagradzane są na najważniejszych festiwalach filmowych.

W Polsce ostrożność w podejmowaniu kontrowersyjnej tematyki wynika być może z faktu, że mniej popularna jest sztuka zaangażowana. Artyści wolą trzymać dystans wobec spraw, które mogłyby narazić ich artystyczną reputację. Poza tym przedsięwzięcia teatralne czy filmowe zależne są nie tylko od poglądów autorów i ich motywacji twórczych, ale od systemu normatywno-ideologicznego oraz politycznego. Tymczasem kwestia prawa do aborcji jest od dziewiętnastego wieku sprawą polityczno-ideologiczną, a w dzisiejszych czasach stanowi szczególnie pole zażartej dyskusji frakcji wzajemnie się ścierających (*pro-life versus pro-choice*). Ten problem można by rozpatrywać na gruncie psychologii religii.³

Jak wynika z badań socjologicznych, społeczeństwo polskie w większości aprobuje obecną ustawę, zwaną potocznie „antyaborcyjną”, jednakże czyni to na poziomie wartości uznawanych, a nierealizowanych w działaniu. Sądy teoretyczne Polaków na temat zjawiska przerwania ciąży są bardziej restrykcyjne, a praktyki życiowe – liberalne, permissywne. Społeczne postrzeganie aborcji w Polsce jest bardzo zróżnicowane z uwagi na istnienie różnorodnych dyskursów: ideologicznych, religijnych, etycznych, moralnych. Z kolei socjologiczne badania doświadczeń aborcyjnych są utrudnione, nie tylko z uwagi na tabu społeczno-kulturowe, ale także z powodu restrykcyjnego prawa.

Kino jako dziedzina sztuki z pewnością lepiej i głębiej opisuje człowieka i sprawy ludzkie niż poszczególne dziedziny nauk humanistycznych. Mowa tu o edukacyjnej, poznawczej, antropologicznej funkcji kina, bowiem w filmach różnorodne przeżycia jednostkowe i zbiorowe dotyczące aborcji mogą wybrzmieć i stać się przeżyciem innych. Kino, w porównaniu do innych sztuk wizualnych, jest sztuką dla mas. Obraz i refleksja o aborcji mogą być odbierane przez rzesze masowych potocznych i wykwalifikowanych odbiorców. Wreszcie wypada zauważyć, że obrazy filmowe są dla widzów bardziej atrakcyjne niż naukowe debaty, dysertacje z dziedziny psychologii, socjolo-

gii, filozofii, etyki, które dla wielu odbiorców są zbyt nudne czy trudne.

Film polski wobec problemu niechcianego rodzicielstwa Adaptacje literatury

Kino polskie znane jest przede wszystkim ze ścisłych powiązań z literaturą narodową. Najstarsze polskie filmy podejmujące wątek niechcianego rodzicielstwa to zazwyczaj ekranizacje rodzimych powieści. Pierwszym takim przedsięwzięciem były *Dzieje grzechu*⁴ Stefana Żeromskiego, którym filmowcy zainteresowali się już w roku 1911. Za przyzwoleniem pisarza niemej ekranizacji dokonał wówczas Antoni Bednarczyk i była to pierwsza w Polsce filmowa adaptacja literackiego utworu. W roku 1933 wersję dźwiękową zrealizował Henryk Szaro. Nie zachowała się jednak żadna kopia tych filmów. W 1975 roku Walerian Borowczyk dokonał trzeciej adaptacji powieści. Ekranizacja bardzo wiernie przedstawiała losy Ewy Pobratyńskiej, bohaterki powieści Żeromskiego, która po zabiciu własnego dziecka wkroczyła na drogę zbrodni i prostytucji, by w końcowej scenie swoje grzechy odkupić własnym życiem.

Kolejną polską realizacją filmową na kanwie literatury pięknej był obraz *Dziewczęta z Nowolipiek* (1937) w reżyserii Józefa Lejtesa. Drugą wersję adaptacji powieści Poli Gojawicyńskiej stanowiły dzieła Barbary Sass: *Dziewczęta z Nowolipiek* (1985) i *Rajska jabłoń* (1985). W kinie ukazano Nowolipki – dzielnicę biednych czterech dziewcząt: Bronki, Franki, Kwiryny, Amelki. Każda z nich marzyła o innym życiu i żadnej nie udało się spełnić do końca tych pragnień. Dramaty filmowe pod względem konstrukcji fabuły niekiedy odbiegały od pierwowzoru literackiego, ale wymowa utworów pozostała niezmienna. Biedne, naiwne dziewczęta wychowywano w kulcie romantycznej miłości, w życiu spotykało je wiele rozczarowań, między innymi niechciana ciąża, aborcja.

Inną ekranizacją powieści, gdzie romans, ciąża i aborcja stały się przyczynami dramatu, była *Granica* Zofii Nałkowskiej. Po raz pierwszy adaptacji dokonano w 1938 roku, a pisarka uczestniczyła w pracach nad scenariuszem do fil-

mu reżyserowanego przez Józefa Lejtesa. Druga próba sfilmowania powieści miała miejsce w 1977 roku. Wówczas reżyserii podjął się Jan Rybkowski. Obydwa obrazy uznano za znacznie gorsze od oryginału. „Kulturalny melodramat” z lat trzydziestych czy schematyczny „klasowy romans”⁵ z lat siedemdziesiątych – jak mawiali ówcześni krytycy – ukazywał historię życia Justyny, Elżbiety i Zenona, historię tragiczną dla każdej postaci.

W latach trzydziestych podjęto również próbę sfilmowania dramatu Marii Ukniewskiej *Strachy* (1938). Reżyserami filmu byli Eugeniusz Cękałski i Karol Szołowski. Pod tym samym tytułem w 1979 roku powstał czteroodcinkowy serial telewizyjny, a w kilka lat później musical pt. *Szkoda twoich łez* (1983) w reżyserii Stanisława Lenartowicza. Zarówno autobiograficznej powieści Marii Ukniewskiej, jak i pierwszej ekranizacji towarzyszyła atmosfera sensacji i skandalu. Życie Teresy Sikorzanki i innych dziewcząt z rewiowego teatryku nie było łatwe. Krytyka z 1938 roku skupiła się na amoralności i wyrachowaniu bohaterów. Trzeba wziąć również pod uwagę, że w tamtych czasach nowością był szczerzy portret bohaterki, która nie chciała lub nie mogła zdecydować się na urodzenie dziecka.

W okresie przedwojennym popularnością cieszyły się ekranizacje powieści. Polskie filmy autorskie, w których osiå akcji byłoby niepożądane rodzicielstwo, praktycznie nie istniały. Jedyny znany przykład stanowił dramat Juliusza Gardana *Wyrok życia* (1933) poruszający problem dzieciobójstwa. Moralitet kina przedwojennego skierowany był głównie do naiwnych dziewcząt tłumnie przybywających ze wsi do miast. Historię filmową pisało życie. Brukowe gazety w kronikach i raportach dosyć często omawiały przypadki dramatów uwiedzionych służących, pracownic, dziewcząt z warstw uboższych. Literatura i kino tamtego okresu również nie pozostawały obojętne wobec wstydlivych historii „nielegalnych ciąż”.

Filmowanie współczesnej rzeczywistości w PRL-u

We wczesnych latach powojennych filmowcy zajmowali się tematami historycznymi. Z reguły produkowano obrazy propagandowe, zaangażowane politycznie, czasem socrealistyczne. W okresie przed „odwilżą” powstała „czarna seria” godząca w pewne tabu, choć kinematografia nadal uzależniona była od ideologii partyjnej. Później, w czasach tzw. Szkoły Polskiej (1955-1961), na warsztat filmowy brano tematy moralne, psychologiczne, powiązane z wojenną i powojenną rzeczywistością. W tych ramach pojawiły się różne nurty: plebejski, psychoterapeutyczny, psychologiczno-egzystencjalny.⁶ W żadnym z nich analizowany tu temat nie wybrzmiał silnie. W latach sześćdziesiątych filmy polskie traktowały o młodej kulturze, świadomości historycznej, wojnie. Ale także o współczesnej obyczajowości (kino popularne, filmy dla młodzieży). Temat powszechnego wówczas procederu przerywania ciąży ani kwestia niechcianej, nieplanowanej, problematycznej ciąży nie został podjęty.⁷ Dopiero dekadę później przypomniano literaturę na ten temat adaptując na nowo powieści *Granica* i *Strachy*. A Krzysztof Kieślowski w dokumentalnym filmie telewizyjnym *Pierwsza miłość* (1974) w ostrożny sposób podjął kwestię losów młodocianej pary kochanków. W obliczu nieplanowanej ciąży kamera ukazuje trudy związane z sytuacją młodych i wreszcie narodziny dziecka. Obraz pozostawał daleki od ukazania sielanki, ale nie epatował krytycyzmem.

Klimat społeczno-polityczny pod koniec lat siedemdziesiątych i w latach osiemdziesiątych, osłabiona pozycja cenzury stworzyły dogodne warunki do rozwoju kina autorskiego, w tym psychologicznego, skupionego na krytyce wypaczeń w życiu społecznym, moralnym i obyczajowym.

Jako jeden z interesujących filmów z tego okresu można wskazać debiut Leszka Wosiewicza: pełen niepokoju, wewnętrznych napięć wyczuwalnych w warstwie muzycznej jak i fabularnej. *Smak wody* (1980) to psychologiczny obraz rozterek kobiety w średnim wieku, która dowiaduje się o nieplanowanej, późnej ciąży. Jej strach o życie, o siebie w zderzeniu z chorą teściową i wizją posępnego PRL-u składają się na pesymistyczny

obraz świata. Jak sugeruje jedna ze scen (wypowiedź lekarza) ciąża obarczona jest dużym ryzykiem i niebezpieczeństwem, dlatego kobiet musi podjąć sama decyzję o jej losie. Maria wyjeżdża nad morze, w rodzinne strony, gdy mąż bohaterki po 25 latach związku sugeruje przerwanie ciąży. Mężczyzna obawia się odpowiedzialności, ostracyzmu społecznego (nie chce być starym ojcem). Ona miota się między sprzecznymi reakcjami, by wreszcie osiągnąć spokój wewnętrzny i powrócić do męża. Otwarte zakończenie pozostawia widzowi możliwość nadania indywidualnej klamry tej historii. Film Wosiewicz traktuje w całości o trudzie decyzji kobiety w obliczu kwestii nieplanowanej ciąży, ale oddaje realia życia w socjalistycznym państwie, które oferuje za mało, by z radością zdecydować się na potomstwo.

Jak już wspomniano wcześniej, pod koniec lat siedemdziesiątych w telewizji był emitowany serial osnuty na powieści *Strachy*. Natomiast w PRL-owskich serialach o ówczesnej rzeczywistości temat niechcianej ciąży sprowadzany był najczęściej do szczęśliwego rozwiązania. Wyjątkiem jest jeden z odcinków serialu *Białe Tango* (1981) w reżyserii Jana Kidawy Błońskiego. Ośmiuodcinkowy cykl wedle scenariusza pisarzy Janusza Andermana i Marii Nurowskiej, opowiadał o ośmiu kobietach w różnym wieku i ich sytuacji życiowej. W jednym z odcinków, pod tytułem *Na pół etatu*, młoda, ambitna sekretarka marząca o karierze modelki przerywa ciążę bez wiedzy partnera. Jola szansę na awans widzi bowiem w samorozwoju i związku z dziennikarzem. Po powrocie z delegacji mężczyzna wyrzuca ją z domu. Historia nie ma dalszego ciągu, a interesujący nas tu problem społeczny został zaledwie zasygnalizowany. Decyzja bohaterki nie jest wartościowana negatywnie. Zabieg to coś powszechnego, ale i skrywanego, wstydlwego.

Atmosferę lat osiemdziesiątych przedstawiono w popularnym serialu *Dom* (2000). W odcinku *Dziś każdy ma 25 lat* z akcją dziejącą się w 1980 roku ciążę przerywa Jola, młoda dziewczyna z dobrego domu. Zabieg pojawia się w warstwie dialogowej, zaś na ekranie nie stanowi istotnego wydarzenia. Ogólnie niechciana ciąża czy dramat decyzji o jej losie nie był w omawianym okresie ważnym tematem filmowym. Jednak w latach osiemdziesiątych powstały dwa filmy, w których

pokazano zabieg aborcji i - co ważne - utwory te nie nawiązywały do pierwowzorów literackich.

Reżyser Laco Adamik w filmie psychologicznym *Mężczyzna niepotrzebny* (1982) ukazał historię dwóch trójkątów miłosnych. Scenariusz był wspólnym dziełem jego, Agnieszki Holland i Krystyny Vlachovej. Paweł to lekarz psychiatra, uwodziciel i bawidamek. Małgosia, studentka medycyny, spodziewa się z nim dziecka. Do przerwania ciąży nakłania ją starsza siostra Ewa, dawna narzeczona Pawła, która na skutek aborcji jest bezpłodna. Zameężna Ewa nadal kocha Pawła, utrzymuje z nim kontakty seksualne w nadziei, że mężczyzna kiedyś powróci do niej na stałe. Po aborcji są już także dwie koleżanki Małgosi, one również rozwiązania problemu upatrują w zabiegu. Studentka wbrew wszystkim postanawia urodzić dziecko, jednak kiedy odkrywa miejsce schadzek Pawła i Ewy, decyduje się na przerwanie ciąży. W filmie uwagę zwraca sposób przedstawienia samego zabiegu. Aborcja Małgosi, dosyć późna, bo już po trzecim miesiącu ciąży, przeprowadzona zostaje przez kolegów ze studiów. W trakcie aborcji za rękę trzyma ją zakochany w niej przyszły lekarz, który na wieść o ciąży gotów jest ożenić się z Małgosią. Zabieg ukazano w sposób drobiazgowy, chłodny, dokumentalny. Nieruchoma kamera śledzi akcję z pozycji oddalonego kąta gabinetu lekarskiego.

W filmie ukazane są różne sumienia i etyki lekarskie. Na zabieg w szpitalu jest już za późno, ale za odpowiednią kwotę można bez problemu przerwać ciążę w tej samej klinice. Kolega ze studiów korzysta z narzędzi i gabinetu lekarskiego swojego ojca. Aborcję traktuje jako sprawdzian swych umiejętności, a chirurgiczny zabieg kończy zdaniem: „Zobacz, jaki wielki, ale smok” (o płodzie). Istnieje także podziemie aborcyjne; to z takich usług skorzystała kiedyś Ewa. Z kolei doktor Grzegorzewski, mąż Ewy, domyślając się odmiennego stanu szwagierki, odwozi ją od aborcji, przypominając jej bezdzietność swojej żony i proponując dziewczynie pomoc materialną.

Atutem filmu jest realizm psychologiczny. W filmie widoczne są przyczyny i następstwa aborcji wśród uczestników trójkąta miłosnego. Siostry wychowane bez ojca, który porzucił matkę dla innej kobiety, żyły w postanowieniu, że ojciec

ich dziecka będzie człowiekiem odpowiedzialnym i kochanym. Dlaczego Ewa przerywa ciążę bez wiedzy Pawła? Na jej wybór wpływ miała obawa porzucenia przez nieodpowiedzialnego partnera, piętno samotnego macierzyństwa oraz niepewność uczuć wybranka. Paweł nigdy nie miał w zwyczaju mówić o uczuciach. Ożenek mężczyzny z dziewczyną w ciąży mógł się skończyć tak jak małżeństwo rodziców Ewy. W jednej ze scen Ewa mówi, że przerwała ciążę, gdyż nie chciała Pawłowi komplikować życia. Jej siostra, studentka, decyduje się na aborcję wbrew samej sobie, czuje się zdradzona przez kochane osoby, ulega presji środowiskowej, nie ma wystarczających środków do zapewnienia przyszłości swemu dziecku. W tym obrazie kwestia braku środków do życia nie jest tylko atrakcyjnym elementem dramaturgii fabuły. Pamiętajmy, że wydarzenia rozgrywają się w okresie powszechnego niedostatku towaru w sklepach, w czasach politycznego niepokoju i poczucia zagrożenia wojną.

Aborcja przedstawiona jest jako cierpienie psychiczne. Oto Ewa płacze nocami, żarliwie się modli, żalując swego wyboru sprzed lat. Bezdzietność pojmuję jako karę za grzech. Małgosia po zabiegu jest zdruzgotana i załamana, postanawia popełnić samobójstwo, ale od śmierci ratują ją koleżanki. Jej wiedza medyczna i wiara katolicka wpływają na postrzeganie aborcji jako morderstwa. Dramatyzmu akcji dodają inne wydarzenia rodzinne: przerwanie ciąży u Ewy zbiega się w czasie ze śmiercią i pogrzebem „wyrodnego” ojca, a u Małgosi ze śmiercią ukochanej babci.

Reakcja Pawła jest inna – mężczyzna rzuca się w wir przelotnych znajomości, otacza go grono stałych i tymczasowych kochanek. Jest cyniczny, twardy, nigdy nie okazuje słabości. Jest „prawdziwym mężczyzną”. Taki mężczyzna okazuje się jednak niepotrzebny. Kluczem do takiej interpretacji tytułu jest scena odwiedzin Pawła u Haliny – żony brata, z którą łączył go romans. Wujek stara się przekonać kilkuletniego Piotrusia, aby nie płakał po kłótni ze starszym bratem:

- Jesteś mężczyzną czy babą w końcu?
- Babą! (płacz dziecka)
- Ha... Jesteś mężczyzną i musisz się odpowiednio zachowywać... No, więcej god-

ności, proszę cię.

– Ja nie chcę mieć godności, nie chcę być mężczyzną! (płacz i krzyk dziecka).

W tej scenie zawiera się męski przekaz pokoleniowy, wzorzec męskości, wedle którego starał się postępować psychiatra.

Halina to kolejna kobieta w życiu Pawła, kochana przez niego przez wiele lat. Porzuciona przez brata Pawła, matka dwójki synów ma poczucie swej gorszej sytuacji w świecie. Nie przyjmuje propozycji wspólnego życia z Pawłem. Lekarz zostaje odtrącony, bo jak tłumaczy bohaterka, związek z jakimkolwiek mężczyzną łączyłby się z posiadaniem potomstwa. Tymczasem Halina już nigdy więcej nie chce mieć dzieci. Beznadziejną sytuację potęguje silnie zakorzenione przekonanie, że jako partnerka starsza od Pawła na pewno w przyszłości będzie porzuciona. Z tego kolejnego trójkąta miłosnego Paweł wychodzi zraniony, dociera do niego, że powinien w końcu wyjawic swe pragnienia – pragnie ożenić się i zostać ojcem. Jednak jest już za późno, bowiem Małgosia dokonała aborcji. W finale, na pogrzebie babci Małgosi i Paweł wyznają sobie wreszcie miłość i decydują się na pozostanie razem. Paweł przestaje być „prawdziwym mężczyzną”, kłeka i płacze. Wcześniej musiał jednak odurzyć się alkoholem. W filmie Laco Adamika pijaństwo Polaków jest ukazane jako sposób radzenia sobie obywateli z okropną rzeczywistością. Wszystkie sceny realizowane są w obskurnych, szarych pomieszczeniach, kamera rejestruje obrazki z życia alkoholików niczym w filmowym dokumencie. Wszyscy bohaterowie są szanowanymi przez społeczność lekarzami, ordynatorami, dyrektorami oddziałów szpitalnych, ale ich postępowanie nie stanowi wzoru moralnego. Podział na pacjentów i lekarzy jest pozorny. Oto pijani psychiatrzy leczą uzależnionych (Halina, Paweł). Na koniec opisu fabuły tego filmu zauważmy, że seks w filmie związany jest z rodzeniem dzieci lub aborcją. Tylko bezpłodna Ewa może nie martwić się o konsekwencje swoich zdrad małżeńskich. Jednocześnie metody zapobiegania ciąży są nieznanne w grupie wykształconych ludzi.

Autorzy filmu wskazują na źródła dramatów ludzkich. Za całe zło odpowiada system spo-

leczno-kulturowy, stereotypy płciowe, które zasłaniają prawdziwe odczucia, tzw. fasada uczuć. Typ „prawdziwego mężczyzny” jest zbyt techniczny, potrzebny jest mąż, ojciec, partner. Reżyser Laco Adamik i autorka scenariusza Holland zrywają także z mitem nieodzownego rozstania partnerów po aborcji.⁸ Pokazują, że zabieg może być dramatem, który nie dzieli, lecz zbliża, pozwala prze-wartościować swoje życie i zmienić je na lepsze.

Warto w tym miejscu wspomnieć, że dla Holland rodzina stała się centrum uwagi już w 1976 r. Jej *Niedzielne dzieci* opowiadają historię bezdzietnego małżeństwa, które decyduje się udawać ciążę, aby potem „kupić” dziecko od wiejskiej małej dziewczyny. Reżyserka zderza ze sobą dwa światy: świat dorosłych Polaków i naiwnych dziewcząt. Obnaża w swym filmie źródła kryzysu rodziny. Krytykuje społeczeństwo i kulturę, które narzucając kobiecie rolę matki, nie potrafią zorganizować właściwego systemu opieki nad nią i dziećmi (sytuacja domów dziecka, hańba rodzinna ciężarnej panny na wsi). Bezdzietna para traktuje dziecko jako „atrakcyjny sprzęt” zapewniający poważanie rodziny i społeczeństwa, jest tak samo nieprzygotowana do rodzicielstwa jak nastolatka.

Inaczej ten motyw objawia się w *Bluszczu* w reżyserii Hanny Włodarczyk z 1982 (scenariusz we współautorstwie z Andą Rottenberg), okrzykniętym wtedy feministycznym kinem. Tytułowy bluszcz odnosi się do relacji damsko-męskiej. W jednej ze scen, objaśnionej za pomocą innego określenia: symbiozy dorosłych (jemióły i bluszczu), którzy czerpią z dziecka. Akcja fabuły rozpoczyna się w kwietniu 1979 roku. Bohaterkami obrazu są artystki różnych zwodów w czasach późnego realnego socjalizmu.⁹ Przyjaciółki prezentują różne, z pozoru niezależne postawy względem rodzicielstwa, ale przede wszystkim względem pracy, „wolności od” i „wolności do”. Życie jednej z nich, Kingi, skonstrastowano z losem jej sąsiadki, kobiety krzywdzonej, matki trojga dzieci, która zabija swojego oprawcę. Kinga odwiedzając ją w więzieniu poznaje jej historię życiową naznaczoną przez niskie wykształcenie i samoocenę oraz marzenia o rodzinie, domu. Kobieta tłumaczy sąsiadce dlaczego nie przerwała żadnej ciąży powołując się na stanowisko katarzyny, który także pragnął mieć dzieci.

Przykład polskiego kina autorskiego, gdzie silnie uobecnia się wątek aborcyjny, stanowi *Paradygmat, czyli potęga zła* (1985) Krzysztofa Zanussiego. Obraz jest intelektualnym wywodem dotyczącym fundamentalnej kwestii etycznej: miejsca i roli zła w życiu człowieka. W celu podkreślenia filozoficznej i teologicznej tematyki obrazu Zanussi celowo umiejscowił fabułę w nieokreślonej czasoprzestrzeni. Informuje jedynie widza, że rzecz dzieje się w jakimś państwie europejskim na początku dwudziestego wieku. Na uwagę zasługuje też ciekawa kolorystyka zdjęć oraz gra światła i cienia, chwilami sugerująca etyczną identyfikację postępków bohaterów. Pierwszoplanową postacią filmu jest Hubert, dwudziestoletni student teologii, na pozór mężczyzna szlachetny i naiwny, w rzeczywistości pyszny hipokryta. Przełomowym zdarzeniem w życiu Huberta staje się spotkanie z Sylwią, starszą od niego nieszczęśliwą kobietą, która zachodzi z nim w ciążę. Kochanka decyduje się na przerwanie ciąży. Aborcja jest złem, ale w opinii bohaterki mniejszym niż „zmarowane życie” Huberta. Winą za moralne upadki ludzi reżyser obarcza wpisane w ich naturę instynkty oraz patologiczne mechanizmy społeczne. Zanussi w tym filmowym traktacie przedstawia człowieka, istotę ułomną, pełną słabości i łatwo ulegającą pokusom. Aborcja stanowi ucieleśnienie zła. U Zanussiego wątek ten pojawia się także w filmie *Stan posiadania* (1989).

Lekarskie sumienie, czyli rzeczywistość lat dziewięćdziesiątych

Z kolei Krzysztof Kieślowski w *Dekalogu, dwa* (1990) ukazuje kwestię aborcji z lekarskiego punktu widzenia. Ordynator szpitala jest starszym, samotnym człowiekiem. Wiedzie ustabilizowane życie, wypełnione wspomnieniami z młodości. Zwierza się z nich sprzątacze, która opiekuje się jego mieszkaniem. Spokojna egzystencja lekarza zostaje zakłócona, gdy w jego rękach spocznie los ciąży Doroty, młodej skrzypaczki. Jej mąż to pacjent ordynatora, który choruje na raka. Dorota jest w ciąży z innym mężczyzną. Postanawia, że jeśli jej mąż przeżyje, przerwie ciążę, natomiast jeśli umrze, urodzi dziecko i zwiąże się z jego ojcem. Do podjęcia decyzji potrzebna jej jest tylko

jednoznaczna lekarska diagnoza, dlatego domaga się jej od ordynatora.

W filmie uderza pragmatyzm Doroty i jej zdolność do chłodnej kalkulacji w najbardziej nawet dramatycznych okolicznościach. Szantażując lekarza odpowiedzialnością za aborcję, uzyskuje w końcu odpowiedź. Ordynator, aby nie dopuścić do aborcji, nie waha się skłamać i złożyć przysięgę, powołując się na Boga. W tej konkretnej sytuacji aborcja stanowi większe zło niż złamanie przykazania. Sumienie lekarza pozostaje czyste, zwłaszcza że ma on, jak sam mówi, swojego „prywatnego, osobistego Boga”. Oto jak kłamstwo może obrócić się w dobro. Wiedza i praktyka medyczna nie pozostawiała lekarzowi złudzeń co do losu męża Doroty. A jednak śmiertelnie chory pacjent wyzdrowiał, by zostać ojcem dziecka. W końcowej scenie lekarz opowiada ostatnią część swoich wspomnień znajomej sprzątacze. Z urwanych wypowiedzi wyłania nam się obraz człowieka, który w jednej chwili stracił żonę i dzieci podczas trzęsienia ziemi. Rozumiemy, dlaczego nie powołał się na posiadaną wiedzę i praktykę lekarską – cuda i tragedie nie dają się racjonalnie wytłumaczyć.

Przywołane tu trzy filmy polskie powstałe w okresie 1982-1990: *Mężczyzna niepotrzebny*, *Paradygmat, czyli potęga zła*, *Dekalog*, dwa ukazują relatywizm norm moralnych i religijnych. Kwestia nieplanowanego rodzicielstwa i aborcji przedstawiona została z „innej” perspektywy, bowiem reżyserzy Laco Adamik, Krzysztof Zanussi, Krzysztof Kieślowski zadbali o przekaz emocji mężczyźni. Jest to zaskakujące, gdyż w tym czasie twórcy zarówno kina światowego, jak i rodzimego w swoich dziełach opowiadają historie kobiet. W opozycji do obrazu Kieślowskiego rysuje się historia ukazana przez Dorotę Kędzierzawską

Niechciane rodzicielstwo jako temat filmowy u progu XXI wieku

Dzieło Doroty Kędzierzawskiej *Nic* (1998) a także cieszące się uznaniem debiuty, jak *Bellissima* (2000) Artura Urbańskiego i *Ono* (2004) Małgorzaty Szumowskiej, to filmy w całości poświęcone tematowi niechcianego rodzicielstwa i konsekwencjom decyzji kobiety. W żadnym z nich nie

dochodzi do podjęcia decyzji o przerwaniu ciąży, ale sprawa ta jest rozważana i ważna.

Kędzierzawska jako pierwsza podjęła się realizacji tego tematu w postkomunistycznej Polsce. Obraz *Nic* wyróżnia brzydota wewnątrz połączona z urodą kadrów i tragiczną, realną historią. Film zrealizowany jest w konwencji „ascezy słowa”, zdjęcia przykuwają uwagę widza, a słowo pełni rolę drugoplanową, podkreślając tragizm najgłębszej samotności bohaterki. Oglądamy wstrząsającą historię opartą na wydarzeniu opisanym w reportażu prasowym. Główna bohaterka to żona i matka trojga dzieci, która zabiła noworodka, by utrzymać przy sobie męża, który nie życzył sobie kolejnego dziecka. Hela próbuje pozbyć się ciąży, ale nie ma na to pieniędzy, zaś domowe sposoby mające na celu wywołanie poronienia nie skutkują. Zwraca się do kilku lekarzy, prosząc, by przzerwali ciążę, ale żaden nie wyraża zgody. Jej decyzja o aborcji spotyka się z potępieniem lekarki, która sugeruje, że kobieta powinna mieć tyle dzieci, ile jest w stanie urodzić. Hela chce porozmawiać z księdzem, ale ten nie ma dla niej czasu. Kobieta w końcu decyduje się na ukrywanie ciąży przed mężem, pozorując chorobę (zmianę figury tłumacząc obecnością rozrastającego się guza). Kędzierzawska pokazała, w jaki sposób kobieta, doświadczona, ale niezamożna matka, jest lekceważona przez otoczenie, lekarzy, sąsiadów, księdza. Przedstawiła relacje małżeńskie i rodzinne przysłowiowej „kury domowej” usługującej mężowi. Jej świat to pieluchy, dzieci, pranie, przemoc domowa. Czy jest w nim miejsce na szczęście i miłość?

Pozornie rodzina nie jest patologiczna, a i okrucy szczęścia się zdarzają, czasem widzimy Helę pogrążoną w zadumie, pełną troskliwości wobec swoich dzieci, zachwyconą naturą. Końcowy proces sądowy potwierdza fakt, że kobieta jest winna, ale czy ma coś na swoje usprawiedliwienie? Tytułowe „nic” to odpowiedź owej młodej matki, zbrodniarki. Ci, którzy nie udzielili jej pomocy, gdy tego potrzebowała, nie siedzą na ławie oskarżonych jak ona, lecz podobnie jak w *Liście do nienarodzonego dziecka* Oriany Falaci występują w roli świadków. Sama reżyserka o swoim filmie w jednym z wywiadów mówiła: „Świat jest wrogiem, a nie sprzymierzeńcem, ludzie obcy

a nie bliscy. Kto winien tego, co się stało... Przed prawem odpowiada tylko ona.”¹⁰

Nasuwało się pytanie: czy ten film jest głosem za prawem do aborcji? Szokująca, gdyż autentyczna historia kobiety usiłującej pozbyć się ciąży, wchodzącej do kotła z wrzątkiem czy skaczącej ze schodów; obraz porzuconych dzieci, próba samobójstwa i wreszcie noworodek zamordowany przez własną matkę sugerują, że autorka oskarża i piętnuje obowiązujący system prawny. Jednakże w wywiadach reżyserka unika jednoznacznej odpowiedzi. Ogłoszone przez nią stanowisko w tej kwestii mogłoby przyczynić się do uznania jej obrazu za feministyczną wypowiedź artystyczną, a to z kolei mogłoby być negatywnie odbierane przez widzów.

Kędzierzawska od lat realizuje swoje autorskie kino, na gruncie polskim oryginalne pod względem tematu i estetyki obrazu. Jej wcześniejsze *Wrony* (1994) oraz późniejszy obraz *Jestem* (2005) również nawiązują do niechcianego rodzicielstwa. *Wrony* opowiadają o niekochanej przez samotną matkę dziesięcioletce, w *Jestem* reżyserka ukazuje los niechcianego przez matkę chłopca. Niepotrzebne nikomu dzieci, winne kobiety – to główne i z pewnością nieprzypadkowe motywy fabuły filmów reżyserki. W filmie *Nic* uderza obojętność społeczna, sąsiedzka, lekarska, brak służb społecznych, „obrońców życia” pomagających matkom w trudnej sytuacji materialnej. Siłą tego obrazu jest nie tylko ukazanie prawdziwej tragicznej historii, ale oskarżenie, jakie autorka rzuca społeczeństwu, lekarzom, księżom, którzy nie pomagają jej w aborcji, ale przede wszystkim w narodzeniu dziecka bez lęku.

Kobiece lęki, poświęcenie, konsekwencje samotnego macierzyństwa poruszył Artur Urbanowski w filmowym debiucie *Bellissima* (2000) w ramach cyklu *Pokolenie 2000*. Ukazał postać Elżbiety, która wszelkie swoje wysiłki skupia na wypromowaniu pięknej córki na „gwiazdę”. Marysia odnosi wspaniałe sukcesy jako modelka. Ale świat mody i show-businessu, jaki poznaje młoda dziewczyna, jest wypaczony i zdegenerowany. Tymczasem matka dowiedziawszy się o swojej ciąży i porzucona z tego powodu przez partnera podejmuje decyzję o aborcji. Elżbieta rezygnuje jednak z zabiegu w ostatniej chwili. Już kiedyś

jako młoda dziewczyna stała przed podobnym dylematem. Decyzja sprzed lat złamała jej karierę modelki i na zawsze uczyniła z niej „samotną matkę”. Tym razem ceną za urodzenie dziecka jest śmierć matki. Trudno oprzeć się wrażeniu, że jest to kara za pomysł aborcji. Elżbieta niczym święta umiera, wydając na świat dziecko. Marysia staje się matką dla swojej młodszej siostry. Paradoksalnie narodziny siostry i śmierć matki przy porodzie pozwalają jej wyrwać się z degrengolady i „improwego towarzystwa”. Jednak dziewczyna wychowana przez samotną i niedojrzałą emocjonalnie matkę może podzielić jej los. Obraz Urbanowskiego przedstawia konsekwencje niedojrzałego macierzyństwa – obsesję matki na punkcie niespełnionych własnych planów życiowych i marzeń, trudne relacje matki i córki. Z drugiej strony ideał kobiety to ideał matki – ona jest tytułową „Bellissimą” (Najpiękniejszą). Realizm sytuacji filmowej odnosi się bezpośrednio do polskiej rzeczywistości – podziemia aborcyjnego, które funkcjonuje bez przeszkód. Taką podwójną moralność obrazuje też Szumowska w filmie *Ono*.

Reżyserka wykorzystała znany z literatury motyw dialogu-monologu matki z dzieckiem. Jej dzieło pełne symbolicznych obrazów opowiada o dwudziestodwuletniej dziewczynie, która zachodzi w niechcianą ciążę. Przypadek sprawia, że pieniądze na zabieg zostają jej skradzione, wkrótce potem bohaterka porzuca jednak myśl o aborcji, dowiedziawszy się, że płód w brzuchu matki ma zdolność słyszenia. Odtąd zaczyna wyobrażać sobie, że również jej dziecko ją słyszy, dlatego też próbuje za pomocą dźwięków i słów opowiedzieć mu, jak wygląda świat. Sama jeszcze niedojrzała i samotna, dzięki swoim opowieściom zaczyna patrzeć na życie z nowej perspektywy. Chce przekazać nienarodzonemu dziecku wszystko, co wie o życiu. Świat jest piękny i dobry i nawet jeśli to kłamstwo, trzeba w nie wierzyć dla dobra dziecka. Dopiero na koniec, gdy już dziecko się rodzi i bohaterka jest w stanie znieść prawdę, mówi: „świat jest zły, smutny, bez miłości, ciągle pada deszcz...”. Środowisko społeczne nie jest przychylne decyzji o urodzeniu dziecka, nikt dziewczynie nie pomaga. Nikt nie uczy, jak radzić sobie ze sprzecznymi odczuciami. Z jednej strony Ewa cieszy się z dziecka, z drugiej boi się odpowie-

działności za nie („Mam 22 lata, a już mam dziecko, muszę być dorosła...”). Ewa jest zagubiona i samotna, ojciec dziecka nieobecny i choć sama przeczuwa „rzeczy wielkie”, „Ono” nazywają bałchorem. Oto ukazany jest lekarz zasłaniający się klauzulą sumienia w szpitalu, a wykonujący przewrót ciąży w prywatnym gabinecie. Poznajemy też dobrą lekarzkę, która z ogromnym żalem informuje dziewczynę o zagrożeniu życia, ta jednak postanawia nie dopuszczać do siebie złych myśli. O wkraczaniu w rolę matki bohaterka mówi: „czuję, że coś ważnego się ze mną dzieje, radość tak wielka, że jeszcze chwila i musiałabym umrzeć”. Miłość macierzyńską odkrywa powoli. Bohaterka niczym święta i jako jedyna spośród uczestników wesela decyduje się wejść do rzeki, by ratować topiącego się z rozpacz po zdradzie pana młodego. Film jest swego rodzaju pamfletem na cześć życia. Stylistyka i konwencja realizacji filmu doskonale wpisuje się w idee *pro-life*. Ewa, ukochana córka ojca, dowiaduje się od niego, że „śmierć to wielki skok w nieskończoną miłość”.

Powieściowa i filmowa bohaterka jest sama ze swoim „wielkim problemem”.¹¹ Wypada podkreślić, że w książce *Ono* Dorota Terakowska z socjologiczną pasją opisała moralny rozpad rodziny, degradację społeczno-kulturową małych miasteczek, zagrożenia kultury masowej, niedostatek materialny. Ten ostatni uznała za przyczynę budzenia się najniższych instynktów ludzkich. Zaburzone relacje dzieci i rodziców, domy, w których zamiast prowadzenia rozmów ogląda się programy telewizyjne – to kolejny wspólny element dzieła matki, pisarki i córki, reżyserki. Szumowska i Terakowska czynią ze swej bohaterki świętą, jej stan jest usprawiedliwieniem dla wszelkich zachowań. Mimo podobieństw fabuły i sądów autorek (matki i córki) warto zwrócić uwagę na istotne różnice w ujęciu niektórych problemów. W filmie nie ma obrazu gwałtu, ciąża jest wynikiem niefrasobliwego podejścia do seksu młodej dziewczyny. W książce, inaczej niż w filmie, dziewczyna w okresie ciąży spotyka kilka osób, z którymi się zaprzyjaźnia. Zakończenie kinowe nie jest szczęśliwe, gdyż Ewa umiera. Ewa z powieści jest bardziej rozważna, a jej zachowanie patetyczne wręcz nierealne, tak jak cała podróż w poszukiwaniu ojca dziecka czy poród w ma-

zurskiej wodzie. Woda (symbol życia, czystości, prawdy) towarzyszy bohaterce na początku, gdy dowiaduje się o ciąży, i w końcowej scenie, gdy bohaterka zatapia się w niej. Symbolika wody i Mazur, miejsca, w którym rodzina była szczęśliwa, pojawia się zarówno w filmie, jak i w powieści. Obydwa obrazy nie odwołują się wprost do wartości absolutnych. Dopiero zakończenia, choć inne, pozwalają zrekonstruować przekonania autorskie. W powieści „Ono” odmieniło życie dziewczyny, a jego przyjsięcie na świat daje nadzieję na odbudowę więzi w rodzinie. Córka pisarki rezygnuje ze szczęśliwego zakończenia. Prezentuje w swym dziele osobistą definicję życia i śmierci. Definicja życia – „Ono słyszy, kiedy słyszy, to jest” – i śmierci – „Tata już nie słyszy”; „Tata wyszedł”. Historia nie kończy się szczęśliwie: odchodzi Ewa, odchodzi jej ojciec, a na świat przychodzi za wcześnie dziecko. Ewa poświęca siebie, akceptując ciążę. W ostatnich słowach skierowanych do dziecka mówi: „Co by to było, gdybyś miało tego nie zobaczyć? Każda chwila w życiu jest najważniejsza. Kocham cię.”

Trzy powyżej naszkicowane fabuły *Nic* (1998), *Bellissima* (2000) i *Ono* (2004) to filmy nagrodzone w naszym kraju. Obrazy te prezentują różne modele kobiety matki. Hela (*Nic*), matka kilkorga dzieci, jest zdolna do najokrutniejszej zbrodni i jest też ofiarą systemu, który czyni z niej istotę upośledzoną społecznie. Elżbieta (*Bellissima*) i Ewa (*Ono*) to święte grzesznice, które mimo wahań decydują się na urodzenie dziecka. Nawet Marysię otacza aura świętości, gdy decyduje się wychowywać przyrodną siostrę. Trzy obrazy sprzed kilkunastu lat pokazują, że nieplanowana ciąża może zdarzyć się każdej kobiecie, niezależnie od wieku, statusu społecznego, wykształcenia. Twórcy pochylają się nad losem kobiet, od których zawsze w przeciwieństwie do mężczyzn wymaga się poświęcenia własnego życia dla dziecka.

We wspomnianych filmach z lat 1998-2004 zabieg aborcji nie pojawił się na ekranie. W polskiej polityce był to czas ukonstytuowania się ustawy antyaborcyjnej z 1993 roku, ale także okres napięć. Zmiana w polskim prawodawstwie zaszła w 1996 roku, kiedy prezydent Aleksander Kwaśniewski podpisał ustawę liberalizującą aborcję. Wówczas Sejm złagodził przepisy, zezwalając

na aborcję z przyczyn społecznych. Jednak rok później, w 1997 roku, na skutek decyzji Trybunału Konstytucyjnego Sejm ponownie zaostrzył ustawę, wycofując dopuszczalność przerywania ciąży z przyczyn społecznych. Temat aborcji powracał jeszcze kilka razy na arenę polityczną, zazwyczaj w kampaniach przedwyborczych, jednakże żadnej ze stron konfliktu polityczno-ideologicznego nie udało się uzyskać wystarczającego poparcia dla swoich projektów nowelizacyjnych.

Łatwo zaobserwować, że w kinie polskim tego okresu zabieg aborcji obrazowano jako zło. Tabu dotyczy obrazu w ogóle, nieistotne są przyczyny. Przerwanie ciąży nie jest uwzględnione w scenariuszu filmowym w sytuacji, gdy za dziewczynę decyzję o zabiegu podejmują ojcowie lub bracia, czego przykład dają filmy *Sara* (1997) Macieja Ślesickiego i *Edi* (2006) Piotra Trzaskalskiego. O tym, jak wielkim złem jest przerwanie ciąży, wiedzą filmowi polscy przestępcy. Gangster grany przez Bogusława Lindę w filmie Ślesickiego wkracza do gabinetu, ratując swoją ukochaną przed „okropnym aborterem”. Bierze udział w krwawej bitwie o dziecko i swoją „nastoletnią kobietę”. W filmie *Edi* bracia gangsterzy bez skrupułów prowadzą „ciemne interesy”. W obliczu niespodziewanej ciąży młodszej siostry z „wrogiem” decydują, że „Księżniczka” musi urodzić, by zaraz po porodzie oddać jej dziecko domniemanemu ojcu (Ediemu). Dziecko jest w stanie zmienić życie ludzi z marginesu społecznego, a nawet ludzi uzależnionych. Film *Kto nigdy nie żył* (2006) Andrzeja Seweryna opowiada o losach księdza Jana, nosiciela wirusa HIV. W jednym z wątków poznajemy historię pary narkomanów, których kapłan odwiódł od aborcji. Młodzi ludzie przewyciężają swój nałóg i stają się wzorową katolicką rodziną. Z kolei w komediach obyczajowych, romantycznych niechciana ciąża małych lub młodych kobiet kończy się szczęśliwym urodzeniem dziecka, zaręczynami lub ślubem: *Galimatias, czyli Kogel Mogel II* (1989), *U Pana Boga za piecem* (1998), *Tylko mnie kochaj* (2006) lub oddaniem dziecka do adopcji: *Dziecko szczęścia* (1991). Dziecko jest wartością absolutną nawet w sytuacji ciąży nieletniej i opóźnionej umysłowo córki, ciąży na skutek gwałtu i najprawdopodobniej kazirodztwa: *Żurek* (2003).¹²

W opozycji do popularnych obrazów serialowych ukazujących szczęśliwe życie rodzin polskich plasują się filmy twórców kina niszowego, przedstawiających rzeczywistość polską. Z tej perspektywy reżyserzy opowiadają o tym, jakim piekłem może być życie dwojga ludzi, którzy w sytuacji nieplanowanej ciąży zdecydowali o ślubie z uwagi na katolicką tradycję. Przekonujący jest offowy film *Że życie ma sens...* (2000), w reżyserii filmowca amatora Grzegorza Lipca, o problemach młodych ludzi (są to historie realizatorów filmu i ich znajomych). Jeden z epizodów dotyczy właśnie pary, dla której powodem małżeństwa stała się nieplanowana ciąża. Poza kinem niezależnym ten sam problem dramatycznie sportretowali Krzysztof i Joanna Krauze w filmie *Plac Zbawiciela* (2006). W obydwu obrazach twórcy doskonale oddali trudy i codzienność życia młodych ludzi, którzy muszą stawić czoła problemom finansowym, mieszkaniowym, rodzinnym. Motyw aborcji, jako tej „niestety niezrealizowanej”, pojawia się po latach w charakterze wzajemnych pretensji, oskarżeń, wyrzutów sumienia. Pomysł na film Krzysztofa i Joanny Krauze powstał na podstawie cyklu dokumentalnego dla TVP o problemach młodych ludzi. Również jury Konkursu Filmów Polskich na festiwalu Camerimage 2006 przyznając główną nagrodę twórcom, dostrzegło potrzebę realizacji filmów prawdziwych.¹³ Potrzeba istnienia takich filmów jest silna, świadczą o tym nie tylko nagrody środowiska filmowego, ale także widzowie, którzy pragną na takie filmy chodzić do kina.

Najbardziej kasowym filmem kinowym w 2017 roku okazał się *Botoks* Patryka Vegi. Rzeczą dotyczy kilku znajomych, koleżanek i kolegów reprezentujących wykształconą klasę średnią oraz klasę niższą, zdegenerowaną przez alkoholizm. Wszystkie historie dają negatywny i pesymistyczny obraz służby zdrowia w Polsce, ukazując kulisy działania koncernów farmaceutycznych, relacji międzyludzkich, stosunków pracy. Nagromadzenie obrazów-szoków wydaje się celową strategią twórczą. W tej fabule oprócz zdrad, wypadków, chorób, poronień, porodów, śmierci i pogrzebowych praktyk wydarzają się operacje plastyczne, łapówki, seks (także zoofilia). W filmowej rzeczywistości mają miejsce wątki stabuizowane w kinie

takie, jak przerwanie ciąży czy rozmowa o antykoncepcji. Terminacja ciąży to początkowo zwykły zabieg szpitalny, a wreszcie problem moralny, z jakim mierzy się lekarka będąca sama w ciąży. Jej wyrzuty moralne, koszmarnie sny powodują odwrót od zawodowej praktyki. W rezultacie dziecko Patryka Vegi posiada dla odbiorców silny wydźwięk *pro-life*, co nie uszło uwadze krytyki. Na poziomie fabuły ciąża na skutek gwałtu czy uposiedzenie płodu stają się przyczynami przerwania ciąży w szpitalu publicznym. Jego dyrektor chętni się, iż placówka pozostaje z kobietą na dobre i na złe, nie stwarzając problemów z zabiegami. Tymczasem w naszym kraju legalne przerwanie ciąży w publicznym szpitalu jest rzadko możliwe. *Botoks* nie odsłania prawdy obiektywnej. Tę kwestię podnosili także recenzenci filmu.¹⁴ Krytycy wobec dzieła zachowywali powściągliwość w ocenach lub skupiali się na wykazaniu wszelkich błędów reżyserskich, aktorskich, scenariuszowych i wielu innych. Nie znalazł się nikt, kto broniłby poziomu artystycznego filmu. Dla wielu nieznośna okazała się tabloidowa forma filmu, naszkicowana estetyką wulgaryzmów, brzydoty i kolejnych szoków, jakie przygotował reżyser dla widzów. Twórca jeszcze przed premierą epatował pojęciem absolutnej prawdy. Po premierze filmu bronił się, orzekając, że ukazał „samą prawdę”, czerpiąc z losów poznanych osób.

Podsumowanie

Analiza fabuły filmowej i motywacji twórców podejmujących wątek aborcji bądź w całości skupiających się na tym problemie pozwoliła wyłonić najbardziej popularne mity filmowe o aborcji. W większości przypadków filmowych niechcianych ciąż decyzja o przerwaniu ciąży ulega zmianie, a bohaterowie w domyśle widza żyją długo i szczęśliwie. Z kolei przerwanie ciąży jest grzechem, za który kobietę spotka kara (i tylko ją). Warto w tym miejscu wspomnieć polskie fabuły serialowe. Serialowe nieplanowane ciążę kończą się zazwyczaj szczęśliwie. Bohaterki, które rozważają możliwość usunięcia ciąży lub porzucenia dziecka, i tak w końcu zostają troskliwymi matkami (*Klan*, *Plebania*, *M jak miłość*, *Na dobre i na złe*, *Pensjonat pod różą*, *Samo życie*,

Na Wspólnej, *Barwy szczęścia*). Nawet jeśli kobieta nie jest ulubienicą widzów, jej odmienny stan rehabilituje postać w ich oczach. W serialach, tak jak w prawdziwym życiu, kobiety, które się nie troszczą o dzieci, to margines społeczny. Inaczej jest w przypadku mężczyzn, takie postępowanie uchodzi im na sucho. Problem aborcji, jeśli w ogóle się pojawia, ukazany jest w kontekście ciężkiego grzechu, za który kobieta ponosi karę. Nielegalna aborcja kończy się krwotokiem, a w końcu bezpłodnością (*Klan*). Zabieg (zgodny z prawem za granicą) przeprowadzony za namową partnera prowadzi do poważnej depresji, a u dziewczyny zmuszonej przez rodziców nawet samobójstwem (*Na dobre i na złe*).¹⁵ Niezwykle istotny z perspektywy klisz filmowych jest fakt, że o antykoncepcję w serialach i filmach troszczą się wyłącznie kobiety. Wyjątkiem nie potwierdzającym tej reguły jest scena z filmu *Botoks* (2017).

W polskich filmach fabularnych i serialach rozważania o aborcji dotyczą zazwyczaj sfery wartości absolutnych. Wartości rzeczywiste i polskie realia bytowania rodzin spychane są na margines sztuki kinowej. Patryk Vega obok pozorowanego dokumentalizmu przeprowadzanych zabiegów przerwania ciąży ukazuje przemianę moralną lekarki. Bohaterka Urbańskiego decyduje się na zabieg, ale reżyserowi i scenarzyście nie idzie o realizm sytuacyjny (nieistotne są warunki podziemia aborcyjnego czy opinia partnera). Konflikt w filmie budują rozważania, dylematy, normy i wreszcie zmiana decyzji kobiety. Podobnie czyni Szumowska w filmie *Ono*, ukazując zmianę decyzji dziewczyny będącej w nieplanowanej ciąży. Młodzi filmowcy uśmiercają swą bohaterkę w chwili wydania na świat dziecka. Osobliwością pozostaje Kędzierzawska, która zajmuje się prawdziwą historią i tylko ona przesuwa dyskusję o macierzyństwie ze sfery wartości absolutnych do systemów wartości i interesów realnych kobiet. Można powiedzieć, że powszechne w PRL-u legalne rozwiązanie problemu niechcianej ciąży poprzez jej przerwanie zostało zastąpione w polskim kinie obrazem dzieciobójstwa (*Nic*). Kędzierzawska w swoim dziele inspirowanym prawdziwą historią ukazała tragiczną sytuację biednej i niewykształconej matki trójki dzieci, której odmówiono zabiegu zgodnego z ówczesnym prawem (trudna

sytuacja życiowa). W rzeczywistości skala dzieciobójstw jest nieznana,¹⁶ a medialnie opisane przypadki dotyczą zazwyczaj sytuacji, gdy niemożliwe było przerwanie ciąży (z tzw. powodów bytowo-socjalnych).

Nieplanowana ciąża i jej dramat były elementem filmowych adaptacji literatury w latach trzydziestych. W okresie rozkwitu kina autorskiego, a także liberalnego ustawodawstwa aborcyjnego powstały w naszej rodzimej kinematografii dwa filmy, w których pokazano zabieg aborcji. Natomiast począwszy od lat dziewięćdziesiątych, obraz przerywania ciąży czy motyw decyzji o terminacji (na skutek choroby, upośledzenia płodu czy gwałtu) w kinie polskim do 2017 roku nie pojawił się, co wyraźnie wskazuje na silne oddziaływanie polityki, dyskursu katolickiego i ideologicznego (*pro-life*). *Botoks* (2017) Patryka Vegi jest także silnie zorientowany ideologicznie (*pro-life*).

Podkreśliłam na wstępie, że sztuka z pewnością lepiej i głębiej opisuje człowieka i sprawy ludzkie niż poszczególne dziedziny nauk humanistycznych. Niestety, w analizowanym przypadku z uwagi na widoczne tabu i antagonistyczny dyskurs publiczny wobec opisywanego tu problemu współczesne polskie kino nie spełnia funkcji edukacyjnej, poznawczej, antropologicznej. Nie czerpie także z dawnych wzorców adaptacyjnych. Nie wykorzystuje rodzimej literatury współczesnej, która daje nam drobne odbicia tej problematyki. Polska kinematografia, film telewizyjny, seriale pozostają *anti-choice*.

Na koniec warto dodać, że w ostatnich dwóch dekadach przeprowadzono niewiele badań społecznych dotyczących personelu medycznego, ich doświadczeń zawodowych, postaw i opinii względem prawa do aborcji. Ze sprawozdań organizacji pozarządowych wyłania się obraz szpitali jako przyczółków dyrektorskich, w których obowiązuje zmowa milczenia i „klauzula sumienia”, w praktyce oznaczająca odmowę przeprowadzania zabiegów aborcji zgodnych z prawem polskim. W omawianych przykładach kina polskiego lekarz był figurą, która pojawiała się zawsze w obrazie filmowym (najczęściej negatywnie, jako hipokryta), rzadko był głównym bohaterem (*Mężczyzna niepotrzebny*, *Dekalog*, *dwa*). Z raportów i badań socjologicznych wynika, że podziemie aborcyjne

funkcjonuje w Polsce bez przeszkód. Takie obrazki przedstawiało także kino polskie. W dyskursie ideologicznym, z jednej strony religijnym, a z drugiej – feministycznym, postawy wobec aborcji są silnie spolaryzowane: odrzucenie *versus* dopuszczalność. Strony koncentrują się na obronie „życia poczętego” lub na obronie „praw kobiet”. Są to stanowiska jednostronne, pozbawione „etyki złotego środka”. Kwestia aborcji funkcjonuje w dyskursie publicznym przede wszystkim w ramach wartości uznawanych i uroczystych, głównie religijno-moralno-etycznych. Jest to spowodowane najsilniejszym oddziaływaniem pola dyskursu ideologicznego na inne pola dyskursu, w tym artystycznego, jak kino. Feministyczne kino, które mogłoby podejmować ten temat z perspektywy ideologii *pro-choice*, w ogóle w Polsce nie istnieje. Kobiety reżyserki również nie były żywo zainteresowane tym tematem. A współcześni autorzy nie chcą być wyznawcami „etyki złotego środka”. W ten sposób kino polskie nie ukazując różnorodnych przeżyć jednostkowych i zbiorowych dotyczących aborcji, a utrwalając popularne klisze (żał, kara, śmierć kobiety), podtrzymuje fikcję przejawiającą się w narzucaniu i podtrzymywaniu obrazu spolaryzowanej rzeczywistości jako *pro-life* i *pro-choice*. To właśnie w sztuce trudne problemy mogą wybrzmieć i stać się przeżyciem innych. Szkoda, że we współczesnym kinie polskim tak się nie dzieje.

Przypisy

- ¹ Anna Matuchniak-Krasuska, „Francuski przykład socjologii sztuki,” *Przegląd Socjologiczny*, nr 2 (2006): 181-182.
- ² Nathalie Heinich, *Socjologia sztuki* (Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010), 148.
- ³ Przegląd stanowisk psychologii religii zob. Emilia Zimnica-Kuzioła, „Główne stanowiska w psychologii religii- wprowadzenie,” *Kultura i Wartości*, nr 1 (2012): 57-70.
- ⁴ Powieść drukowano na łamach warszawskiej *Nowej Gazety* od września 1906 do lutego 1908 roku.
- ⁵ Andrzej Kolodyński i Konrad Zarębski, red., *Słownik adaptacji filmowych* (Bielsko-Biała: Para Edukacja, 2005), 72.
- ⁶ Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego* (Katowice: Videograf II, 2009), 181-230.
- ⁷ W kinie młodzieżowym podejmowane są kwestie seksualności czy buntu młodych, np.: *Beata* (1964) w reżyserii Anny Sokolowskiej, *Seksolatki* (1971) w reżyserii Zygmunta Hübnera.
- ⁸ Bogdan Chazan i Witold Simon, *Przyczyny, następstwa, terapia* (Warszawa: Wydawnictwo Wektory, 2009).
- ⁹ W tle słychać pieśni Przemysława Gintrowskiego oraz widać fragmenty performance Zbigniewa Werpechowskiego.
- ¹⁰ Dorota Kędzierzawska, „Wywiad z Dorotą Kędzierzawską,” dostępny 31.05.2009, <https://archiwum.stopklatka.pl/news/kamera-na-uslugach-postaci-wywiad-z-dorota-kedzierzawska>.
- ¹¹ Pod tym samym tytułem ukazała się w 2003 roku książka pisarki Doroty Terakowskiej (matki reżyserki). Porządek powstania utworu filmowego i literackiego był jednak odwrócony, bowiem inspiracją powieści był scenariusz filmowy. Książka Terakowskiej opowiada również o Ewie będącej w ciąży, ale inne są koleje losu bohaterki i zakończenie historii. Ewa zachodzi w ciążę w wyniku gwałtu, ucieka od ginekologa i matki namawiającej ją do aborcji, rusza w podróż po Polsce. Elementem łączącym fabułę filmu i książki jest monolog dziewczyny z nienarodzonym dzieckiem i przemiana, jaka dokonuje się w dziewczynie podczas ciąży.
- ¹² Scenariusz filmu jest adaptacją opowiadania Olgi Tokarczuk.
- ¹³ „Wybraliśmy film o najsilniejszym przekazie, który w bezkompromisowy sposób prezentuje rzeczywistość. Film ten jest bardzo szczery i prawdziwy, nie ucieka od bolesnej prawdy, która w tym przypadku jest inspirująca...,” za: „»Plac Zbawiciela« zwyciężcą konkursu filmów polskich!” Camerimage. Międzynarodowy Festiwal Filmowy Bydgoszcz, 10-17 listopada 2018, <https://camerimage.pl/wojciech-staron-zdobył-pierwsza-zlota-zabe-camerimage-2006/> (11.12.2007).
- ¹⁴ Por. recenzje *Botoksu*: Karolina Korwin-Piotrowska, „Korwin-Piotrowska ostro o *Botoksie* Vegi: »Brońmy kobiety przed takimi filmami«,” dostępny 11.11.2017, <http://huba.news/BotoksVegi/news/7216/korwin-piotrowska-ostro-o-botoksie-vegi-bronmy-kobiety-przed-takimi-filmami>; Piotr Guskowski, „*Botoks*. Tak zły, że po seansie będziecie chcieli wziąć urlop. Albo chociaż prysznic [RECENZJA],” dostępny 30.10.2017, <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,22445430,148674,-Botoks---Tak-zly-ze-po-seansie-bedziecie-chcieli.html>; Tomasz Zachareczuk, „Vega stworzył potwora. Recenzja filmu *Botoks*,” dostępny 20.10.2017, <https://kino.trojmiasto.pl/Vega-stworzył-potwora-Recenzja-filmu-Botoks-n116987.html>; Łukasz Adamski, „Patrik Vega – fenomen polskiego kina,” dostępny 04.11.2017, <http://www.kurierplus.com/2017/11/4754/patryk-vega-fenomen-polskiego-kina/>; Piotr Nowacki, „Krew na rękach: recenzja filmu *Botoks*,” dostępny 01.10.2017, <http://www.gram.pl/artukul/2017/10/01/krew-na-rekach-recenzja-filmu-botoks.shtml>.
- ¹⁵ Beata Łaciak, *Obyczajowość polska czasu transformacji czyli wojna postu z karnawalem* (Warszawa: Trio, 2005).
- ¹⁶ Monika Redzisz, Bożena Aksamit i Krzysztof Katka, cykl „Dzieciobójczyni”. *Gazeta Wyborcza. Duży Format*, Dostępny 27-30.10.2014. http://wyborcza.pl/duzyformat/1,141115,16880852,Z_tego_sie_nie_spowiadalam_CYKL_apos_apos_DZIECIOBOJCZYNIIE_apos_apos_.html.

Bibliografia

- Adamski, Łukasz. „Patrik Vega – fenomen polskiego kina.”
Dostępny 04.11.2017. <http://www.kurierplus.com/2017/11/4754/patryk-vega-fenomen-polskiego-kina/>.
- Bobowski, Sławomir. *W poszukiwaniu siebie. Twórczość filmowa Agnieszki Holland*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2001.
- Chazan, Bogdan i Witold Simon. *Przyczyny, następstwa, terapia*. Warszawa: Wydawnictwo Wektory, 2009.
- Golaszewska, Maria. *Estetyka rzeczywistości*. Warszawa: Instytut Wydawniczy PAX, 1986.
- Guskowski, Piotr. „*Botoks*. Tak zły, że po seansie będziecie chcieli wziąć urlop. Albo chociaż prysznic [RECENZJA].” Dostępny 30.10.2017. <http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,22445430,148674,-Botoks---Tak-zly-ze-po-seansie-bedziecie-chcieli.html>.
- Heinich, Nathalie. *Socjologia sztuki*. Warszawa: Oficyna Naukowa, 2010.
- Helman, Alicja. *Co to jest kino?* Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, 1978.
- Janku-Dopartowa, Mariola. *Gorzkie kino Agnieszki Holland*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2000.
- Kędzierzawska, Dorota. „Wywiad z Dorotą Kędzierzawską.” Dostępny 31.05.2009. <https://archiwum.stopklatka.pl/news/kamera-na-uslugach-postaci-wywiad-z-dorota-kedzierzawska>.
- Kłoskowska, Antonina. *Socjologia kultury*. Warszawa: PWN, 1981.
- Kolodyński, Andrzej i Konrad Zarębski, red. *Słownik adaptacji filmowych*. Bielsko-Biała: Para Edukacja, 2005.

- Korwin-Piotrowska, Karolina. Dostępny 11.11.2017. „Korwin-Piotrowska ostro o *Botoksie* Vegi: »Brońmy kobiety przed takimi filmami.«" <http://huba.news/BotoksVegi/news/7216/korwin-piotrowska-ostro-o-botoksie-vegi-bronmy-kobiety-przed-takimi-filmami>.
- Lubelski, Tadeusz. *Historia kina polskiego*. Katowice: Videograf II, 2009.
- Łaciak, Beata. *Obyczajowość polska czasu transformacji czyli wojna postu z karnawalem*. Warszawa: Trio, 2005.
- Matuchniak-Krasuska, Anna. „Francuski przykład socjologii sztuki.” *Przegląd Socjologiczny*, nr 2 (2006): 181-182.
- Matuchniak-Krasuska, Anna i Jacqueline Heinen. *Aborcja w Polsce. Kwadratura koła*. Warszawa: Polskie Towarzystwo Religioznawcze, 1995.
- Michalewicz, Kazimierz. *Film i socjologia*. Warszawa: Neriton, 2003.
- Nowacki, Piotr. „Krew na rękach: recenzja filmu *Botoks*.” Dostępny 01.10.2017. <http://www.gram.pl/artykul/2017/10/01/krew-na-rekach-recenzja-filmu-botoks.shtml>.
- Ossowska, Maria. *Normy moralne. Próba systematyzacji*. Warszawa: PWN, 1970.
- „»Plac Zbawiciela« zwyciężcą konkursu filmów polskich!” Camerimage. Międzynarodowy Festiwal Filmowy Bydgoszcz, 10-17 listopada 2018. <https://camerimage.pl/wojciech-staron-zdobytl-pierwsza-zlota-zabe-camerimage-2006/>.
- Redzisz Monika, Bożena Aksamit, Krzysztof Katka. Cykl „Dzieciobójczyni.” *Gazeta Wyborcza. Duży Format*. Dostępny 27-30.10.2014. http://wyborcza.pl/duzyformat/1,141115,16880852,Z_tego_sie_nie_spowiadalam__CYKL__apos__apos_DZIECIOBOJCZYNI__apos__apos__.html.
- Snochowska-Gonzales, Claudia, red. *A jak hipokryzja. Antologia tekstów o aborcji, władzy, pieniądzu i sprawiedliwości*. Warszawa: Wydawnictwo O Matko!, 2011.
- Stachówna, Grażyna i Joanna Wojnicka, red. *Autorzy kina polskiego*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2004.
- Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina. *Aborcja - między ideologią a doświadczeniem indywidualnym. Monografia zjawiska*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2010.
- Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina. *Aborcja w dyskursie publicznym. Monografia zjawiska*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2012.
- Wejbert-Wąsiewicz, Ewelina. „Macierzyństwo a aborcja – społeczny obraz sztuki kobiet.” *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Sociologica*, nr 32 (2007): 75-92.
- Zacharczuk, Tomasz. „Vega stworzył potwora. Recenzja filmu *Botoks*.” Dostępny 20.10.2017. <https://kino.trojmiasto.pl/Vega-stworzyl-potwora-Recenzja-filmu-Botoks-n116987.html>.
- Zimnica-Kuzioła, Emilia. „Główne stanowiska w psychologii religii- wprowadzenie.” *Kultura i Wartości*, nr 1 (2012): 57-70.

Wybrana filmografia

- Bellissima* (2000), reż. Urbański Artur.
- Botoks* (2017), reż. Vega Patryk.
- Dekalog, dwa* (1988), reż. Kieślowski Krzysztof.
- Dziecko szczęścia* (1991), reż. Kryński Sławomir.
- Dziewczęta z Nowolipek* (1937), reż. Lejtes Józef.
- Dziewczęta z Nowolipek* (1985), reż. Sass Barbara.
- Edi* (2006), reż. Trzaskalski Piotr.
- Jestem* (2005), reż. Kędzierzawska Dorota.
- Kto nigdy nie żył* (2006), reż. Seweryn Andrzej.
- Mężczyzna niepotrzebny* (1981), reż. Adamik Laco.
- Nic* (1998), reż. Kędzierzawska Dorota.
- Ono* (2004), reż. Szumowska Małgorzata.
- Paradygmat, czyli potęga zła* (1985), reż. Zanussi Krzysztof.
- Plac Zbawiciela* (2006), reż. Kos-Krauze Joanna, Krauze Krzysztof.
- Rajska jabłoni* (1985), reż. Sass Barbara.
- Sara* (1997), reż. Ślesicki Maciej.
- Wrony* (1994), reż. Kędzierzawska Dorota.
- Żurek* (2003), reż. Brylski Ryszard.