

## POLSKIE KINO FABULARNE LAT 1945–1956 wobec katolicyzmu i Kościoła katolickiego

**Krzysztof Kornacki**

Uniwersytet Gdański

W PRL-u uprawianie każdego rodzaju sztuki uzależnione było, jak wiadomo, od aktualnej polityki kulturalnej Partii i administracji państwowej. Polityka kulturalna, wcale nie najważniejsza z grona wszystkich polityk tej epoki, uzależniona zaś była wprost, jak wszystko w Polsce Ludowej, od polityki *sensu stricto*. Ekranowa obecność katolicyzmu w interesującym mnie okresie jest ściśle z nią powiązana. Politykę wyznaniową PRL wyznaczały dwa elementy: stała ateistyczna doktryna komunizmu (w myśl której celem dalekosiężnym jest zbudowanie państwa ateistycznego) oraz pragmatyczna, uzależniona od politycznych zmiennych strategia i taktyka działania<sup>1</sup>.

Zanim jednak odniosę się do zagadnień bezpośrednio związanych z kinem, chciałbym poczynić kilka uwag natury ogólnej. Na potrzeby dalszych wywodów pozwolę sobie розміścić treść religii katolickiej (w jej obiektywnym aspekcie) na wyobrażonej osi (od strony lewej do strony prawej) według następującego schematu: doktryna religijna - doktryna etyczna - doktryna społeczna katolicyzmu (jako składnik doktryny etycznej stosowanej w skali makro) - kult katolicki (w tym liturgia) - organizacja religijna z podziałem na wspólnotę i hierarchię, a w ramach tej ostatniej: hierar-

---

<sup>1</sup> J. F. G o d l e w s k i, *Polska Partia Robotnicza wobec religii i ludzi wierzących*, „Euhemer - Przegląd Religioznawczy” 1982 nr 1-2, s. 32. W. Lenin w pracy *Socjalizm a religia* pisał: „Propagować naukowy pogląd na świat będziemy zawsze (...) Nie oznacza to jednak wcale, że należy wysuwać sprawę religii na bynajmniej nie przysługujące jej pierwsze miejsce, że należy dopuszczać do rozproszenia się prawdziwie rewolucyjnej, ekonomicznej i politycznej walki z powodu trzeciorzędnych poglądów...” - *ibidem*.

chię katolicką w Polsce oraz Stolicę Piotrową (Watykan)<sup>2</sup>. Całość mieści się więc pomiędzy biegunami doktryny religijnej (jako fundamentu jednostkowej wiary, elementu stanowiącego najważniejszy składnik autentycznej religijności) a papieżem (jako elementem religii katolickiej w najwyższym stopniu zinstytucjonalizowanym). Inaczej mówiąc katolicyzm, jak każda religia, rozciągnięty jest pomiędzy tym, co najbardziej uniwersalne (transcendentne i przez to niezmienne), a tym, co najmocniej poddane jest działaniu historii, przybierając konkretne formy kulturowe (w tym specyficznie narodowe), stając się w naturalny sposób elementem polityki.

Otóż kino opisywanego okresu koncentrowało swoją uwagę nade wszystko na treściach symbolizowanych przez prawą stronę zarysowanej przeze mnie osi, pojmując katolicyzm w jego instytucjonalnym, socjologicznym aspekcie - jako Kościół hierarchiczny i społeczność wiernych. Kino ograniczało się do widzialnych atrybutów religii (kler, wierni), stroniąc od realizacji dzieł utrzymanych w religijnym paradygmacie, nie dotykając - niezależnie od oceny - sfery katolickich dogmatów, symboli religijnych, elementów kultu itp.

Powodem takiego stanu była, wydaje się, świadoma taktyka władz, która ograniczała polemikę z katolicyzmem do atakowania Kościoła („kampania antyklerykalna”) z obawy, aby nowy ustrój społeczno-polityczny był odbierany jako antyreligijny (czyli taki, który atakuje bliskie sercu katolika prawdy wiary czy elementy kultu). Przeciwnie - władza nieraz starała się kreować wizerunek obrończyni tolerancji religijnej, czy „prawdziwej” religii katolickiej (o tym w dalszej części artykułu). Dlatego nie znajdziemy w polskim kinie tego okresu filmów czy scen na podobieństwo słynnej Eisensteinowskiej sekwencji z bogami z *Października*. To świadome ograniczanie zakresu ekranowej polemiki wyraża pośrednio obawę władz przed reakcją opinii publicznej<sup>3</sup>, która to obawa wiąże się tu jednocześnie

---

<sup>2</sup> Zob. J. Keller, *Katolicyzm*, Warszawa 1979, s. 8-9; M. Libiszowska-Żótkowska, *Postawy inteligencji wobec religii. Studium socjologiczne*, Warszawa 1991, s. 2-25.

<sup>3</sup> Jak widać władza była w pewnym stopniu „zakładnikiem” społeczeństwa: w obawie o nieprzewidzianą reakcję społeczną nie posunęła się nigdy do tak radykalnej polityki, jaką wobec religii zastosowały władze sowieckie - zob. J. Wróbel, *Likwidacja. Polityka ZSRR wobec kościołów w latach dwudziestych*, „Przegląd Powszechny” 1990 nr 3-4. Znamienne, iż argument nieprzewidzianej reakcji społecznej był

z przekonaniem komunistów o sile oddziaływania medium kina (niezmien-  
nym niemal do końca lat sześćdziesiątych, kiedy to jako główne medium  
propagandowe zaczęto pojmować telewizję). Zrozumiałe, że z tych samych  
powodów nie można było liczyć na realizowanie filmów, które w sposób  
afirmatywny odnosiłyby się do głębiej pojmowanego katolicyzmu (dzieł  
realizowanych przez pryzmat doktryny religijnej, moralnej, czy społecznej  
katolicyzmu) – władzy nie zależało bowiem w najmniejszym stopniu na  
umacnianiu wiary społeczeństwa.

Jednocześnie to ograniczanie zakresu polemiki do instytucjonalnego  
aspektu religii i rozgraniczanie pomiędzy „antyklerykalne” a „antyreligijne”  
ujawnia słabości w rozumieniu (definiowaniu) katolicyzmu przez ówczesny  
establishment. Za religijne (stanowiące o tożsamości religii) uważano po-  
tocznie dogmaty, Kościół zaś jedynie za – rozbudowaną nadmiernie –  
instytucję. Tymczasem rola Kościoła dla definiowania i rozumienia katoli-  
cyzmu jest niezbywalna - Kościół jest jednym z najważniejszych elemen-  
tów doktryny religijnej katolicyzmu (jest najbardziej eklezjalnym wyzna-  
niem religii chrześcijańskiej)<sup>4</sup>. Podejmując akcję przeciw Kościołowi (akcję  
antyklerykalną), władze automatycznie podejmowały akcję antyreligijną,  
czego przez cały opisywany okres (a i później, przynajmniej do końca lat  
sześćdziesiątych) nie chciały, czy nie potrafiły dostrzec<sup>5</sup>.

Hipostazowanie instytucjonalnego aspektu katolicyzmu wynikało tak-  
że z dominacji kodu politycznego (Kościół jako przeciwnik polityczny) w co-  
dziennym dyskursie członków politycznego i filmowego establishmentu.

Oczywiście na taką identyfikację katolicyzmu wpływ miał także sam  
stan polskiego katolicyzmu – przedsoborowego, mocno zinstytucjonalizo-

---

jedną z ważniejszych przesłanek, jaką brano pod uwagę przy realizacji filmów  
podnoszących sprawy religii, o czym jeszcze będzie okazja wspomnieć.

<sup>4</sup> Por. *Leksykon religii, z inicjatywy Franza Königa, przy współpracy wielu uczonych*  
wydał Hans Waldenfels, Warszawa 1997, s. 185–186; *Encyklopedia katolicka*,  
tom. 8, Lublin 2000, s. 1205–1208. Zob. także treść publikacji *Być chrześcijani-  
nem dziś. Teologia dla szkół średnich*, red. ks. M. Rusiecki, Lublin 1992.

<sup>5</sup> Np. w 1964 r. Wincenty Kraśko, ówczesny kierownik Wydziału Kultury KC PZPR na  
spotkaniu kolaudacyjnym dotyczącym filmu *Drewniany różaniec* (reż. Ewa i Cze-  
sław Petelscy) wypowiadał takie, będące połączeniem ignorancji i *wishfull thinking*  
słowa: „to nie jest film antyreligijny, to jest film wymierzony w zakon, w złe zakon-  
nice, w złych ludzi i dlatego można sądzić, że ten film akceptowałby Jan XXIII” –  
Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu *Drewniany różaniec* z dnia 11 czerwca  
1964 roku, Archiwum Filmoteki Narodowej (dalej: AFN), sygn. A-216, poz. 27.

wanego (klerykalnego), nadmiernie związanego z życiem społeczno-politycznym państwa (doświadczenia międzywojenne), z anachronicznym dla rzeczywistości powojennej modelem duszpasterskim<sup>6</sup>.

Polityka wyznaniowa tego okresu jest także kryterium chronologicznego-merytorycznego podziału zastosowanego przeze mnie w artykule. I tak stosunek kinematografii do zagadnień religii katolickiej da się podzielić na dwa okresy:

1) 1945–1948 – („liberalny”, w porównaniu z następnym – okres w stosunkach państwo – Kościół). Charakteryzuje się on ograniczoną akceptacją katolicyzmu w życiu społeczno-politycznym, a tym samym – także w kinie. Katolicyzm uprzywilejowany jest choćby w porównaniu z problematyką AK-owską. Nie ma jednakże, jak wspominałem, mowy o realizacji filmów inspirowanych światopoglądem chrześcijańskim. Zagadnienia religijne pojawiają się głównie jako kronika wydarzeń i świąt religijnych Kościoła i wspólnoty wiernych, co ma służyć doraźnym interesom politycznym władzy, której zależy na społecznej legitymacji. Prezentacja ta odbywa się w sposób opisowy, aksjologicznie obojętny.

Równocześnie eliminuje się możliwość zaistnienia katolicyzmu w strukturze kinematografii, czego przykładem jest odebranie możliwości prowadzenia kin przez instytucje wyznaniowe. Ponadto wstrzymuje się dystrybucję filmów określonych przez filmowy establishment jako „klerykalne”. Symboliczną cezurą dla tego okresu jest premiera *Ostatniego etapu* w reżyserii Wandy Jakubowskiej, w którym zawarto ideologiczny i estetyczny projekt nowego kina, w tym również w kontekście jego stosunku do katolicyzmu;

---

<sup>6</sup> Jakże symptomatyczny jest w tym kontekście passus ze *Spizowej bramy* T. Brezy (Warszawa 1960, s. 7): „Zbierając materiał (...) spostrzegłem, że nigdy nie piszę o religii. Brzmi to dziwnie, zważywszy wybraną przeze mnie dziedzinę. Ale bo też dziedzina, która do mnie przemówiła, ma jak medal dwie wyraźne strony. Jedną mistyczną, wspólną, jak się zdaje, wszystkim religiom. Rozgrywa się ona we wnętrzu człowieka, a jeśli uzewnętrznia się zbiorowo, to zawsze pod znakiem wewnętrznych przeżyć. Druga strona medalu nie jest wcale mistyczna. Jest konkretna, ziemiska, namacalna, d o b u d o w a n a do tej pierwszej strony. Tylko ta dobudówka interesuje mnie. Jest ona kolosalna. Wielu przeciwników Kościoła nie widzi w Kościele nic poza nią. To błąd, ale to nie ich wina. To raczej wina tych, którzy wszystko chcieliby podporządkować interesom tej dobudowy” (podkr. K.K.) Zob. także A. F r i s z k e, *Opozycja polityczna w PRL 1945–1980*, Londyn 1994, s. 211–213.

2) 1949–1956 – „kampania antyklerykalna” na terenie kina, która osiągnie swoje apogeum w roku 1954. W stosunku do problematyki katolicyzmu dominował będzie ton poważnej - w zakresie stylu ekranowego przekazu - rozprawy z katolicyzmem, głównie jako ataku na kler (księża jako figury wrogów klasowych) oraz społeczność wierzących (tzw. obskurantyzm religijny). W okresie tym – zgodnie z ówczesną polityką wyznaniową – pojawiają się także ślady patronackiego traktowania katolicyzmu przez władzę (działania spod znaku dawnego przymierza „krzyża i korony”).

### I. KATOLICYZM I KOŚCIÓŁ KATOLICKI W POLSKIM KINIE (1945-1948)

W *Dziennikach* Marii Dąbrowskiej pod datą 26 stycznia 1947 roku znajduje się taki oto zapis: „Wczoraj byłam z Kazią na filmie *Zakazane piosenki*. Fatalnie zły film. Głosy dudniące i tak niewyraźne, że większość tekstu jest zupełnie niezrozumiała. Kilka zdjęć pięknych, kilka scen dobrych - to wszystko. Tekst odpowiednio przyprawiony. Piosenki pozmieniane: zamiast 'Odbudujem Polskę od morza do morza' – 'Odbudujem Polskę od gór aż do morza'; zamiast 'Siekiera, motyka bimbru szklanka' – 'Siekiera, motyka, piłka, szklanka' (bo 'bimber' zakazany); zamiast 'Nie było, nie było, Polsko, szczęścia Tobie' – 'Nie było, nie było, Polsko, dobra w Tobie'. Koniec - apoteoza wzięcia Warszawy przez Sowiety i armię kościuszkowską”<sup>7</sup>.

Jak widać retusz dokonany w tekstach piosenek neutralizował pamięć wielkomocarstwowej polityki przedwojennego rządu, świadomość restrykcji w polityce gospodarczej rządu ludowego oraz sugestię, iż szczęście po raz kolejny ominęło Polskę. O ile wymienione powyżej sprawy znalazły swojego cenzora, o tyle dokrawanie tekstu do tuż powojennej sytuacji komunikacyjnej nie dotyczyło stosunku do katolicyzmu. Bowiem w tej samej piosence przywołanej przez pisarkę znajdują się takie oto frazy (cytat z drugiej już wersji filmu z listopada 1948 roku):

Matka wzywa trupa / dziewczynka swojego / głośno wzywa Boga / i przeklina  
wroga.

Tak nas wciąż męczyli / całe 3 tygodnie / Pan Bóg skarże szkopów / za ich wielkie  
zbrodnie.

Co ja Państwu śpiewam / w głowie się nie mieści / teraz będzie koniec mojej  
opowieści.

<sup>7</sup> M. Dąbrowska, *Dzienniki powojenne. 1945–1965*, wybór, wstęp i oprac. T. Drewnowski, t. 1, Warszawa 1996, s. 122-123.

Posłuchajcie Państwo / z nami łaska Boża / odbudujem Polskę / od gór aż do morza<sup>8</sup>.

W innym znowu fragmencie filmu śpiewana jest taka oto piosenka:

Wróg napadł na Polskę / zapaskudził ziemię/ a wszystko dlatego / że Pan Jezus drzemie.

Pan Bóg się obudzi / wielkim głosem wrzaśnie / a niech cię Hitlerze / jasny piorun trzaśnie<sup>9</sup>.

Trudno przypuszczać, aby autor drobiazgowych poprawek w przypadkach przywołanych przez Dąbrowską, mógł nie dostrzec providencjalnego, religijnego akcentu pieśni.

Przywołane przykłady jawią się jako rodzaj poznawczej metafory, wskazując na uprzywilejowany (w stosunku do innych) status tematyki katolicyzmu w kinie zaraz po wojnie.

### **„W służbie polityki”: ograniczona akceptacja katolicyzmu**

Jak pisała Barbara Fijałkowska o tuż powojennym okresie polskiej historii „nowa władza była zbyt słaba, aby podjąć otwartej konfrontacji z polskim katolicyzmem. Dlatego też – zgodnie z leninowską taktyką – przyjęła środki i metody działania stosowne do polskich warunków, nie rezygnując wszakże z ostatecznego celu, czyli pełnego zlaicyzowania państwa w duchu marksistowskim”<sup>10</sup> Selekcja celów – najpierw polityka i gospodarka, dopiero potem sprawy światopoglądowe – nakazywała władzy respekt wobec katolicyzmu i katolickiego w swej większości społeczeństwa<sup>11</sup>.

Istnienie katolicyzmu w sferze ówczesnej kultury i życia społecznego miało dla władz duże znaczenie propagandowe, pozwalało kreować wizerunek nowego systemu politycznego, jako tolerującego inny światopogląd i otwartego na ideologiczny dialog. Wszystko zresztą zgodnie z koncepcją „łagodnej rewolucji” propagowanej przez Jerzego Borejszę<sup>12</sup>. W latach 1945

<sup>8</sup> Cytat ze ścieżki dźwiękowej filmu *Zakazane piosenki* (1948), reż. L. Buczkowski.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> B. Fijałkowska, *Partia wobec religii i Kościoła w PRL, t 1: 1944–1955*, Olsztyn 1999, s. 23-24.

<sup>11</sup> *Wróg numer jeden. O stosunkach państwo - Kościół w okresie PRL z Antonim Dudkiem, naczelnikiem Wydziału Badań Naukowych BEP IPN, rozmawia Barbara Polak*, „Biuletyn Informacyjny Instytutu Pamięci Narodowej” maj 2001, nr 4, s. 5.

<sup>12</sup> T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Kraków 1992, s. 36. Strategia kreowania liberalnego wizerunku nowej władzy

-1947 umożliwiano więc ograniczone<sup>13</sup> istnienie katolicyzmu, głównie w wymiarze duszpasterskim i kulturalnym (zrzeszania się katolików w celach religijnych, wychowawczych i kształceniowych, prowadzenia lekcji religii w szkołach, odwoływania się w życiu publicznym, w ówczesnych mediach, do symboli religijnych, prowadzenia działalności charytatywnej, organizowania masowych nabożeństw itp.<sup>14</sup>), jednocześnie tworząc prawne i instytucjonalne podstawy do późniejszej ofensywy antyklerykalnej czy antykatolickiej (przykładem niech będzie zerwanie przez rząd ludowy konkordatu, sporna kwestia małżeństw cywilnych i wiele innych<sup>15</sup>).

Ta dwuaspektowość w polityce wyznaniowej (oficjalnych, doraźnych gestów i deklaracji oraz zakulisowych, dalekosiężnych działań) nowej władzy znalazła także swoje odzwierciedlenie na gruncie kinematografii. Dopuszczanie na ekran tematyki katolickiej, szło jednocześnie w parze z profilaktycznym ograniczaniem możliwości zaistnienia instytucji wyznaniowych w strukturze kinematografii. I tak w dekrecie z dnia 13 listopada 1945 roku „O utworzeniu przedsiębiorstwa państwowego *Film Polski*” wyłączono ze sfery rozpowszechniania - obok tzw. inicjatywy prywatnej - także instytucje wyznaniowe<sup>16</sup>. Wyeliminowano więc możliwość tworzenia np. przyparafialnych kin, a tym samym ewentualnego, choćby ograniczonego, wpływu Kościoła na proponowany w Polsce repertuar kinowy.

W początkowym okresie powojennego kina polskiego temat katolicki, z racji wątpliwości produkcji fabularnej, znajdował swoje „pięć minut” głównie w kinie dokumentalnym. Przede wszystkim w ujęciu publicystycznym, doraźnym (tak ważnym w realizowaniu wyznaczonej przez władzę taktyki politycznej), głównie jako kronika życia Kościoła hierarchicznego i wspólnoty

---

przewidywała m.in. uczestnictwo dygnitarzy partyjnych i państwowych w uroczystościach religijnych (i tak np. na okładce jednego z numerów „Przekroju” znalazło się zdjęcie prymasa Hłonda prowadzonego podczas procesji święta Bożego Ciała pod rękę przez generała Jaroszewicza – zob. J. Ż a k o w s k i, *Trzy ćwiartki wieku. Rozmowy z Jerzym Turowiczem*, Kraków 1990, s. 51-52.

<sup>13</sup> Jednym z tych ograniczeń był zakaz wydawania gazet reprezentatywnych dla narodowego odłamu polskiego katolicyzmu - zob. A. F r i s z k e, *op. cit.*, s. 37.

<sup>14</sup> P. K a d z i e l a, *Kościół a państwo w Polsce 1945-1965*, s. 16-32.

<sup>15</sup> P. R a i n a, *Kościół w PRL. Dokumenty, t. 1945-1959*, Poznań 1994. Zob. także *Wróg numer jeden...*, s. 6-7.

<sup>16</sup> E. Z a j i ě k, *Poza ekranem. Kinematografia polska lat 1918-1991*, Warszawa 1992, s. 58.

wiernych pojmowanych na sposób instytucjonalny, socjologiczny. Do tego celu wykorzystywano zwłaszcza jedyny ówczesny periodyk filmowy – Polską Kronikę Filmową (PKF). Rejestrował on na bieżąco wydarzenia z zakresu stosunków państwo - Kościół, uroczystości religijne, podejmował temat świąt katolickich. I tak na przykład czternasty numer kroniki z roku 1945 otwiera relacja z obchodów w całym kraju święta Bożego Ciała, na które wyjechała aż czwórka operatorów. W innym wydaniu PKF pokazywano odpust pod Krosnem czy uroczystości kościelne w Kaliszu z udziałem prymasa Hlonda<sup>17</sup>. Zaś wydanie Polskiej Kroniki Filmowej z końca roku 1947 w całości koncentrowało się na temacie Bożego Narodzenia.

Trudno natomiast było przebić się na ekran filmom stroniącym od doraźnej publicystyki, odwołującym się jeśli już nie do metafizycznych, to przynajmniej do pogłębionych kulturowo kontekstów. Przekonał się o tym choćby Jarosław Brzozowski, który zrealizował w 1946 roku dokumentalny obraz pt. *Wieliczka*. Film przez kierownictwo kinematografii uznany został jako „zbyt klerykalny”<sup>18</sup>. Co innego bowiem suche, nastawione na beznamietną relację zdjęcia z uroczystości kościelnych, służące doraźnym celom propagandowym, bez wpisanego w strukturę filmu projektu emocjonalnego jego odbioru przez widza, co innego zaś filmy, które wskazywały na stabilizującą życie społeczne i narodowe rolę Kościoła i wiary katolickiej, pobudzające refleksje na temat dziedzictwa katolicyzmu, filmy, które mogły nawiązać emocjonalną więź z widzami na gruncie niepożądanych dla władzy treści. „Klerykalne” znaczy tu więc zgodnie z definicją słownikową tyle, co „służące interesom Kościoła, wzmacniające jego pozycję”. Tymczasem relacje w kronice filmowej miały służyć interesom władzy, umacniać jej pozycję, jako tej, która szanuje społeczne odczucia.

Uproszczone traktowanie katolicyzmu jest zresztą egzemplifikacją szerszego zjawiska charakterystycznego nie tylko dla tego czasu, ale dla kina polskiego w ogóle – redukcji obrazu świata przedstawionego na ekranie do poziomu „kodu pragmatyki politycznej” (według określenia Maryli Hopfinger<sup>19</sup>). Ontyczną podstawą takiego kodu był materialistyczny sys-

---

<sup>17</sup> W. Ś w i e ż y Ń s k i, *Film dokumentalny*, [w:] *Historia filmu polskiego*, t. 3 (1939–1956), red. J. Toeplitz, Warszawa 1974, s. 103, 115.

<sup>18</sup> Zob. E. Z a j i ę k, *op. cit.*, s. 62.

<sup>19</sup> M. H o p f i n g e r, *Adaptacje filmowe utworów literackich. Problemy teorii i interpretacji*, Wrocław 1974, s. 129.



tem filozoficzny, w którym obraz świata i człowieka stawał się jednowymiarowy, pozbawiony psychologicznej, estetycznej, czy wreszcie metafizycznej głębi. Przekonali się o tym twórcy pierwszych polskich „półkowników”, fabularnych *Dwóch godzin* (1946/1957), eksperymentalnej *Ballady f-moll*, dokumentalnej *Ulicy Brzozowej* i kilku innych, które próbowały przełamać materialistyczny i socjologiczny paradygmat, czy to w dziedzinie moralności (przypadek *Dwóch godzin*<sup>20</sup>), czy to w dziedzinie artystycznego eksperymentu (przypadek *Ballady f-moll* czy *Ulicy Brzozowej*).

Na instrumentalne, propagandowe wykorzystywanie problematyki katolickiej wskazuje jeszcze jeden wyimek z *Dziennika* Marii Dąbrowskiej, znakomitego, niezwykle drobiazgowego źródła ówczesnej historii i nastrojów społecznych oraz nierzadko wnikliwej i trafnej ich interpretacji (choć przecież również autorka *Conradowskiego pojęcia wartości* nie oparła się ideologicznym wpływom<sup>21</sup>). Oto pod datą 22 listopada 1948 znajduje się taki oto zapis:

Po kronice pokazano krótkometrażowy film *Opactwo cystersów w Oliwie*<sup>22</sup>. Doskonały film krajoznawczy, b. dobrze zrobiony. Z dobrym tekstem objaśnienia spikera pokazano wszystkie zabytki kościoła, rzeźby, nagrobki, portrety opatów, królów polskich etc. Ładnym i niezwykle dziś przejawem tolerancji jest pokazanie w taki sposób właśnie starego opactwa katolickiego. Oczywiście zrobiono to nie z kultu dla zabytków kościelnych, ale dlatego, że wszystkie szczegóły tego zabytku są świadectwem odwiecznej polskości tych ziem. Ciekawe, że tej zacieranej od tylu wieków polskości trzeba zawsze i wszędzie szukać po kościołach i cmentarzach. Oto wielkość kościoła. Mimo wszystko potrafił we wszystkich warunkach i stosunkach obronić tyle autonomii wewnętrznej, że stał się relikwiarzem polskości tam i wtedy, skąd i kiedy ją całkiem wygnano<sup>23</sup> (podkr. K.K.).

Jak widać tzw. sprawa niemiecka - wobec nieunormowanego prawem międzynarodowym statusu Ziemi Odzyskanych - była nadrzędna wobec kwestii kościelnej<sup>24</sup>.

---

<sup>20</sup> T. L u b e l s k i, *op. cit.*, s. 65–71.

<sup>21</sup> Zob. K. K e r s t e n, *Powojenne wybory intelektualistów*, [w:] i d e m, *Między wyzwoleniem a zniewoleniem. Polska 1944–1956*, Londyn 1993, s. 128–129.

<sup>22</sup> *Opactwo w Oliwie* (1947), real. Aleksander Świdwiński.

<sup>23</sup> M. D ą b r o w s k a, *op. cit.*, s. 335.

<sup>24</sup> Będzie to zresztą charakterystyczna cecha kina polskiego aż do końca lat 60., do momentu unormowania stosunków z państwem zachodnoniemieckim - ślady tej nadrzędności znaleźć będzie można także później, ot choćby w *Krzyżakach* Forda. Zob. G. S t a c h ó w n a, *Krzyżacy - filmowa klechda domowa* [w:] *Widziane po*

### Robinsonowie a problematyka katolicka

Tuż po wojnie wiara komunistów w propagandową rolę medium - poparta słynną opinią Wodza Rewolucji - wciąż obowiązywała<sup>25</sup>. Zrozumiałe jest, iż w systemie z założenia ateistycznym realizacja filmów tworzonych z religijnych inspiracji musiała być jeśli nie niemożliwa, to przynajmniej bardzo ograniczona.

Gdyby nawet jednak ta nadrzędność propagandowej funkcji kina nad pozostałymi jej zadaniami nie była tak silna, to i tak stosunek osób zarządzających kinematografią, filmowego establishmentu, utrudniałby powstawanie prokatolickich filmów. Powojenne kino polskie tworzyli bowiem ludzie wywodzący się, jak to się często eufemistycznie określało i określa, z tradycji lewicowej. Niektórzy (jak Ford i Jakubowska) należeli przed wojną do KPP, inni związani byli z PPS, inni jeszcze, o liberalnych poglądach, sympatyzowali z lewą stroną przedwojennej sceny politycznej<sup>26</sup>. Biografia pionierów kina polskiego wpływała bezpośrednio na miejsce w powojennej filmowej hierarchii. I tak np. szef komórki filmowej Biura Informacji i Propagandy Komendy Głównej AK Antoni Bohdziewicz nigdy nie cieszył się zaufaniem filmowej nomenklatury. Miał jednak nieporównanie więcej szans na funkcjonowanie w polskim kinie niż np. Jerzy Gabryelski, członek przedwojennej ONR-owskiej „Kohorty”, nie kryjący swoich prawicowych przekonań, w tym przywiązania do katolicyzmu. Zepchnięty na zupełny margines, tworząc banalne filmy instruktażowe, zmuszony był wyemigrować z Polski<sup>27</sup>. Przykład Gabryelskiego pokazuje zresztą, iż „deficyt” kadr filmowców, którzy mogliby być zainteresowani realizacją dzieł z inspiracji

---

*latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000, s. 105.

<sup>25</sup> Świadectwem tej wiary są dokumenty dotyczące produkcji i rozpowszechniania filmów, w tym poruszających w ten lub w inny sposób problematykę katolicką. Ograniczenia rozpowszechniania (zakazy dystrybucji, ograniczenia geograficzne do konkretnych skupisk ludności np. miast powyżej dwudziestu tysięcy mieszkańców itp.) to chleb powszedni funkcjonowania kinematografii przynajmniej

<sup>26</sup> Zob. numer „Kwartalnika Filmowego” poświęconego Stowarzyszeniu Miłośników Filmu Artystycznego „Start”: „Kwartalnik Filmowy” 1961 nr 1, zwłaszcza s. 57–58.

<sup>27</sup> Zob. J. F. L e w a n d o w s k i, *Kino na pograniczu. Wędrowki po dziejach filmu na Górnym Śląsku*, Katowice 1998, s. 113–125; W. S t r a d o m s k i, *Exodus Jerzego Gabryelskiego; zaprzepaszczona szansa polskiej sztuki filmowej*, [w:] *Między polską a światem. Kultura emigracyjna po roku 1939*, red. M. Fik, Warszawa 1992, s. 99–105.

religijnej nie był jedynie kwestią przypadku, czy obiektywnej (nie tylko dla kina polskiego, ale dla kina w ogóle) cechy „lewicowości” twórców, ale był refleksem świadomej, chociaż może nie wyrażonej wprost polityki personalnej. Decydująca rola w eliminowaniu twórców „ideologicznie niepewnych” przypadała w tym czasie, jak się wydaje, pierwszemu szefowi Przedsiębiorstwa Państwowego „Film Polski” Aleksandrowi Fordowi<sup>28</sup>, chronicznie nieznośnemu jakiegokolwiek odmiany polskiego nacjonalizmu z nieodłącznym stereotypem Polaka-katolika (wyrazem tego jest film *Ulica Graniczna*, zwłaszcza jego pierwotna wersja<sup>29</sup>).

Trudno więc przypuszczać, aby chrześcijańska tradycja była dla pionierów polskiej kinematografii szczególnie ważnym przedmiotem inspiracji. Owszem – ślady religijności społeczeństwa odnaleźć można w *Zakazanych piosenkach*, ale była to konsekwencja ich artystycznej genezy (szeroko pojętego społecznego autorstwa filmu)<sup>30</sup>, a sami twórcy (Buczowski i Starscy) nie pierwszy i nie ostatni raz dawali wyraz swojego szacunku dla oczekiwań i charakteru szerokiej publiczności oraz umiejętności realizacji „strategii profesjonalisty”<sup>31</sup>. Przedwojenny kształt Kościoła katolickiego i polskiego katolicyzmu, bogoojczyźniane kicze filmowe takie jak np. *Pod Twoją obronę* (1933, reż. Eugeniusz Puchalski, Józef Lejtes), wyraźne opowiedzenie się przedwojennej hierarchii kościelnej przeciw sztuce filmowej spychało lewicowych w większości jej adeptów na pozycje przeciwników religii i Kościoła<sup>32</sup>. Jednakże generalny stosunek Robinsonów

---

<sup>28</sup> Ford m.in. nie dopuścił do realizacji przez Gabryelskiego filmu *Placówka*, pomimo iż ten ostatni miał poparcie ówczesnego ministra informacji i propagandy Stefana Matuszewskiego – ibidem; zob. także E. Z a j ċ e k, *op. cit.*, s. 56-57.

<sup>29</sup> *Wielka gra. Ze Stanisławem Albrechtem rozmawia Alina Madej*, „Kwartalnik Filmowy” 1994, nr 6, 207-208; zob. także wspomnienie M. D a b r o w s k i e j, *op. cit.*, s. 372-275, 383-385. W sprawie *Ulicy Granicznej* doszło nawet na posiedzeniu Komisji KC PZPR ds. filmu w dniu 11 maja 1949 roku do sprzeczki pomiędzy Pańskim, Borejszą a Fordem. Ostatecznie Ford nie złożył samokrytyki – zob. stenogram posiedzenia w Archiwum Akt Nowych (dalej: AAN), oddz. VI, sygn. 237/XVIII – 31.

<sup>30</sup> Zob. A. M a d e j, *Zakazane piosenki, zakazane melodie*, „Kino” 1991 nr 2, s. 32-33.

<sup>31</sup> Zob. T. L u b e l s k i, *op. cit.*, s. 59-65.

<sup>32</sup> B. L e w i c k i, *Spoleczne drogi kultury filmowej w okresie przed II wojną światową*, „Film na Świecie” 1981 nr 2 [za:] A. M a d e j, *Jest źle, ale musi być lepiej*, „Kwartalnik Filmowy” nr 19, 1997, s. 192.

do religii, w tym głównie katolicyzmu był – jeśli można tak powiedzieć – „trzecioosobowy”. Katolicyzm zredukowany został do wymiaru instytucjonalnego: doktrynę katolicyzmu traktowano jako rodzaj ideologii, a Kościół hierarchiczny – jako instytucję polityczną, dysponującą silnym zapleczem społecznym. W tym kontekście stosunek wobec katolicyzmu następnego pokolenia twórców – pokolenia „szkoły polskiej” – okaże się bardziej złożony. Generalnie niechętny, charakteryzował się będzie jednakże dużą emocjonalną intensywnością, zinternalizowaniem problematyki religijnej, głównie w odniesieniu do problemu aktualności w świecie powojennym postawy religijnej. W tym sensie będzie to stosunek „pierwszoosobowy”, podmiotowy<sup>33</sup>.

### Szczególny przypadek *Jasnych łąków*

Przypomnijmy: katolicyzm w kinie lat 1945–1948 pojawiał się na ekranie jako fakt socjologiczny i polityczny, emocjonalnie obojętny element ekranowego pejzażu. I właśnie jako element, tym razem ludowego, wiejskiego świata, obecny jest on w jednym z pierwszych długometrażowych dzieł wyprodukowanych przez P.P. „Film Polski” – filmie *Jasne łąki* na podstawie scenariusza Krystyny Swinarskiej i Eugeniusza Cękalskiego, reżyserowanego przez tego ostatniego (premiera 25 grudnia 1947). Jak pisała Jolanta Lemann „pracy nad scenariuszem nie poprzedziły ani wnikliwe studia, ani dokładna dokumentacja ówczesnych realiów polskiej wsi. Swinarska zbudowała obraz taki, jaki istniał we wspomnieniach jej matki, zaktualizowany nadchodzącymi z Polski listami, które dyktowały emocje. W rezultacie powstał wizerunek wsi, w której obok pijaństwa szerzyły się ciemnota i nędza”<sup>34</sup>. Twórcy podjęli się więc realizacji niełatwego tematu wiejskiego „z marszu”, bez odpowiedniej dokumentacji socjologicznej. W efekcie film razi swoją deklaratywnością i stereotypowością w budowaniu postaci i konfliktów. Jest inteligenckim wyobrażeniem o wsi, wyobrażeniem z ducha prozy Żeromskiego i Orkana<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Zob. K. K o r n a c k i, „Szkoła polska” wobec katolicyzmu i Kościoła katolickiego (*Rekonesans*) [w:] *Poszukiwanie i degradowanie sacrum w kinie*, red. M. Przyłipka i K. Kornackiego, Gdańsk 2002, s. 94–110.

<sup>34</sup> Za: T. L u b e l s k i, *op. cit.*, s. 48.

<sup>35</sup> *Ibidem*, s. 48–49. T. Lubelski dodaje jeszcze nazwisko Jana Wiktora i jego powieść *Orka na ugorze*.

Film ukazuje losy nauczyciela (gra go Kazimierz Dejmek), który dociera zaraz po wojnie na wieś z kagankiem oświaty i postępu cywilizacyjnego. Przeszkadza mu w tym bogaty młynarz dodatkowo handlujący bimbrem. Mimo to wieś, dzięki staraniom nauczyciela, udaje się zelektryfikować (choć główny bohater przyplaca to - prawdopodobnie - życiem). Nie intryga jednak (bliska późniejszemu socrealistycznemu schematowi konfliktu klasowego na wsi) jest tutaj ważna, ale obyczajowe tło, którego nierozdzielalnym składnikiem jest religijność chłopów. Religijność ludowa wsi ukazywana jest jako „żelazny” składnik wiejskiej tradycji, nie wykraczając poza stereotypowy, socjologiczny sposób jej rozumienia<sup>36</sup>. Co nie umniejsza jednak faktu - i jest to godne podkreślenia jako chwalebny wyjątek - iż jest to religijność waloryzowana pozytywnie. Przede wszystkim - w przeciwieństwie do późniejszego okresu kina polskiego - charakteryzuje ona postaci pozytywne, zaś wrogowie postępu cywilizacyjnego i, przy okazji, władzy ludowej odnoszą się do spraw religii niechętnie, żeby nie powiedzieć wrogo. Zaskakuje częstotliwość odwoływania się przez bohaterów do pośrednictwa Boga: „Szczęść Boże!”, „Panie Boże zapłać”, „W imię Ojca i Syna!”, „Bóg cierpliwy, ale sprawiedliwy”, „Jedź z Bogiem, niech cię Pan Bóg prowadzi”, „Żeby was ręka Boska pokarała” - odezwania te, niektóre wypowiedane machinalnie, inne zaś z radością lokują się w kodzie wiejskiej religijności.

Nie tylko zresztą konstrukcja postaci i dialogi pozytywnie wartościują ludową religijność. Również w fabule znajdują się momenty szczególnej jego waloryzacji. Niedziela, jako dzień święty, uzyskuje tu odpowiedni wizualno-muzyczny wyróżnik służący ewokowaniu pozytywnych odczuć widza. Jasny dzień, wychodzący z kościoła wesoło krzątają się wokół wyjścia; w tle optymistyczna ilustracja muzyczna z rozpoznawalnymi dźwiękami dzwonów - słowem: atmosfera integrującego społeczeństwa święta. Kontrapunktem dla tej sielanki jest postać złego młynarza, który wypowiada zdanie: „Niedziela to nieszczęście - połowa dnia w kościele, reszta przed kościołem”. Nieco później Klechna (grana przez Hanke Bielicką) krzyczy na swojego męża urządzającego libację: „Ty pijaku, darmozjadzie, tak świętą niedzielę obchodzisz”.

---

<sup>36</sup> Zob. E. C i u p a k, *Katolicyzm ludowy w Polsce. Studia socjologiczne*, Warszawa 1973.

Co zaważyło na takiej waloryzacji – trudno rozstrzygnąć. Może wynikało to z doświadczeń osobistych scenarzystki filmu, może z doświadczeń twórców-imigrantów, dla których to, co autentycznie ludowe (w tym religijność) miało w sobie arkadyjskie cechy wzmocnione siłą nostalgii? Nie zmienia to jednak faktu, iż religijność katolicka wsi jest jedynie tłem dla głównego dramatu, a zadaniem filmu nie było bynajmniej propagowanie religijnego stosunku do spraw poruszanych w przedstawionym ekranowym dramacie. Choć film ten jest dowodem na wciąż obowiązujący liberalny kurs wobec katolicyzmu (koniec 1947 roku) to jednocześnie opracowanie wiejskiego tematu antycypuje socrealistyczne schematy dramaturgiczne.

### ***Ostatni etap* – symboliczna cezura**

Symboliczną ekranową cezurę dla sposobu ekranowego opracowania tematu katolickiego stanowi film Wandy Jakubowskiej *Ostatni etap* (premiera 28 marca 1948 roku). W filmie tym strategia agitatora bierze górę nad strategią świadka<sup>37</sup>. Obraz oświęcimskiego obozu przedstawiony jest z ideologicznej perspektywy „walki z faszyzmem”, z obowiązującym kodem martyrologicznym i wyraźnym podziałem świata przedstawionego (w tym zwłaszcza bohaterów) na biegunach akceptacji (pozytywne - negatywne). Jak pisze T. Lubelski „znamienna dla perswazyjnego stylu filmu jest scena wybuchu entuzjazmu więźniarek na wiadomość o zwycięstwie pod Stalingradem”<sup>38</sup> W tej właśnie scenie skonfrontowane są dwie postawy wobec rzeczywistości obozowej: religijna, odznaczająca się biernością, oraz aktywna postawa internacjonalistycznej walki. Scena rozpoczyna się modlitwą (*Litanią do Najświętszej Marii Panny*) odmawianą przez kobiety stłoczone na pryzkach. Nastrój szczególnie posępny i żaloszny - niedawny apel zakończył się śmiercią wielu więźniarek. Jedna z postaci w drugim planie modli się z różańcem. Kamera wyławia oświetloną twarz starszej kobiety (gra ją Jadwiga Chojnacka) prowadzącej litanię. Nagle monotonię litanii przerywa dynamiczna, śpiewana *unisono* przez trzy młode kobiety *Warszawianka*. Litania ucicha, śpiew porywa coraz to nowe osoby, narasta. I oto z melodią *Warszawianki* zbija się nowy śpiew – radziecka pieśń „Wstawaj

---

<sup>37</sup> T. L u b e l s k i, *op. cit.*, s. 77-83; A. M a d e j, *Proszę państwa do kina* (*“Ostatni etap” Wandy Jakubowskiej*), [w:] *Widziane po latach...*, s. 10-32.

<sup>38</sup> T. L u b e l s k i, *op. cit.*, s. 82.

strana naradnaja / Idi na smiertnyj boj...”, śpiewana przez pozostałą część kobiet. Kamera w planie ogólnym pokazuje dwie strony sali obozowej zastawionej pryzkami - po lewej śpiewają Rosjanki, po prawej Polki, obydwie pieśni nakładają się na siebie rywalizując - ale jest to rywalizacja przyjazna. Jedna z młodych Rosjanek dynamicznie tańczy kozaka, podśpiewując przy tym bardzo głośno, uciszając inne śpiewy - wygrywa tę dziwną rywalizację. Sala zaczyna radośnie klaskać, powoli, ale nieubłagannie do tej radości przyłącza się również starsza kobieta, która intonowała modlitwę.

Opisana powyżej scena modlitwy w sposób metaforyczny oddaje ideologiczny projekt nowej władzy zainstalowanej w Polsce. Modlitwa jako synonim religii staje się tu konkurentem, z czasem zaś wrogiem w walce o rząd dusz. Zamiast wiary - pokazywanej w sposób jednoznacznie negujący jej wartość, odbierającej narodowi siły witalne do przetrwania ciemnej nocy okupacji i skazującej go na bierny mistycyzm - mamy dynamicznie wkraczającą Nową Wiarę, symbolicznie przedstawioną w scenach rywalizujących pieśni, z których ta radziecka jest górą. Internacjonalizm pod sowieckimi auspicjami i, komunistycznie pojmowana, niepodległość i suwerenność Polski miały się bowiem stać za moment obowiązującym społeczno-politycznym dogmatem.

## II. KATOLICYZM I KOŚCIÓŁ KATOLICKI W KINIE SOCREALISTYCZNYM

Ograniczona koegzystencja między państwem a Kościołem nie trwała długo. Już druga połowa roku 1947 jest okresem ochłodzenia wzajemnych stosunków, zarówno ze strony Episkopatu (wydanie listu do wiernych wzywającego m.in. do bojkotu prasy antyreligijnej, protestującego przeciwko łamaniu swobód obywatelskich, ateistycznej indoktrynacji itd.<sup>39</sup>), jak i ze strony władzy. Na zjeździe zjednoczeniowym Aleksander Zawadzki grzmiał z trybuny: „W dyskusji na niemal wszystkich przedkongresowych konferencjach partyjnych omawiano szkodliwą działalność reakcyjnej części kleru, jego rozpolitykowanie, fakt wiązania się poszczególnych księży i zakonników z podziemiem, fakt deprawacji młodzieży przez niektórych przedstawicieli kleru świeckiego i zakonnego”<sup>40</sup>. Wypowiedzi partyjnych decy-

---

<sup>39</sup> A. Dudek, *op. cit.*, s. 10.

<sup>40</sup> P. Kądziela, *op. cit.*, s. 33.

dentów zawierają wyraźne tropy tematyczne, którymi mieli podążać twórcy kreśląc obraz katolicyzmu w interesującym mnie tutaj okresie; w okresie, w którym najwyżsi funkcjonariusze partyjni i państwowi zajmowali się błahymi z pozoru sprawami twórczości artystycznej. Nie inaczej było z kinem.

### **„Schemat wolbromski” Bermana**

W roli programatora nowego ładu estetycznego oraz propagatora określonych tematów dla sztuki wystąpił tym razem sam Jakub Berman. Uczynił to na naradzie filmowców poświęconej „omówieniu planu produkcyjnego „Filmu Polskiego” oraz zagadnieniom związanym z tematyką scenariusza filmowego”, która odbyła się w KC PZPR 21 września 1950, a którą ze swadą opisuje Edward Zajiček<sup>41</sup>. Podczas narady Berman poddał (w rzeczywistości narzucił) twórcom pięć schematów problemowych kina socrealistycznego („pięć osi Jakuba”, jak żartobliwie kwituje Zajiček): 1) walki o plan („jak - środkami wyrazu filmowego - skłonić robotników, aby więcej pracowali, a mniej zarabiali” - komentuje wspomniany autor); 2) walki klasowej; 3) sprawy kolektywizacji wsi; 4) przeobrażenia psychiki w procesie rodzenia się „nowego człowieka” oraz 5) patriotyzmu (czyli nienawiści do Ameryki i głębokiej przyjaźni z ZSRR). W przypadku drugiej z tych osi problemowych przywołał przykład tzw. sprawy wolbromskiej, który stanowić może wzorzec fabularny wszystkich filmów jakie powstały lub mogłyby powstać na temat walki z reakcją: „W mieście Wolbrom grasowała banda kilkunastoosobowa, która organizowała napady na aktywistów partyjnych, m.in. jednego nauczyciela z sąsiedniej wsi, dlatego że wychowywał dzieci jak trzeba (...) Do tej bandy należała kobieta 40-letnia. U niej odbywały się zebrania tej bandy. Tym naradom przysłuchiwał się 15-letni chłopak, syn uczestniczki bandy. W pewnym momencie chłopak (...) zaczął perswadować matce, że on nie może tego znieść, żeby zaniechała. Matka z niepokojem zapytała członków bandy, co począć, ci ją skierowali do księdza. Ksiądz powiedział: skoro ten chłopak zagraża życiu kilku ludzi, trzeba go zgładzić. Matka po pewnych wahaniach wyraziła zgodę, chłopak po kilku dniach został zamordowany i zakopany (...) Zatrzymano matkę i dwóch księży, którzy dali rewolwery (...) Wszyscy się przyznali. Nie wiem, czy można wy-

---

<sup>41</sup> E. Z a j i ć e k, *op. cit.*, s. 94-99.



myślić coś bardziej wstrząsającego” - zakończy historię „polskiego Pawki Morozowa” Berman<sup>42</sup>

Opowieść ta stanowi modelowy – bo oficjalny - przykład fabularnego schematu do wykorzystania *in extenso* w kinie (posiada zresztą niezbędny ładunek dramatyizmu). Przedstawiony schemat, podobny jak setki innych propagowanych w tej lub innej postaci w ówczesnych środkach masowego przekazu, wypełniających się z dnia na dzień coraz to bardziej „sensacyjnymi” opowieściami o udziale księży i hierarchii kościelnej w reakcyjnych spiskach, zbrodniach, walkach podziemia – stał się obowiązującym artystycznym postulatem. I wielu twórców go podchwyciło.

### **Początek „kampanii antyklerykalnej” – niedokończony projekt *Faraona***

Przygotowywana zmiana strategii wobec Kościoła katolickiego w związku ze stalinizacją życia społeczno-politycznego owocowała planami ofensywy antyklerykalnej na obszarze kina. Świadcetwo tego odnaleźć można podczas spotkania Komisji KC PZPR ds. Filmu w dniu 25 maja 1949 roku, na której rozpatrywano m.in. sprawę dopuszczenia na ekrany filmu *Ulica Graniczna* A. Forda wcześniej wstrzymanego ze względu na jego „antypolską” wymowę oraz poddanego przeróbkom. Podczas rozmowy stwierdzono m.in., iż „w związku z stojącą przed nami kampanią antyklerykalną film ten za kilka miesięcy może być zupełnie nieaktualny”<sup>43</sup>. Wspomniane plany „kampanii antyklerykalnej” podjęte zostały przez wyżej wymienioną Komisję już w kilka miesięcy później przy okazji projektu realizacji filmu *Faraon* według powieści Bolesława Prusa.

Scenariusz do tego filmu napisał Tadeusza Kański wraz z Jerzym Kawalerowiczem i Kazimierzem Sumerskim<sup>44</sup>. Na spotkaniu w dniu 19 paź-

---

<sup>42</sup> Ibidem, s. 98.

<sup>43</sup> Stenogram z posiedzenia Komisji KC PZPR ds. Filmu (dalej: Komisja KC PZPR ds. Filmu) w dniu 25 maja 1949 r., AAN, oddz. VI, sygn. 237/XVIII – 31 (pisownia oryginalna).

<sup>44</sup> *Nieuchwytny szyfr zdarzeń. Z Hubertem Drapellą rozmawia Alina Madej*, „Kwartalnik Filmowy” nr 18, 1997, s. 217. Wydaje się, że inicjatorami projektu nie byli wyżej wymienieni. Było to raczej „zlecenie”, jeśli nie zaaranżowane, to z pewnością pod patronatem Komisji ds. Filmu Wydziału Kultury KC PZPR. W krótkim czasie oceniane były bowiem na spotkaniach tej Komisji dwie niezależne adaptacje *Faraona* - z jednej z nich miał powstać scenariusz przyszłego filmu. 12 października 1949 odbyło się spotkanie Komisji, na którym oceniono nowelę Zbigniewa Mitzne-

dziennika 1949 roku członkowie Komisji KC PZPR ds. Filmu - oceniając koncepcję przedstawioną przez wyżej wymienionych autorów, będącą podstawą do przygotowania noweli filmowej i (ewentualnie) późniejszego scenariusza - przykazali autorom, aby zwrócili szczególną uwagę w opracowywaniu tematu na walkę ludu oraz władzy państwowej z wyzyskiem kasty kapłańskiej oraz na negatywny wizerunek kapłaństwa i jego międzynarodowy charakter: „Postać i działanie Ramzesa muszą być proste i przejrzyste wytłumaczone. A więc głównym wątkiem jest walka ludu z uciskiem kapłaństwa. Przeciwno kapłaństwu występuje również kasta wojskowych, której przedstawicielem jest Ramzes. Ramzes, człowiek młody, ambitny pełen temperamentu, usiłuje działać w imię dobra swojej ojczyzny. I tu ściera się z kliką kapłańską, wykorzystującą swą władzę dla własnych interesów. W tej walce z kapłaństwem stawia on zupełnie instynktownie na nienawiść ludu. Pomostem między Ramzesem, a ludem będzie Pantauer, który demaskuje przed nim prawdziwą rolę kapłaństwa i jednocześnie wpływa na ewolucję postaci Ramzesa. Z tego względu Pantauer winien być mocno zaakcentowany w filmie”. Wizerunek kapłaństwa miał być zaś następujący: „Należałoby podkreślić i ukazać kapłaństwo jako mafię międzynarodową - klikę działającą zupełnie świadomie wbrew interesom Państwa i w imię interesów własnych (analogia z polityką Watykanu). Film powinien mocno uwypuklić te momenty, gdzie kapłaństwo wyraźnie działa jako ten czynnik hamujący i wsteczny. Ich zdrada musi być bardzo przejrzyste i jasno pokazana”<sup>45</sup>. Antyklerykalnych intencji zleceńodawców - w kontekście cytatu - nie trzeba dalej dowodzić.

Jak wiadomo film na ekrany nie wszedł. Przyczyny wydają się być złożone: „...W obecnych warunkach - można przeczytać w protokole z innego spotkania Komisji - ze względu na ogromne koszty, brak odpowiednich

---

ra. „Towarzysze zgodzili się, iż nowela Mitznera nie nadaje się do wykorzystania” (a dodatkowo byli zdegustowani poziomem tekstu).

Tydzień później członkowie Komisji (Jerzy i Stanisław Albrechtowie, Aleksander Ford, Wanda Jakubowska, Leon Kruczkowski, Jerzy Pański, Włodzimierz Sokorski) omawiali *Faraona* według wspomnianej już koncepcji Potemowskiego i Kańskiego. Ta koncepcja zadowoliła już członków wspomnianej Komisji jako punkt wyjścia do realizacji - zob. Komisja KC PZPR ds. Filmu z dnia 12 i 19 października 1949, AAN, oddz. VI, 237/XVIII-31, k 56, 59-61.

<sup>45</sup> Komisja KC PZPR ds. filmu z dnia 19 października 1949 r., *op. cit.*, k 59-61 (pisownia oryginalna).

warunków technicznych, artystycznych itp. oraz z powodu wielkiego o r y z y k a Komisja w danej chwili nie widzi możliwości realizacji tego filmu” (podkr. K.K.)<sup>46</sup>. Obawa konfrontacji filmu z odbiorem społecznym na pewno nie była ostatnią z przyczyn braku realizacji, a prawdopodobieństwo „artystycznego niewypału” dodatkowo potęgowało ostrożność członków Komisji. Antyklerykalne akcenty pojawiać się będą przecież, za zgodą partii, w wielu późniejszych filmach socrealistycznych, ale bez tej siły uogólnienia i jednoznacznego adresu do najwyższej hierarchii Kościoła katolickiego (lokalnego i powszechnego) co w *Faraonie*. Być może właśnie skala bądź co bądź pierwszego eksperymentu wydała się decydentom zbyt duża, a tym samym, ryzyko zbyt wielkie. Antyklerykalne akcenty dozowane będą w kinie lat 1950-1956 z większym umiarem, zaś temat wiodący żadnego z powstałych w tym okresie filmów nie będzie można określić jako antyklerykalny (akcenty antyklerykalne pojawiać się będą jako wątki towarzyszące)<sup>47</sup>.

### Rok 1954 - apogeum “kampanii antyklerykalnej” w kinie

Obecność treści antyklerykalnych w kinie fabularnym tego okresu (ich ilość i zakres) odznacza się pewną chronologią, trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czy zamierzoną, choć zadziwiająco zbieżną z polityką wyznaniową. I tak w filmach z lat 1950-1953 krytyka Kościoła i polskiego katolicyzmu umiarkowana (oczywiście nie w stosunku do lat wcześniejszych, ale do tych, które miały dopiero nadejść). Wprawdzie postaci duchownych

---

<sup>46</sup> Komisja KC PZPR ds. Filmu z dn. 13 II 1950, AAN oddz. VI, 237/XVIII-32, k 25-28.

<sup>47</sup> Oficjalne stanowisko Komisji pozwalało ukryć także osobiste przyczyny niechęci twórców w niej zasiadających. Zarówno Aleksander Ford, jak i Wanda Jakubowska byli w okresie przygotowań do realizacji swoich superprodukcji (*Młodość Chopina* i *Żołnierz zwycięstwa*). Dodatkowo mieli świadomość, iż równoległe mają być realizowane - poza *Faraonem* - dwa inne wielkie tematy: *Moniuszko* (ostatecznie *Warszawska premiera* zrealizowana przez Jana Rybkowskiego) oraz *Proletariat* (o Waryńskim i tzw. Wielkim Proletariacie). Znając możliwości „raczkującej” dopiero polskiej kinematografii mogli mieć uzasadnione obawy, co do przyszłości swoich własnych projektów. Argument nadmiernej ilości wielkich produkcji (planowanych na rok 1950) podniosła właśnie Jakubowska na posiedzeniu Komisji w dniu 19 października 1949 roku. Również sytuacja przyszłego reżysera filmu *Faraon* Tadeusza Kańskiego, po „aferze” z filmem *Ślepy tor*, nie dawała mu dobrej pozycji wyjściowej w rywalizacji z kolegami po fachu. Sprawę ostatecznie rozwiązała śmierć Kańskiego w 1950 roku, a plany realizacji *Faraona* odsunięto. W efekcie film pod tym samym tytułem, ale w zmienionej koncepcji zrealizował w 1965 roku asystent Kańskiego - Jerzy Kawalerowicz.

są jednoznacznie scharakteryzowane jako negatywne, a antypatyczni przedstawiciele reakcji okazują jednocześnie swoją religijność, ale zarówno postaci, jak i fabularne wątki odnoszące się do katolicyzmu są w takich filmach jak *Warszawska premiera* (1951, reż. Jerzy Rybkowski), *Gromada* (1952, reż. Jerzy Kawalerowicz, Kazimierz Sumerski), *Młodość Chopina* (1952, reż. Aleksander Ford), *Trzy opowieści* (nowela *Sprawa konia*, 1953, reż. Ewa Poleska), czy *Żołnierz zwycięstwa* (1953, reż. Wanda Jakubowska) zaledwie epizodyczne.

Wyraźna zmiana ilościowa i jakościowa uwydatni się w filmach z roku 1954 – najobfitszego w antykatolickie i antyklerykalne akcenty. W tym roku premierę będą miały tak ważne dla interesującej mnie tu problematyki filmy jak *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* (reż. J. Kawalerowicz), *Domek z kart* (reż. Erwin Axer), *Piątka z ulicy Barskiej* (reż. A. Ford), *Uczta Baltazara* (reż. Jerzy Zarzycki) i *Trudna miłość* (reż. Stanisław Różewicz). Gdyby nie długotrwały proces kolaudacji, również *Pokolenie* Andrzeja Wajdy trafiłoby na ekrany w roku 1954 (prem. 26 stycznia). W filmach tych rozprawa z religią katolicką będzie zdecydowanie ostrzejsza, a to przez fakt fabularnego rozbudowania krytycznych akcentów, bezpośredniego związania Kościoła z bohaterami reprezentującymi siły reakcji lub (jak w wypadku dyptyku Kawalerowicza) poważniejszej polemiki pomiędzy katolicyzmem a marksizmem.

Scenariusze tych filmów powstawały, zgodnie ze specyfiką ówczesnej produkcji rodzimego filmu, przynajmniej kilkanaście miesięcy wcześniej, czyli generalnie w roku 1953 – momencie zaostrenia konfliktu pomiędzy państwem a Kościołem. Mogłoby to więc przemawiać za tezą o świadomym zaostreniu kursu antyklerykalnego, wobec wcześniejszego ograniczania ekranowej krytyki katolicyzmu i Kościoła w latach 1950–1953 przez czynniki decyzyjne<sup>48</sup>.

Niezależnie od tego, czy jest to teza słuszna, prawdą jest, iż rok 1954 był rokiem „odrodzenia” (w porównaniu oczywiście z socrealistycznymi standardami) kina polskiego. O ile w latach 1950–1953 pokazano na ekranie tylko 13 filmów, o tyle w samym roku 1954 pokazano aż 10 obra-

---

<sup>48</sup> Nie odnalazłem jednak informacji, które by świadczyły o świadomej strategii ograniczania krytycznych akcentów wobec katolicyzmu ze strony czynników decyzyjnych, zwłaszcza partyjnych.

zów. Jedną z przyczyn było przełamanie impasu scenariuszowego<sup>49</sup>. Twórcy zainteresowali się wydawanymi książkami, które – tak się składa – pojawiły się na rynku księgarskim w roku 1952: *Pamiętką z Celulozy* Igora Newerlego, *Ucztą Baltazara* Tadeusza Brezy, *Piątką z ulicy Barskiej* Kazimierza Koźniewskiego, *Pokoleniem* Bohdana Czeszki. Były to książki w momencie wydania wysoko ocenione przez krytykę (może poza *Ucztą Baltazara*). Uwzględniając okres produkcji filmu w tym czasie (od zakupu praw, poprzez napisanie scenariusza, jego ocenę przez czynniki decyzyjne, realizację, kolaudację) premiera przypadnie właśnie na rok 1954 (lub na początek roku 1955, jak w przypadku długo kolaudowanego *Pokolenia*).

Jednocześnie żeby uzmysłwić sobie jak dużą wagę przywiązywała władza do rozprawy z klerykalizmem dość powiedzieć, iż rozbudowane akcenty antyklerykalne znajdują się aż w ośmiu (dodać należy jeszcze *Autobus odjeżdża 6.20* w reż. J. Rybkowskiego) z jedenastu zaprezentowanych w tym roku filmów (wliczam także *Pokolenie*).

### **Kler – czarna siła reakcji**

W ówczesnym kinie, tak jak i w życiu społeczno-politycznym okresu stalinizmu, nie bawiono się w subtelności: w cierpliwe przekonywanie o wyższości światopoglądu materialistycznego nad, jak mawiano, światopoglądem fideistycznym. Dominowała retoryka, prymitywna agitacja, podana w nieporadnej – na szczęście dla świadomości Polaków – formie. Jak wiadomo jedną z najważniejszych cech komunizmu, zwłaszcza okresu stalinowskiego, był jednoznaczny podział świata według schematu swój-wróg. Terminologia militarna w sztuce okresu stalinowskiego przybiera postać „poetyki paramilitarnej” (według określenia Maryli Hopfinger)<sup>50</sup>. Dlatego nie dziwi, iż dominował ton poważnej – w zakresie stylu ekranowego przekazu – rozprawy z katolicyzmem (możliwości propagandowego wykorzystania konwencji komediowej to dopiero „wynałazek” lat sześćdziesiątych<sup>51</sup>).

---

<sup>49</sup> Świadectwo wcześniejszego złego stanu w tej dziedzinie przynosi m.in. zapis Filmowej Narady Twórczej (II Zjazdu Filmowców), która odbyła się 15-16 marca 1952 roku, a którą rejestruje „Kwartalnik Filmowy” 1952 nr 5-6, s. 5-75. O słabej kondycji kinematografii w tym czasie zob. także: E. Z a j i ć e k, *op. cit.*, s. 88-125.

<sup>50</sup> M. H o p f i n g e r, *op. cit.*, s. 127-131.

<sup>51</sup> Świadomość możliwości wykorzystania lżejszej konwencji dla polemiki z katolicyzmem obecna była wśród prominentnych pracowników „Filmu Polskiego” – wskazuje na to choćby wyimek z raportu o sprowadzanych na polski ekran w roku

Modelowemu schematowi fabuły autorstwa Jakuba Bermana, zacytowanemu wcześniej najbliższa była powieść Tadeusza Brezy. Na jej podstawie (i przy współudziale samego autora jako współscenarzysty) Jerzy Zarzycki zrealizował film, który jest dosyć wierną (jeśli nie liczyć niezbędnych w procesie adaptacji skrótów i ekwiwalentów fabularnych) ekranizacją literackiego pierwowzoru. Główną osią problemową, wyznaczoną przez fabułę filmu (akcja dzieje się w 1947 roku), jest stopniowa ewolucja świadomości głównego bohatera, Andrzeja Uriaszewicza, który, jako przedstawiciel przedwojennej nomenklatury, przyjeżdża z Zachodu do Polski „na pięć minut”, a zostaje na zawsze. W powieści losy głównego bohatera rzucone są na szersze tło obyczajowe, ukazując reakcyjną - ze względu na pochodzenie społeczne i aktualną konduite - rodzinę Andrzeja<sup>52</sup>. Rodzina ta spokrewniona jest oraz utrzymuje stosunki towarzyskie z wieloma przedstawicielami kleru, w tym także wyższymi dostojnikami kościelnymi, oraz, jak się później okazuje, z proboszczem czynnie wspierającym „bandy”. W wielu scenach z książki Brezy kwestionuje się dobroć przedstawicieli kleru (ironiczne: „Ksiądz jest może świętym, ale ksiądz nie jest dobrym człowiekiem”) oraz instytucji kościelnych (charakterystyczna scena, gdy jedna z bohaterek, dzięki kościelnej protekcji, uzyskuje od - reakcyjnej - organizacji polonijnej... sztuczne zęby), przy czym trzeba powiedzieć, iż robione to jest z większą subtelnością, niż w filmie. W filmowej wersji *Uczty Baltazara* z większej ilości „kościelnych” motywów pozostały tylko

---

1951 przez Biuro Zagranicznego Obrotu Filmów „Filmu Polskiego” obrazach, podpisanego przez R. Radkiewiczową. Wspominała ona o filmie francuskim *Niebo i piekło*: „Treścią filmu jest zabawna historia pojedynku między aniołem i diabłem o duszę zakochanej ubogiej pary małżeńskiej. Jest to dowcipna satyra o pewnym akcencie antyreligijnym, akcencie zaznaczonym bardzo subtelnie, a polegającym na „uziemienu” spraw niebiańskich” – zob. Wykaz filmów przewidzianych na ekrany w roku 1951 przygotowany przez Biuro Zagranicznego Obrotu Filmów dla Generalnej Dyrekcji „Filmu Polskiego”, AAN, oddz. VI, sygn. 237/XVIII-32, k. 49. Na marginesie - nie tylko tytuł, ale także wymowa filmu francuskiego zbieżna jest z powstałym w roku 1966 filmem *Piekło i niebo* S. Różewicza. Ponadto pod koniec interesującego mnie tu okresu (w roku 1955) podjęto próbę realizacji satyrycznego filmu na podstawie książki Tadeusza Kwiatkowskiego *Siedem zacnych grzechów głównych*, ale sfinalizowano ją dopiero w roku 1963 (*Zacne grzechy* w reż. M. Wańkowskiego).

<sup>52</sup> Zob. T. B r e z a, *Uczta Baltazara*, Warszawa 1982, s. 91 i n.

dwie sceny - obydwie rozgrywające się na wiejskiej plebanii zarządzanej przez związanego z podziemiem proboszcza.

Proboszcz Spoos to jedyny w tym filmie przedstawiciel politycznej reakcji (nie licząc tej pozostającej „w domyśle”, z którą utrzymuje kontakt); okaże się zamieszany w dywersyjną akcję podziemia. Jest zapiekłym antykomunistą, gotowym do radykalnej z nimi rozprawy („...aż niektórym kości zatrzeszcza, aż ich krew zaleje”), liczącym na interwencję Zachodu, wykorzystującym sieć parafii do pracy szpiegowskiej. Po nieudanej akcji „bandy” przeciwko okolicznej fabryce ucieknie z parafii. Andrzeja przyjmie na plebanii wikary, który jest przeciwieństwem proboszcza Spoosa. Z jego wypowiedzi wynika, iż jest przeciwnikiem ideowym proboszcza, a z bardzo emocjonalnego sposobu wypowiedzi - iż akceptuje i popiera ustrojowe zmiany.

Kino tego czasu walcząc z Kościołem katolickim uderzało nade wszystko w szeregowych księży. Metoda „na księdza” była - w założeniu - efektywna i bezpieczna. Efektywna, gdyż pozwalała weryfikować wartości religii na konkretnych postawach ludzkich, „grać” elementem koherencji lub rozdzwisku pomiędzy wyznawaną oficjalnie doktryną a rzeczywistym zachowaniem jednostki. Zachowanie duchownych (od hipokryzji do świętości) było i jest jednym z najważniejszych czynników weryfikujących w oczach społeczności wartość danej religii. Metoda „na księdza” była jednocześnie metodą bezpieczną, ponieważ nie dyskredytowała żadnych symboli religijnych (również rzeczywistych autorytetów duchownych, opisywała bowiem fikcyjnych księży z dołu hierarchii), nie podważała tego, co - szczególnie w katolicyzmie - otoczone jest czcią i szacunkiem np. krzyża, kościoła, figur świętych itp.

Generalnie - w filmach socrealistycznych księży jako przedstawiciele Kościoła są figurami wroga klasowego, obrońcami i przedstawicielami sił reakcji, a jednocześnie ludźmi o wątpliwej etycznie konducie. Są prawie zawsze oceniani jako wrogowie postępu, a w odniesieniu do ich postaci stosuje się te same zabiegi uwypuklania negatywnych cech wyglądu co u innych przedstawicieli reakcji<sup>53</sup>. Księża są cyniczni, antypatyczni, tępi i bez serca - bezduszni urzędnicy kościelnego systemu. Takie postaci odnaleźć można nie tylko w *Uczcie Baltazara*, ale także *Żołnierzu zwycięstwa*, *Trud-*

---

<sup>53</sup> Zob. G. S t a c h ó w n a, *Równanie szeregów. Bohaterowie filmów socrealistycznych* [w:] *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowych*, red. M. Jankun-Dopartowa, M. Przyłipiak, Kraków 1996, s. 7-25; T. L u b e l s k i, *op. cit.*, s. 101.

nej miłości, *Celulozie, Pokoleniu, Podhalu w ogniu* (1956, reż. Jan Batory), *Młodości Chopina, Warszawskiej premierze*. W jednej ze scen *Żołnierza zwycięstwa* (nawiązującej stylem do twórczości Buñuela z czasów *Złotego wieku*) antypatyczny dostojnik kościoła hiszpańskiego w towarzystwie faszystów święci bombowce, które polecą bombardować niewinnych Hiszpanów i mówi: „Błogosławione niech będą ptaki stalowe, które na skrzydłach niosą słowa Ewangelii”<sup>54</sup>. W *Trudnej miłości* ksiądz odmawia wzięcia udziału w pogrzebie sekretarza partyjnego Michalika i cedzi przez zęby słowa „Chrześcijanin chrześcijaninowi nierówny”<sup>55</sup>.

Podobnie nieciekawym typem jest ks. Woyda z filmu Kawalerowicza *Celuloza*. W opisie książkowym „miał twarz pociągłą, postną, a czoło wysokie i mądre. Sutanna leżała na nim jak ulana, trochę nawet za bardzo w pasie wcięta. Trzewiki lśniły pięknym glancem i biały rąbek kołnierzyka połyskiwał na szyi jak korale. W ogóle młody dobrodziej tchnął jakąś czystą i przyjemną radością”. Ksiądz Kawalerowicza jest właśnie taki jak w tym ironizującym opisie - lekko zniewieściał, nienagannie czysty (chciałoby się powiedzieć „sterylny”), anachronicznie elokwentny i dzięki tym wszystkim cechom - antypatyczny, tak samo zresztą jak drobnomieszczkańscy słuchacze jego wykładu (z Krystyną Feldman jako dewotką na czele).

Dla przeciwwagi dla wymienionych przedstawicieli kleru - lojalny sojusznik nowej władzy (wikary z *Uczty Baltazara*), który wiarę traktuje niezwykle poważnie. Przekonujemy się o tym w pierwszej rozmowie głównego bohatera z wikarym (tuż po ucieczce proboszcza Spoosa), kiedy nie pozwala on odbyć tajemnej rozmowy w konfesjonale mówiąc: „Tylko nie tu.

<sup>54</sup> Dialogi z filmu *Żołnierz zwycięstwa* (1953), reż. W. Jakubowska

<sup>55</sup> Wspomniany dialog w filmie *Trudna miłość* (1953) - reż. S. Różewicz - w całości wygląda następująco:

Kubala: Przecież był chrześcijaninem, proszę dobrodzieja.

Ksiądz (zrywa z drzewa duże i małe jabłko): Jabłko jabłku nierówne. Chrześcijanin chrześcijaninowi też. Na pogrzebie tego bezbożnika księdza nie będzie. A wy Kubala upieracie się tak, jakbyście go na sumieniu mieli. A macie rzecz gorszą. Dopuściliście by wasz syn do komuny przystąpił. Patrzcie by i jego kara Boża nie dosięgła.

Kubala: Michalik nie diabłu posłował, ale lepszej doli chłopskiej. I większy on chrześcijanin, jak... (zawiesza głos).

Ksiądz (groźnie): Jak kto?

Kubala nie odpowiada, odchodzi w gniewie.



Konfesjonał to nie jest miejsce do tego rodzaju rozmowy. Ja nie myślę robić maskarady z sakramentu spowiedzi”<sup>56</sup>,

### Reakcyjna rola Kościoła w przeszłości

Krytyka Kościoła dotyczyła także jego roli w przeszłości (tej bliższej i tej dalszej) oceniając ją przez pryzmat materializmu historycznego, klasowego pojmowania historii. W filmie *Podhale w ogniu* J. Batorego, przywołującym powstanie chłopskie Kostki Napierskiego w 1651 r., najważniejszą postacią sił feudalnych Rzeczypospolitej jest biskup Gembicki, „pełnomocnik królewski”, jak opisano go w czołówce filmu<sup>57</sup>. U niego odbywają się narady i on podejmuje ostateczne decyzje, w efekcie których powstanie Kostki Napierskiego zostaje stłumione, a ten ostatni wraz z innymi przywódcami - stracony. W *Młodości Chopina* A. Forda biskup - gdy w kraju atmosfera rewolucyjna - kontroluje terminowość i częstotliwość spowiedzi i uczestnictwa w mszach św., wykorzystując do tego bez skrpułów pomoc największego ciemniźcy Polaków - Senatora Nowosilcowa<sup>58</sup>. Z innego dialogu dowiadujemy się także, iż rząd narodowy, powstały podczas Powstania Listopadowego, został potępiony przez papieża. Chopin - zgodnie z naczelną myślą filmu czyniącą go propagatorem postępu społecznego i rewolucji - wobec spraw religii zachowuje sceptyczny dystans, czego wyrazem jest scena muzycznego improwizowania w kościele, które wywołuje zgorszenie wśród uczestników nabożeństwa. Religijne wręcz uwielbienie składane jest w filmie nie Bogu czy Kościołowi, ale „kapłanowi sztuki” - Paganiniemu („diabeł wcielony”, „cyrograf z Belzebubem podpisał”, „boskie!”). Postać biskupa reakcjonisty (granego przez Jana Ciecierskiego) odnajdziemy także w *Warszawskiej premierze* J. Rybkowskiego.

Niedaleką w stosunku do lat stalinowskich przeszłość, międzywojenną, przywołują trzy filmy: *Domek z kart* E. Axera, *Celuloza* i *Pod gwiazdą*

---

<sup>56</sup> Dialog z filmu *Uczta Baltazara* (1954), reż. J. Zarzycki.

<sup>57</sup> Ciekawostką jest fakt, iż gra go ten sam aktor - Kazimierz Wilamowski - który 3 lata wcześniej, w 1953 roku, dostąpił zaszczytu grania postaci Stalina w filmie *Żołnierz zwycięstwa*.

<sup>58</sup> „Moralność wśród młodzieży uniwersyteckiej upada, bo nie ma pokorności wobec Kościoła. Pan Senator Nowosilcow usłuchał księdza biskupa i zarządził cotygodniową inspekcję - czy młodzież spowiada się w przypisanym czasie i czy regularnie uczęszcza do kościoła” - dialog z filmu *Młodość Chopina* (1952), reż. A. Ford.

frygijską J. Kawalerowicza. Dzieło E. Axera filmem nazwać można tylko ze względu na fakt zarejestrowania wydarzeń na taśmie filmowej i kinowej dystrybucji. Dziś taki obraz stanowiłoby domenę teatru telewizji. Jest to przeniesiona na ekran, głośna swego czasu, inscenizacja sztuki Emila Zygadłowicza wystawiona przez Axera w Teatrze Współczesnym w Warszawie w 1953 roku. Jak pisała o sztuce Zygadłowicza specyficznym językiem niedawnej epoki Anna Mińska, to „obraz rozpadającej się od wewnątrz, wstrząsanej walkami klasowymi, słabej militarnie, przeżartej korupcją i egoizmem sfer rządzących Polski sanacyjnej tuż przed katastrofą Września. Starcie dwu sił, dwu postaw ideowych symbolizują w sztuce postaci komunistycznego dziennikarza Bruno Sztorca i Premiera, reprezentanta sanacyjnych rządów”<sup>59</sup>. Bruno Sztorc za działalność antypaństwową zostaje aresztowany. Przedtem jednak – „na pięć minut przed wojną” – ma okazję uczestniczyć w uroczystości państwowej (otwarcia nowej tamy), na której styka się z przedstawicielami ówczesnej nomenklatury. Jednoznacznie pejoratywnie ukazani zwolennicy obozu rządowego toczą dysputę, w której przekonanie o mocarstwowości II Rzeczypospolitej przeplata się z providencjalizmem: „Mam nadzieję, że uroczystość państwową poprzedzi kościelna” - mówi jeden z nich; „No oczywiście - kto z Bogiem, to Bóg z nim” - odpowiada drugi; „W rękach Opatrzności leży los Polski (...) Bez woli Boga i włos Polsce z głowy nie spadnie” - potwierdza pierwszy; „Oto słowa piękne, które ducha wznoszą i krzepią. Dopóki mamy Prymasa - nie zginiemy” - dopowiada drugi<sup>60</sup> (odautorska aluzja do wyjazdu Prymasa Hłonda z Polski wraz z rządem we Wrześniu). Sztuczny patos groteskowych słów daje nieodparte wrażenie mowy „w martwym języku”, sztucznej i pustej nowomowy, przydając tych cech także znaczeniom kryjącym się za wypowiedzianymi słowami, w tym takimi jak Bóg, Opatrzność i Prymas.

W zestawie reakcyjnych cech międzywojennego hierarchicznego Kościoła nie może zabraknąć antysemityzmu charakteryzującego postawy księży. Cechę tą przywołuje w swojej *Celulozie* (w ślad za literackim pierwowzorem Newerlego) J. Kawalerowicz w scenie wykładu księdza Woydy „Żydzi a wiara Chrystusowa”. Do sceny tej wrócę w dalszej części artykułu.

---

<sup>59</sup> A. Mińska, *Pisarze polscy. Wybór sylwetek 1890-1970*, Warszawa 1972, s. 184.

<sup>60</sup> Dialog z filmu *Domek z kart* (1954), reż. E. Axer.

**„Święta nasza wiara katolicka i niezłomna wierność Polsce Ludowej”**

Zgodnie ze starożytną zasadą *divide et impera* władze komunistyczne podejmowały lub godziły się na działania zmierzające do rozbitcia Kościoła, co miało być wstępem do całkowitego jego opanowania. Dlatego ówczesna propaganda nie ograniczała się tylko do krytyki, ale poddawała także pozytywne propozycje sojuszu katolików z marksistami (środowisko PAX-u) oraz stwarzała wrażenie opieki nad – lojalnym wobec socjalistycznych imponderabiliów – Kościołem. Jednym z jej pomysłów spod znaku dawnego przymierza „krzyża i korony” byli „księża patrioci”. Działalność tych ostatnich formalnie została ujęta w ramy organizacyjne dopiero we wrześniu 1949 roku. Stanowili w połowie lat 50. ok. 10% całości społeczności księży w Polsce: akceptowali (przynajmniej deklaratywnie) podstawy ustroju społeczno-politycznego PRL, międzynarodowe sojusze, zrzeszeni byli w organizacjach księży przy kontrolowanych przez władzę instytucjach społecznych (ZBOWiD, PAX, Caritas). Dzięki lojalnej wobec władz postawie korzystali z ulg podatkowych i wsparcia materialnego państwa. „Podwalinami ideowymi Komisji Księży (przy ZBOWiD - K.K.) były zasady *świętej naszej wiary katolickiej i niezłomna wierność Polsce Ludowej*”<sup>61</sup> Właśnie takie zasady w *Uczcie Baltazara* wyznaje wikary, gdy mówi do Andrzeja (biorąc go za członka podziemia): „Strzelacie do uczciwych ludzi, chcecie niweczyć plon pracy ludzkiej. Tak wy chwalicie Pana Boga, tak wy ojczyznę kochacie!”<sup>62</sup>.

Patronackie tendencje wobec polskiego Kościoła katolickiego i katolików, dotyczyły oczywiście tylko tych zjawisk i tych osób, które właściwie pojmowały rolę religii w państwie komunistycznym. Ta zasada obowiązywała także w filmach o tematyce historycznej, jak np. przywoływanym już *Podhalu w ogniu*. Tu nie sposób oczywiście mówić o Polsce Ludowej, w takich jednak przypadkach wiązuje się „prawdziwą” wiarę katolicką z ogólnie pojętymi siłami postępu (antycypującymi, jak wskazują autorzy tego i wielu innych obrazów, dwudziestowieczne rewolucje komunistyczne, z Październikową na czele), pozornie wiary przypisując siłom reakcji. Dlatego ekranowy Kostka Napierski w odezwie do chłopów - podrywającej ich do powstania - nakazuje: „Kościołom tylko niech będzie zawsze obrona, gdyż

---

<sup>61</sup> P. R a i n a, *op. cit.*, t. 1: 1945–1959, Poznań 1995, s. 201.

<sup>62</sup> Dialog z filmu *Uczta Baltazara*.

o Boga i krzywdę ludzką wojować będziemy” - szlachtę natomiast każe wyzynać. Dla kina socrealistycznego chrześcijański Bóg i katolicki Kościół mogą istnieć tylko wtedy, gdy są strażnikami komunistycznej rewolucji i nowego ustroju.

Lokując katolicyzm, czy szerzej - chrześcijaństwo, w lewicowym kontekście odwoływano się do konkretnych przykładów polskiej historii, w których ten związek był mniej lub bardziej widoczny<sup>63</sup>. Dlatego zapewne rozważano wariant realizacji filmu o ks. Piotrze Ściegiennym, „księdzu-rewolucjoniście” - pomysł nie wyszedł jednak, jak się zdaje, poza fazę opracowania noweli filmowej<sup>64</sup>.

Ale oczywiście istniały granice kojarzenia tradycji lewicowej z chrześcijaństwem. Przykładem tego może być zabieg adaptacyjny jakiego dokonali względem powieści *Pamiętka z Celulozy* sam jej autor - Igor Newerly oraz reżyser filmów *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską* - Jerzy Kawalerowicz. Film jest wierny fabule i wymowie powieści. Sceny dotyczące stosunku do katolicyzmu są ukazane tak jak w pierwowzorze, niektóre dialogi z książki trafiły także do filmu. Z taką sytuacją mamy do czynienia także w wspomnianej scenie wykładu ks. Woydy. Młody komunista Staszek Rychlik wygłasza, bulwersującą dla zgromadzonych na zebraniu katolików mowę przypominając im, iż Chrystus był też Żydem, a na dodatek, że obserwując nędzę ludzką założył związek. „To była po prostu walka klasowa, a Chrystus był komunistą!”<sup>65</sup> - kończy bluźnierczo. Zdanie to znajduje się jeszcze w liście montażowej wskazując, iż pierwotna wersja zrealizowanego filmu uwzględniała taki kształt dialogu<sup>66</sup>. A jednak w wersji filmu, która trafiła na ekran porównania Chrystusa do komunisty już nie ma, choć wywód Staszka doprasza się o takie spuentowanie. Najwidoczniej przestraszono się tego porównania. Nazwanie Chrystusa komunistą było podwójnym bluźnierstwem - zarówno dla chrześcijan, jak i komunistów. Ani jednym, ani drugim takie określenie nie mogło zadowolić. Trzeba było się

---

<sup>63</sup> Zob. J. S z m y d, *Pierwsi marksiści w Polsce wobec religii i światopoglądu*, „Euhemer - Przegląd Religioznawczy” 1982 nr 1-2, s. 5-11.

<sup>64</sup> Protokół z posiedzenia Komisji Programowej Filmu Polskiego w dniu 13 lutego 1950 r. w Wydziale Kultury KC PZPR o tej wstępnej fazie realizacji właśnie mówi - AAN, oddz. VI, 237/XVIII-32, k 25-28.

<sup>65</sup> I. N e w e r l y, *Pamiętka z Celulozy*, Warszawa 1966, s. 56.

<sup>66</sup> Lista montażowa filmu *Celuloza*, Archiwum Filmoteki Narodowej (dalej: AFN), sygn. S 12026.

liczyć z oburzeniem widzów - z jednej strony katolików, którzy na kwestionowanie elementów religijnej doktryny (a postać Chrystusa jest tu przecież tabu absolutnym) mogli zareagować w sposób nieprzewidywalny; z drugiej zaś trzeba się było liczyć także z reakcją towarzyszy, często „neofitów” nowej, komunistycznej wiary<sup>67</sup>. To zresztą, jak wspominałem, co uchodziło w książce, w filmie nie miało prawa bytu (kolejny dowód na wiarę komunistów w siłę społecznego oddziaływania kinowego medium<sup>68</sup>).

### Religijność katolicka w filmach socrealistycznych

W filmach okresu socrealistycznego został także zaproponowany wizerunek polskiej zbiorowej religijności. Jest to – zgodnie z obowiązującym ówczesnie stereotypem – religijność nie pogłębiona: irracjonalna, dewocyjna, ksenofobiczna, antysemitka i pełna hipokryzji, z brakiem przełożenia pomiędzy deklarowanym wyznaniem religijnym, a życiem codziennym jednostki. Filmowcy szkicują tło społeczne swoich filmów zgodnie z syplifikującym schematem obowiązującym kino socrealistyczne, tzn. każda postać reprezentuje jasno określony typ, który wartościowany jest ze wzglę-

---

<sup>67</sup> Przykład takiej postawy neofickiej ukazuje list datowany na dzień 29 stycznia 1949 wysłany przez zastępcę kierownika Wydziału Propagandy, Kultury i Sztuki KW PZPR w Lublinie, niejakiego T. Gwardaka do Wydziału Kultury KC PZPR. W liście tym funkcjonariusz informuje centralę, iż w Lublinie wyświetlany jest film *Zielone lata*. Komentarz członka lubelskich władz partyjnych jest następujący (podaję tak, jak w oryginale): „Na naszym terenie film tego rodzaju jest co najmniej niepożądany. W wersji, w jakiej jest wyświetlany, przedstawia apoteozę Chrześcijaństwa. Cała akcja wykazuje, iż tylko dzięki ufności do boga i silnej wiary zostają pokonane wszelkie trudności w życiu. Film ten cieszy się ogromnym powodzeniem wśród młodzieży szkolnej i kołtuństwa”. Na marginesie listu znalazł się dopisek ołówkiem skreślony ręką członka władz centralnych. „Nic nie można zrobić, bo jest umowa - Lesław Wojtyga” - zob. List do KC PZPR z Wydziału Propagandy, Kultury i Sztuki KW PZPR w Lublinie, AAN, oddz. VI, sygn. 237/XVIII-31, k. 150 (film *Zielone lata* był eksploatowany jeszcze przez długi okres czasu - znaleźć go można była jeszcze w akceptowanych przez Wydział Kultury KC PZPR planach repertuarowych na ostatni kwartał roku 1950 - zob. AAN. oddz. VI, sygn. 237/XVIII-32, k. 40).

<sup>68</sup> Na rangę kina wskazywał m.in. J. Berman na wspomnianej przez mnie naradzie mówiąc: „Zdajemy sobie sprawę z tego że jest się tutaj [w twórczości scenariopisarstwa] – dop. K.K.] więcej niż gdziekolwiek narażonym na nieprzyjemną ingerencję polityczną (...) ale z ingerencji politycznej my nie możemy zrezygnować właśnie w poczuciu odpowiedzialności, która sięga dalej, niż poczucie odpowiedzialności pisarza (...) „W Związku Radzieckim filmy pełnometrażowe o wartości ideowej są zatwierdzane przez Biuro Polityczne, osobiście przez tow. Stalina” – zob. przypis 4.

du na jego pozycję w ramach „zero-jedynkowego” konfliktu. Osoby przyznające się do katolicyzmu są nieodmiennie waloryzowane jako negatywne. Wiara „związana” jest z wrogiem klasowymi, ich poplecznikami lub społecznym oparciem dla sił reakcji.

Dzieje się tak również w przypadku religijności wiejskiej. W kinie okresu 1950-1956 nie ma mowy o jej pozytywnym wartościowaniu; nie mógł się więc powtórzyć casus o kilka lat wcześniejszych *Jasnych łąków*. Szczególne znaczenie przykładu się do związania postaci kułaków (przeciwników kolektywizacji) z tradycją katolicką. Tak jest zarówno w *Gromadzie* w reż. J. Kawalerowicza i K. Sumerskiego, w *Trudnej miłości* S. Różewicza, jak i w *Trzech opowieściach* – noweli *Sprawa konia* w reż. E. Polekiej (Petelskiej). Zgodnie z uświęconym tradycją obyczajem kułacy jadą w niedzielne przedpołudnie na mszę furmanką, patrząc z góry na idących pieszo małorolnych. Podróż na niedzielne nabożeństwo i uczestnictwo w nim stanowi jeden ze sposobów budzenia respektu i powagi wobec gospodarzy, umacniania roli społecznej w środowisku wiejskim. W *Gromadzie* ekranowa polemika z katolicyzmem została mocniej rozbudowana. W filmie tym walka toczy się o młyn spółdzielczy i o światopogląd gospodarza Wojciecha – członka spółdzielni – który zachowuje do pomysłu budowy spółdzielczego młyna (a tym samym do nowych porządków w ogóle) daleko posuniętą rezerwę. Religijność kojarzona jest ze środowiskiem bogatego młynarza, który za wszelką cenę pragnie przeszkodzić w budowie spółdzielczego młyna. Wykorzystuje w tym celu figurę świętego zastawiając budowniczym drogę do młyna licząc na nabożny stosunek chłopów do symboli religijnych, podchodzących doń z przesadną pokorą i szacunkiem.

Wartość postawy religijnej bohaterów dyskredytuje się także wiążąc ją z zachowaniami członków podziemia – tak jest w przypadku *Piątki z ulicy Barskiej* A. Forda. Zenon, członek bliżej nieokreślonej organizacji podziemnej zmusza chłopców – niechętnych działalności sabotażowej – do posłuchu, obok argumentów fizycznych wykorzystując także psychologiczny szantaż. Jednym z jego elementów jest odnowienie konspiracyjnej przysięgi zaczynającej się słowami „Obiecuję Bogu Wszechmogącemu”, a kończącej się słowami „Tak mi dopomóż Bóg”. Zenon, dekretujący przysięgę na krzyż, to jednostka niezrównoważona i zdegenerowana, ziejąca nienawiścią i chęcią indywidualnych korzyści. Koźniewski, a za nim Ford, zdyskredytowali w ten sposób zarówno konspiracyjny etos, jak i jego religijną sankcję, z którą, jak wiadomo, silnie związani byli żołnierze armii podziemnej.

W kinie socrealistycznym piętnuje się oczywiście także dewocję, która staje się oparciem dla starego porządku. Symptomatyczna jest w tym kontekście scena rozmowy proboszcza Spoosa (*Uczta Baltazara*). Kilka kobiet, otoczywszy księdza, dzieli się z nim swoimi złymi przeczuciami co do przyszłości swojego duszpasterza:

Ksiądz: A wy się o mnie nie frasujcie. Będzie ze mną wszystko wg woli Bożej.

Kobiety: Pan Bóg daleko, a te diabły blisko [z myślą o komunistach].

Ksiądz: Nie bluźnili byście.

Kobiety: Jak tu nie bluźnić. Podobno już wszystkich księży z Warszawy pozabierali i pognali nie wiadomo gdzie.

Ksiądz (zbywająco): Słyszałem, słyszałem...

Kobiety: O, że też kary dla nich nie ma, a zmiłowania Bożego dla nas...<sup>69</sup>

Przy okazji okazuje się, iż ksiądz nie dość mocno oponuje przeciwko „rewelacjom” kobiet, traktując prawdę w sposób instrumentalny, pozwalając utwierdzić się swoim parafianom w przekonaniu o zagrożeniu, tak, aby tym silniej związać ich z Kościołem (podobny wątek fabularny powtórzy *Milczenie* Kazimierza Kutza z 1963 roku). Dewocję wyśmiewa także autor filmu *Autobus odjeżdża 6.20*, Rybkowski, ukazując postać małomiasteczkowej kobiety, która wywód o dolegliwościach zdrowotnych kończy takim stwierdzeniem: „Święconą wodą natarłam i jak ręka odjął. Od razu. Ale woda święcona musi być od karmelitów, bo u fary jest ksiądz-patriota”<sup>70</sup>

Zjadliwa ironia wobec mentalności katolickiej pojawi się także w słowach Szczęsnego z filmu Kawalerowicza *Pod gwiazdą frygijską*, gdy mówi do przerażonej widokiem „jaszczurek” (dzieci sparaliżowanych na skutek głodu) Madzi: „Albo daj na murzynka. Teraz właśnie zbierają, całe Grzywno płaci, na czarnego murzynka w Afryce, nie chrzczonego, na misje, Sodalicje. Co cię obchodzą te dzieci, są chrzczone, do raju trafią (...) Idź, idź, a po drodze wstąp do kościoła i daj na kościół, nie kanalizację, tylko na kościół. Niech tu dalej będzie smród, nędza i niech się rodzą jaszczurki”. W *Celulozie* natomiast religijność katolików wzbogacona zostanie o antysemicki walor – w opisywanej już scenie wykładu księdza Woydy drobnomieszczanie zasiadający na audytorium ujawniają ostatecznie (obok antykomunistycznej) antyżydowską fobię oraz niskie, merkantylne pobudki zachowań<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Dialog z filmu *Uczta Baltazara*, reż. J. Zarzycki.

<sup>70</sup> Dialog z filmu *Autobus odjeżdża 6.20* (1954), reż. J. Rybkowski

<sup>71</sup> Wspomniany dialog z filmu *Celuloza* (1954, reż. J. Kawalerowicz) brzmi:

### ***Piątka z ulicy Barskiej Aleksandra Forda i Kazimierza Koźniewskiego***

Akcja filmu dzieje się w roku 1947 na budowie Trasy W-Z. Bohaterami są warszawscy chłopcy, z których część przechodzi proces wewnętrznej ewolucji według schematu Makarenki – dzięki pracy w kolektywie z chuliganów, bandytów i sabotażystów stają się wartościowymi obywatelami Polski Ludowej. Dwójka z nich - Marek i Kazek - bierze udział w budowie Trasy. Podczas prac budowlanych zagrożony zostaje na skutek naruszenia skarpy kościół Św. Anny. Scena ta – trwająca na ekranie kilka minut – ma swoją długą artystyczną genezę interesującą dla podjętej tu problematyki, dlatego też poświęcę jej więcej uwagi.

Osuwanie się skarpy ze stojącym na niej kościołem to prawdziwa historia z dziejów budowy Trasy W-Z. Znalazła ona już wcześniej swój ekranowy ekwiwalent w dokumentalnym filmie Krzysztofa Gordona *Szeroka droga* (1949). W tym schematycznym obrazie widać obojętność ówczesnych budowniczych trasy faktem zagrożenia budynku kościoła. „Jedyną osobą zaniepokojoną na serio osuwaniem się skarpy kościoła św. Anny był ksiądz; komentarz zbywał jego zdenerwowanie protekcyjnym dowcipem. Niepokój nie ogarniał załogi, nie udzielał się także widzom”<sup>72</sup>.

Historia z kościołem św. Anny zaintrygowała - jak się wydaje – głównie A. Forda. Anonsowanej sceny nie ma bowiem w powieści Koźniewskiego, pomimo iż w momencie pisania książki był to już fakt historyczny.

Ford natomiast tę prawdziwą historię wykorzystał instrumentalnie w celu stworzenia złożonego fabularnie projektu ideologicznego. W scenariuszu scena z kościołem jest zdecydowanie bardziej rozbudowana niż w scenopisie i ostatecznie w filmie. Zenon (jak pamiętamy reakcjonista związany ze zbrojnym podziemiem) dąży do tego, aby wykorzystać cynicznie fakt naruszenia fundamentów kościoła i zniszczyć go dla osiągnięcia potężnego efektu propagandowego:

Zenon: Jeżeli się kościół zwali – to wścieknie się całe polityczne znaczenie Trasy.

Osoba pierwsza: Mowa jest o Żydach i wierze Chrystusowej, a nie o węglu.

Osoba druga: Dlaczego prawie wszystkie sklepy są żydowskie.

Osoba trzecia: Do Palestyny niech jada.

Komunista: Nic by nam robotnikom z tego nie przyszło.

Osoba trzecia: Ale sklepy byłyby chrześcijańskie.

<sup>72</sup> W. Ś w i e ż y ń s k i, *op. cit.*, s. 122.



Profesor: Jeżeli się zawalił! Ale oni już wszystko robią, by się Skarpa nie obsunęła. Spędzili profesorów z kilku Politechnik. Zastosowali wszelkie środki...

Zenon: Wrażenie w narodzie byłoby kolosalne.

Profesor: Gdyby się kościół zawalił... Ale na dwóch szalach trzeba położyć: na jednej ten cenny, wyjątkowo cenny zabytek naszej kultury, miejsce modłów, a na drugiej polityczny efekt katastrofy. Boję się nawet myśleć, co mogłoby przeważać, co mogłoby być ważniejsze...

Zenon: Pan powinien na pewno wiedzieć co przeważa... Co dziś dla całego świata jest ważniejsze.

Profesor /powoli, cedząc słowa/: A pan jest gotów? I pańscy ludzie?

Zenon: Ale jak to zrobić?

Profesor /bierze serwetkę i rysuje na niej schemat ściany oporowej ze szpongami/: Zanim zaleją beton ziemia przytrzymana jest szpongami. Wystarczy wytrącić – na przykład w nocy – kilka rozpórek, a Skarpa zacznie gwałtownie jechać w dół i zmiażdży tunel Trasy. Rozumie pan?

Zenon: Rozumiem.<sup>73</sup>

Przy innej okazji autorzy scenariusza sugerują, iż przyczyn osuwania się skarpy z kościołem należy doszukiwać się w naturalnych procesach erozji terenu („kościół z prędkością ..... centymetrów na rok osuwa się ku Wiśle”), wzmocnionych dodatkowo zbyt głębokim wykopem dokonanym przez nierozważnego operatora koparki, Macisza (przeciwnika współzawodnictwa pracy, elementu wstecznego).

I tak prawdziwa historia osuwania się kościoła św. Anny (jej świadectwo zawarte jest w filmie Gordona), która mogłaby być oskarżeniem przeciwko zbyt intensywnej, ryzykownej koncepcji budowy Trasy oraz obojętności, a nawet satysfakcji budowniczych ze zbliżającej się katastrofy, zasymlowana przez Forda, uzyskuje właściwy ideologicznie kształt: to nie projekt budowy i nie jej kierownictwo odpowiedzialni są za osuwanie się kościoła, ale naturalne procesy erozji terenu oraz niesubordynacja pracowników (oczywiście – wrogich elementów). To właśnie budowniczym Trasy zależy na ratowaniu (z wielkim osobistym poświęceniem) kościoła; ci zaś, którym powinno bardziej na tym zależeć (jako nominalnie wierzącym) są gotowi do jego zniszczenia, w celu osiągnięcia praktycznych korzyści w postaci zawalenia się tunelu, a przede wszystkim korzyści propagandowych - wywołania wielkiego społecznego niezadowolenia.

Wychodząc poza fabularną intrygę w stronę znaczeń metaforycznych - które w kinie socrealistycznym były prymarne wobec innych np. doku-

---

<sup>73</sup> Scenariusz filmu *Piątka z ulicy Barskiej*, AFN, sygn. S 918, s. 87-88.

mentarnych<sup>74</sup> - można stwierdzić, iż autorom scenariusza (głównie Fordowi) szczególnie zależało na tym, aby sekwencja z osuwającym się kościołem św. Anny naocznie udowodniła, komu tak naprawdę zależy na dobru Kościoła w Polsce (władzy ludowej), a kto gotów jest wykorzystywać polski Kościół i katolicyzm w sposób instrumentalny (podziemie zbrojne, wszelkie „siły reakcji”).

Ostatecznie jednak sekwencja osuwającego się kościoła została zmodyfikowana. Ze scenopisu, a następnie z gotowego filmu Ford wyrzucił wątek rozmowy Zenona z Profesorem - zniknęły jakiegokolwiek ślady planów świadomego zniszczenia kościoła. Być może wystraszonego stopnia propagandowego fałszerstwa, w swojej bezczelności trudnego do zaakceptowania nawet w kinie socrealistycznym.

Pozostała scena osuwania się skarpy, ale fabularnie autonomiczna, nie tak rozbudowana jak w scenariuszu i nie wchodząca w związki z innymi elementami fabuły. Sprawia ona przez to zresztą wrażenie doklejonej<sup>75</sup>. Musiała jednak mieć znaczenie dla Forda, skoro w tej zmienionej, słabo umotywowanej fabularnie wersji zdecydował się on na jej pozostawienie w filmie. Wyjaśnienia Forda co do motywacji tej sceny wyrażone podczas posiedzenia KOS-u są niejasne (co jest zresztą charakterystyczne dla wielu wypowiedzi Forda) i nieprzekonujące<sup>76</sup>.

Od samego początku reżyser oddaje dramatyzm zbliżającej się katastrofy poprzez odpowiednią inscenizację, grę aktorską, dystrybucję planów, dźwięk (przeciągły gwizd parowego gwizdka). Zawsze słychać wołania „Kościół się wali”, widać nerwowe bieganie robotników, część

<sup>74</sup> Zob. M. Hopfinger, *op. cit.*, s. 125–126.

<sup>75</sup> Zwracał na to uwagę Koźniewski podczas Komisji oceniającej scenopis: „...mnie się wydaje, że w tej wersji nie jest potrzeba sprawa św. Anny, ona miała duże uzasadnienie w scenariuszu, ale obecnie wydaje mi się, że to nie powinno zostać. Może kol. Ford mi to wytłumaczy, ale ja mam poważne wątpliwości, czy tak poważna rzecz jak posuwanie się Świętej Anny warto wprowadzać do filmu” – Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy (scenopis filmu *Piątka z ulicy Barskiej*), AFN, sygn. A - 214, p. 10.

<sup>76</sup> „Tu nie wchodzi w grę tylko kwestia sabotażu, ale są rozwiązywane przez to pewne konflikty, przecież z jednej strony mamy Lewaka i Wojciechowskiego, a z drugiej strony mamy Macisza i Zenona, to jest rzecz, która jest ogniwem dramaturgicznym i wyłączenie tych spraw nie wydaje mi się możliwe” – *ibidem*. W rzeczywistości scena z kościołem w filmie nie ma żadnego znaczenia zarówno dla dalszych losów bohaterów lub dla ich politycznej identyfikacji.

wbiega do wnętrza kościoła, w którym widać osypujący się z sufitu gruz . Wydarzenie to - w przeciwieństwie do filmu Gordona - elektryzuje zarówno bohaterów, jak i widzów. Jeden z inżynierów mówi: „Kościół może się zawalić. Obsunięcie całej skarpy grozi, że zawali i zgniecie jak orzech wylot tunelu” i wydaje dyspozycje budowlane.

Autonomiczną scenę-sekwencję osuwania się kościoła w filmie należy rozpatrywać w związku z następującą po niej inną sceną-sekwencją zebrania załogi Trasy W-Z (której zresztą w takim jak na ekranie kształcie nie ma w scenariuszu). Jest to statyczna scena wystylizowana jak socrealistyczne malarstwo o tematyce „wiecowej” - hala, ustawiony z wyraźnym zamysłem kompozycyjnym tłum, w centrum kadru wielkie białoczerwone i czerwone sztandary (umieszczenie ich na naradzie robotników tłumaczy tylko logika ideologii, a nie codziennej pracy). Tłum otacza umieszczoną po prawej stronie na tle sztandarów trybunę, z której przemawia towarzysz. Mówi: „Spora część załogi zajęta jest walką z osuwaniem się skarpy, na której stał kościół. Chcemy was zapytać, czy inni dadzą radę bez nich, czy zbudujemy trasę na 22 lipca”<sup>77</sup>.

Pozbawiając fabularnego tła, wyraźnie wyodrębniając opisywaną scenę, zestawiając ją symetrycznie ze sceną wiecu Ford wznosił się na wysoki poziom ekranowej retoryki, nie bacząc na wątpliwość dramaturgicznie legitymację takich fabularnych rozwiązań. Scena ta, potwierdzająca skłonność Forda do przerostu inscenizacyjnego, utrzymana jest w mocno zmitologizowanym kodzie kina socrealistycznego (zgodnie z logiką ideologii, a nie logiką prawdopodobieństwa)<sup>78</sup>. Wobec powyższego śmiało można dwie wymienione sekwencje odczytywać w sposób symboliczny. Werbalny skrót „Kościół się wali” (a nie np. „skarpa się sypie”, „kościół osiada” itp.), powtarzany wielokrotnie z ust do ust, jest wystarczająco wymowny - nie chodzi o ten konkretny kościół, ale o Kościół w ogóle. Kościół staje się tu przeszkodą na drodze (Trasie?) ku lepszej przyszłości. Opisywana sekwencja to skonfrontowanie dwóch ideologii - upadającej (dosłownie i w przenośni), ideologii katolickiej oraz zwycięskiej ideologii marksistowsko-leninowskiej. Kościół św. Anny musi być jednak uratowany, by nie zgnieć wybudowanego tunelu. Władza staje się więc tu paradoksalnym patronem i obrońcą

---

<sup>77</sup> Dialog z filmu *Piątka z ulicy Barskiej* (1954), reż. A. Ford.

<sup>78</sup> Zob. P. Z w i e r z c h o w s k i, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000, s. 36-74.

Kościół. Zmierzając ku przyszłości, musi dodatkowo znosić balast polskiego katolicyzmu – jest więc w swoim trudzie ze wszech miar godna szacunku.

Ford stworzył scenę, która w swej metaforycznej wymowie oddawała dialektykę - jeśli można użyć tego słowa - stosunku komunistów do spraw religii: doktrynalna niechęć komunistycznej ideologii wobec religii (teza) stykała się z koniecznością jej praktycznej akceptacji (antyteza), dając syntezę aktualnej polityki wyznaniowej.

### **Celuloza Kawalerowicza i Newerlego**

Najdojrzałą ekranową polemikę kina socrealistycznego z katolicyzmem zostawiłem na koniec rozważań. Chodzi o filmy w reżyserii J. Kawalerowicza: *Celuloza* i *Pod gwiazdą frygijską*. O ile wymienione wcześniej obrazy koncentrowały swoją krytykę na prawej stronie wyobrażonej przeze mnie osi katolicyzmu (organizacja religijna, tj. Kościół hierarchiczny i wspólnota wiernych), na zinstytucjonalizowanym, zewnętrznym, a tym samym najbardziej podatnym na doraźną krytykę polityczną aspekcie religii, o tyle dzieło Kawalerowicza i Newerlego odnosi się do zagadnień umieszczonych pośrodku osi, tj. doktryny moralnej (a w jej ramach doktryny społecznej, która jest jak wiadomo częścią doktryny moralnej stosowanej w skali makro<sup>79</sup>). Dyptyk filmowy Kawalerowicza nie ogranicza się tylko do negacji, ale proponuje także pozytywny wariant nowej moralności, odmiennej od moralności chrześcijańskiej. Określenie „polemika z katolicyzmem” nie jest może adekwatne wobec schematyzmu i uproszczenia, z jakim zaprezentowana została w dziele moralna doktryna katolicyzmu oraz osoby (jak ksiądz Woyda czy mieszczenie), którym była bliska, ale nie jest to tylko – tak jak w wielu wymienionych powyżej przykładach – wulgarna „propagandowa napaść”.

Jak już wcześniej wspominałem, ekranizacja powieści Igora Newerlego jest zasadniczo wierna literackiemu pierwowzorowi. Z niego też czerpie cały swój intelektualny, znaczeniowy potencjał. Zastugą Kawalerowicza było to, iż potrafił znaleźć dla niej ekranowy ekwiwalent. Jeszcze dziś czytana książka potrafi wyzwolić emocje świadomego jej historycznych przekłamań i propagandowej teleologii czytelnika. W przeciwieństwie do wielu

---

<sup>79</sup> Zob. R. T o k a r c z u k, *Współczesne doktryny polityczne*, Kraków 1999, s. 391–427.

powstających ówczesnie powieści potrafiła wykreować literacką wersję komunistycznego mitu, lat „górných i chmurnych” dla wielu działaczy przedwojennej KPP. Newerlemu udało się wykreować literacką opowieść mitopodobną, do której mogli odwoływać się - i odwoływali - młodzi adeptci socjalizmu. Blisko pół wieku od realizacji filmu Kawalerowicz wspominał: „Dojrzewanie bohatera *Celulozy* było (...) także moim dojrzewaniem. Nie urodziłem się socjalistą, w *latach pierwszych* nie byłem przekonany o takiej, a nie innej konieczności naszego rozwoju. Zmiany świadomości Szczęsnego były także zmianami mojej świadomości”<sup>80</sup>. Ta wypowiedź świadczy dobitnie o artystycznej sile perswazji powieści, której ekranowy odpowiednik potrafił dorównać.

Podstawą ekranowej polemiki jest różnica pomiędzy moralnością chrześcijańską i moralnością marksistowsko-leninowską, zwłaszcza w pojmowaniu zjawiska miłości. Miłość, jeden z najważniejszych elementów moralnej doktryny chrześcijaństwa, jest podstawową normą życia chrześcijańskiego interpretowaną jako oddanie się Bogu i drugiemu człowiekowi (*caritas*). Najbardziej radykalnym wyrazem miłości chrześcijańskiej jest miłość nieprzyjaciół, do której Chrystus zobowiązał chrześcijan w ich drodze do świętości w „Kazaniu na górze” (Mt 5, 13 – 48)<sup>81</sup>.

W kontekście powyższego bardzo istotny dla toczonych tu rozważań jest dialog pomiędzy starym towarzyszem, Olejniczakiem (Bolesław Płotnicki), a Szczęsnym (Józef Nowak) z drugiej części dyptyku (*Pod gwiazdą frygijską*), dialog, który w moim mniemaniu stanowi oś znaczeniową filmu będąc projektem alternatywnej moralności komunistycznej. Szczęсны, po samowolnym wykonaniu wyroku na Gąbińskim jest zagrożony wyrzuceniem z partii:

---

<sup>80</sup> J. K a w a l e r o w i c z, *Więcej niż kino*, oprac. S. Kuśmierczyk, S. Zawiśliński, Warszawa 2001, s. 27. Dalej Kawalerowicz wspomina: „Zakończenie wojny przyjąłem wręcz euforycznie, uznałem, że powinienem niezwłocznie pogłębić intelektualnie (...) robotnicze racje, że powinienem nadrobić stracony czas. Rzuciłem się w wir nauki zachwycony, że mogę się kształcić. Uważałem, że zawdzięczam to nowej rzeczywistości, a zatem coś jej jestem winien. Toteż gdy moje otoczenie uznało, że powinienem wstąpić do partii, trafiło to w moje odczucia” - ibidem.

<sup>81</sup> Zob. np. Ks. J. K r a s i ń s k i, *Przez teologalną cnotę ku cywilizacji miłości (Na kanwie duszpasterskiego roku miłości)*, „Homo Dei” 1984 nr 2; zob. także *Być chrześcijaninem dziś...*, s. 286–287, 591-616.

Olejniczak: Równowagę macie zachwianą... Nienawidzicie, ociekacie wprost nienawiścią.

Szczęśny: Nie będziecie mi chyba prawić o miłości bliźniego.

Olejniczak: Miłość ewangeliczna, towarzyszu, jest nierealna i politycznie szkodliwa. Wygodna dla posiadaczy i trzyma się ich propagandy w piśmie tylko - nic więcej. Ale nienawiść do wroga i miłość do człowieka - oczywiście o ile jest człowiekiem - to są dwa skrzydła. Jeżeli oba są mocne, to się ma lot wysoki, silny...<sup>82</sup>

Jak widać podstawą moralności komunistycznej jest związek miłości-nienawiści. Nie chodzi o dwa uczucia, ale o jedno uczucie miłości-nienawiści stopione dialektyczną mocą (jak wszystko w filozofii markistowsko-leninowskiej) w jedno<sup>83</sup>. Uczucie ożywiające pierś komunisty, w porównaniu z miłością chrześcijańską jest realistyczne, pragmatyczne i możliwe do wypełnienia (gdy tamto irracjonalne, idealistyczne i nazbyt rygorystyczne, by można mu sprostać), aktywnie zmieniające rzeczywistość ziemską (gdy tamto biernie oczekujące nagrody wiecznej, nazbyt polegliwe), nade wszystko zaś możliwe do zrozumienia tylko w perspektywie społecznych (klasowych) relacji i uwikłań, walczące o sprawiedliwość społeczną w interesie klas uciskanych (gdy tamto w teorii personalistyczne, nie różnicujące ludzi - w praktyce służące klasom posiadającym).

Realizacja miłości chrześcijańskiej w rzeczywistości społecznej - według Newerlego i Kawalerowicza jest (powtarzając słowa Olejniczaka) „nierealna”. Jest jednak także „szkodliwa” oraz „wygodna tylko dla posiadaczy”. Przykład takiej postawy przywołuje cytowana już kilkakrotnie scena wykładu Ks. Woydy z pierwszej części dyptyku (*Celuloza*), kiedy ten ostatni mówi:

A tego Pan Żeromski nie wie, że z pierwoczasu walczą na świecie dwa duchy: duch miłości, zgody i poświęcenia, którym to duchem Kościoła katolickiego jako ciała Chrystusa stoi i duch niezgody, nienawiści i nicości - duch żydowski. I wschodzi posiew niezgody, biedny chciałby mieć to wszystko co bogaty, „Państwo jest złe” - powiadają - „inne trzeba stworzyć państwo”. A czy to coś pomoże. Błąd nie tkwi w urządzeniach, ale w człowieku. Człowieka należy wychować, dbając o to, aby była zgoda - zgoda, która buduje i wiara, która czyni cuda.

<sup>82</sup> Dialog z filmu *Pod gwiazdą frygijską*.

<sup>83</sup> Szerzej o tym: K. K o r n a c k i, *Religijne aspekty polskiego kina socrealistycznego*, [w:] *Ukryta religijność kina*, red. ks. M. Lis, Opole 2002, s. 31.

W wypowiedzi tej pobrzmiwają zniekształcone (antysemityzmem i hipokryzją księdza oraz słuchaczy) echa doktryny społecznej Kościoła, dla której najważniejszą normą określającą reguły życia społecznego jest przykazanie miłości Boga i bliźniego, a podstawowymi zasadami życia społecznego są zasady dobra wspólnego i solidarności, negujące konfliktowe koncepcje historiozoficzne formułowane np. przez marksizm<sup>84</sup>. Twórcy dołożyli jednak starań, aby nawet to blade echo społecznej nauki katolicyzmu zabrzmiało fałszywie i karykaturalnie. W taki sam sposób dyskredytowane są także (jako że łamią prawdziwą solidarność robotniczą i zraszają ludzi nieciekawego autoramentu) chrześcijańskie związki zawodowe funkcjonujące w międzywojniu, stanowiące konkurencję dla komunistycznych i socjalistycznych związków zawodowych.

Interesującym dla podjętych tu rozważań byłby także przypadek *Pokolenia A. Wajdy* – z uwagi jednak na jego graniczny charakter (pomiędzy socrealizmem a „szkołą polską”) niech będzie on punktem wyjścia do rozważań poczynionych - mam nadzieję - w innym miejscu, do których czytelników już teraz odsyłam.

#### Polish Feature Films (1945-1956) and Catholicism and the Catholic Church

The article describes the treatment of Catholicism and the Catholic Church in Polish feature films during the years 1945 to 1956. The presence of Catholicism on the cinema screen is closely connected to the State's religious policy at that time, which was based on two premises: the atheistic doctrine of Communism and a pragmatic strategy and policy of action that depended on political variables.

The author demonstrates how religious policy of the period was reflected in specific images and how it determined the methods of dealing with the theme of Catholicism (including how it was evaluated). One of its fundamental features was the reduction of Catholicism on screen to its visible (institutional) attributes, such as the clergy and believers. This was a conscious tactic by the com-

---

<sup>84</sup> Zob. *Być chrześcijaninem dziś...*, s. 398–411; Cz. S t r z e s z e w s k i, *Rozwój chrześcijańskiej myśli społecznej w niepodległej Polsce*, [w:] *Historia katolicyzmu społecznego w Polsce*, Warszawa 1981, s. 259–301.

munist authorities, one that limited their dispute with Catholicism to attacking the Church out of fear that the new socio-political system might otherwise be taken as anti-religious. Accordingly, we do not find in Polish cinema of the era films or scenes similar to Eisenstein's famous sequence with the gods in *October*.

In Polish film industry of 1945-1956, making religious films close to the Christian outlook was out of the question. This stemmed not only from political restrictions but was also due to the filmmakers' own left-wing views.

The religious policy also informs the author's chronological and substantive division of the era into two periods: 1945-1948 (a 'liberal' period in Church-State relations), marked by a limited cinematic acceptance of Catholicism, when religious issues largely appear as a chronicle of events and religious festivities celebrated by the Church and the Catholic community; and 1949-56, the period of an 'anti-clerical campaign' in Polish cinema, which reached its peak in 1954. During these years, there is a clear assault on the Church, chiefly in the form of the common clergy (in which priests appear as class enemies) and believers themselves. At the same time, in line with current religious policy, traces of the authorities' patron-like treatment of Catholicism emerge.