

Krzysztof Gajewski

## **POLSKA KRONIKA FILMOWA 1966**

Walka tysiąclecia z milenium

### **Uwagi wstępne**

Polska Kronika Filmowa została powołana do istnienia w roku 1944 w Lublinie. Jako medium wykorzystywała kino, gdzie była wyświetlana w latach 1944–1994. Jej projekcja poprzedzała seans filmowy w ten sam sposób, jak czynią to dziś bloki reklamowe. Miała charakter cykliczny, wydawana była raz na tydzień. Począwszy od lat sześćdziesiątych Wytwórnia Filmów Dokumentalnych i Fabularnych produkowała ją w dwóch wersjach: A (zasięg ogólnopolski) oraz B (kina miejskie). W sumie na całość PKF składa się ponad 4 tysięcy filmów, zwykle o długości około 10 minut, w wyjątkowych wypadkach dwa razy dłuższych.

W połowie lat dziewięćdziesiątych zaprzestano produkcji PKF z przyczyn finansowych. Forma nie sprostała więc regułom medialnego wolnego rynku, choć za czasów PRL cieszyła się dużą sympatią widzów. Zdarzało się, że protestowali oni, jeśli przed seansem filmowym kroniki nie wyświetlano<sup>1</sup>. Autor monografii na temat PKF Marek Cieśliński zauważa, że „zaspokajając potrzebę przyjemności, PKF dyskretnie realizowała funkcję represji”<sup>2</sup>. Zdaniem znawcy tematu PKF zawiązywała szczególną więź między nadawcą a odbiorcą poprzez specyficzną formę komunikacji z widzem – przede wszystkim swoisty dowcip, którym operowali jej twórcy i który przejawiał się zarówno w stylistyce komentarza, jak również w doborze materiału wizualnego. Planszy tytułowej towarzyszył (od 1951 roku) charakterystyczny motyw muzyczny skomponowany przez Władysława Szpilmana, wyłoniony

---

<sup>1</sup> M. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*, Warszawa 2006, s. 15.

<sup>2</sup> Tamże.

w konkursie<sup>3</sup>. Poważna tematyka polityczno-społeczna, reportaże z budowy wielkich kombinatów przemysłowych, relacje z dużych i małych wydarzeń artystycznych i sportowych przeplatały się w PKF z doniesieniami na temat przyrody, mody (francuska moda na krótkie spódniczki) czy z różnego typu ciekawostkami, utrzymanymi często w tonie buffo (licytacja przedmiotów znalezionych w środkach komunikacji miejskiej).

Przedmiotem niniejszej rozprawki będzie sposób reprezentacji w PKF obchodów tysiąclecia polskiej państwowości oraz tysięcznej rocznicy przyjęcia chrześcijaństwa jako religii państwowej<sup>4</sup>. Obchody tysiąclecia Polski należy rozumieć szeroko. Składają się na nie nie tylko uroczystości organizowane przez władze państwowe, ale również innego typu wydarzenia, przede wszystkim otwarcie licznych „tysiąclatek”, szkół budowanych pod hasłem „tysiąc szkół na Tysiąclecie Państwa Polskiego” od roku 1959. Wydarzenia związane z tymi obchodami organizowano od początku lat sześćdziesiątych, choć uroczystości kulminacyjne odbyły się w roku 1966.

Z faktu wyboru tej właśnie daty można wnioskować, że to Kościół niejako narzucił sposób rozumienia początków polskiej państwowości. Rok 966 to symboliczna data chrztu Polski. O ile akces Mieszka I do chrześcijaństwa daje się, przynajmniej teoretycznie, jednoznacznie określić w czasie, o tyle fakt ukonstytuowania się organizmu politycznego, który można by określić mianem państwa, już w mniejszym stopniu, gdyż jest to proces rozciągnięty w czasie. Zapewne wielu problemów nastreżczyłaby sama próba sprecyzowania pojęcia państwowości, zwłaszcza

<sup>3</sup> Tamże, s. 70.

<sup>4</sup> Analizie poddano następujące materiały: PKF 07B/60 (Nowa szkoła 1000-lecia w Katowicach), PKF 30/60 (Grunwald – Nowa szkoła 1000-lecia we wsi Stębark), PKF 19/60 (Pierwsze w stolicy – Nowe szkoły 1000-lecia: przeprowadzka do nowego budynku przy ul. Niskiej; szkoła przy ul. Elektoralnej), PKF 36/61 (Września – nowa Szkoła Tysiąclecia; Łódź Widzew – nowa szkoła im. Tekli Borowiak (proj. Tadeusz Herbut); Katowice – nowa szkoła na os. Marchlewskiego (proj. Stanisław Kwaśniewicz); Tarnowskie Góry – basen pływacki w nowej Szkole Tysiąclecia; Nowa Huta – nowa tysiąclatka im. Janka Krasickiego w systemie pawilonowym FFP), PKF 17A/66 (Tysiąclecie. Uroczystości milenijne w Gnieźnie i Poznaniu; Sztafety Tysiąclecia: Sztafeta 1000-lecia w Białymstoku; Sztafeta 1000-lecia w Chełmie i Lublinie; Sztafeta 1000-lecia w Bogatyni; 100 zł na 1000-lecie. Srebrna stuzłotówka), PKF 19A/66, PKF 19B/66 (Uroczystości milenijne na Jasnej Górze w Częstochowie), PDF 31A/66 (Defilada Tysiąclecia).

w odniesieniu do epoki tak odległej. Można mimo to zaryzykować tezę, że sam fakt uznania chrześcijaństwa za religię państwową nie mógł ukonstytuować państwa i że państwowość polska musiała istnieć już wcześniej. Co więcej, jeśli coś można uznać za religię państwową, to wynika stąd, że już uprzednio taki organizm polityczny jak państwo istnieje. Nie zamierzam wkraczać na tereny historii czy politologii, ale próbuję dokonać analizy pojęć, wyodrębnić semy, na których rozpina się dyskurs, w tym przypadku narzucony przez stronę kościelną.

Wybór takiej a nie innej symbolicznej daty to tylko jeden z elementów walki, jaka toczyła się między rządem a Kościołem w latach sześćdziesiątych i której szczyt przypada właśnie na rok 1966. Owa walka o rząd dusz miała przebieg niekiedy dramatyczny. PKF dokumentuje te wydarzenia, a sposób, w jaki to czyni, będzie przedmiotem poniższych rozważań.

Już w latach 1960–1961 w PKF następuje wysyp materiałów związanych z „tysiącłatkami”. W roku 1960 możemy obejrzeć uroczystości otwarcia szkół w Katowicach, w Warszawie (na Niskiej oraz na Elektoralnej), a także nazwanej imieniem króla Władysława Jagiełły szkoły w Stębarku niedaleko od Grunwaldu. Przy tej okazji zauważmy, że za jeden z punktów programu obchodów tysiąclecia można uznać hucznie świętowaną i szczegółowo w kronice zaprezentowaną 550. rocznicę bitwy pod Grunwaldem (PKF 30/60).

W roku 1961 twórcy kroniki udają się do nowo wybudowanych szkół i obiektów sportowych we Wrześni, w Łodzi, Katowicach, Tarnowskich Górach oraz w krakowskiej Nowej Hucie. Kronika przedstawia relację z Sejmu debatującego nad kształtem obchodów tysiąclecia oraz z obrad rządu, podczas których Władysław Gomułka stwierdza, że „część Episkopatu zajmuje postawę wrogą Polsce”<sup>5</sup>. Słowa te należy odczytywać w kontekście zacieklej chwilami walki o rząd dusz, jaka rozgorzała podczas obchodów tysiąclecia. Komentator portalu Przewodnik Katolicki uważa, że do zaostrzenia stosunków na linii państwo–Kościół przyczyniło się również orędzie polskich biskupów do biskupów niemieckich opublikowane 18 listopada 1965<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Tamże, s. 104.

<sup>6</sup> S. Kmieciak, *Jak Kościół wygrał milenijną batalię o rząd dusz*, „Przewodnik Katolicki” 2013, nr 25, [http://www.przewodnik-katolicki.pl/nr/temat\\_numeru/jak\\_kosciol\\_wygral\\_milenijna\\_batalie\\_o\\_rzad\\_dusz.html](http://www.przewodnik-katolicki.pl/nr/temat_numeru/jak_kosciol_wygral_milenijna_batalie_o_rzad_dusz.html)

Największe nagromadzenie materiałów milenijnych następuje w roku 1966. Ogólnokrajowe obchody zostają zainaugurowane w Gnieźnie 16 kwietnia, a dzień później odbywają się uroczystości kościelne w Poznaniu (PKF 17A/66). Trzeciego maja zorganizowano centralne uroczystości milenijne na Jasnej Górze w Częstochowie (PKF 19B/66), 22 lipca następuje kulminacja – Defilada Tysiąclecia w Warszawie (PKF 31A/66).

### Gniezno i Poznań

PKF 17A z roku 1966 rozpoczyna się kadrem, w którego centrum znajduje się tytuł *Tysiąclecie*. Termin ten pochodzi ze słownika laickiego, forsowanego przez rząd. W swych konotacjach i neutralnej aurze stylistycznej jest odmienny od kościelnego „milenium”, w którym pobrzmiewa tradycja łacińska, a może nawet dalekie echa millenaryzmu, doktryny głoszącej rychły upadek świata, jaki znamy, i tysiącletnie panowanie Chrystusa. Ewokowany jest więc kontekst eschatologiczny i apokaliptyczny, silnie nacechowany emocjonalnie.

Dyskurs rządowy zostaje jednak semantycznie wzbogacony przez kontrpunkt w postaci prymasowskiej bazyliki Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, znanej jako katedra gnieźnieńska. Znajduje się ona na drugim planie i jest częściowo przysłonięta gałęziami pozbawionego po ziemi liści drzewa, które zaraz zabierze się do wiosennego wzrostu. Jest 16 kwietnia 1966 roku. Drzewo symbolizuje siłę wegetatywną, biologiczną, świecką i materialistyczną, która jest starsza od katedry i ją przetrwa. Jest jak nowy ustrój – młode, żywotne i niezniszczalne, podbija przestrzeń, rozgałęzia się w niej. Drzewo i katedrę dzieli wodna przepaść jeziorka Jelonek. Katedra, miejsce koronacji pierwszych królów Polski, jest na polu politycznym miejscem szczególnym, osobliwością, bo właśnie tu władza kościelna nadawała moc polityczną władzy świeckiej, tu dokonywało się i sankcjonowało przesunięcie w polu władzy. Było to miejsce swoistej teofanii, spotkania państwa bożego i państwa ziemskiego.

Narrator kroniki wyraźnie zaznacza, że „Gniezno szykuje się do inauguracji obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego”. Słowa te zostają poparte kolejnym statycznym kadrem, przypominającym opisywany tytułowy. Tym razem katedra widziana jest jednak za pasem trawnika, a na pierwszym planie, wizualnie obcinając wieże katedry, powiewa

długa białoczerwona flaga. Miejsce drzewa zajmują trzy maszty z wciągniętymi flagami, dominującymi nad katedrą. Maszty wyrastają z plakatu przedstawiającego orła, który swą masywnością również zdaje się przytłaczać pozostający w tle obraz katedry. Ogon orła przedłuża ułożony wersalikami napis: „1000 LAT PAŃSTWA POLSKIEGO”.

Nie ma wątpliwości, że zarysowane tu zostały stosunki subordynacji. Zasugerowane relacje podkreśla kadr następny, jakim jest zbliżenie wizerunku orła. Ekran zostaje podzielony na dwie nierówne części. Część mniejszą, lewą, zajmuje katedra, a prawą, większą, następującą później w temporalnym porządku procesu percepcji, a więc jak gdyby ostatecznie zwyciężającą, masywny orzeł niemal rozsadzający kadr i tym razem wyraźnie od katedry potężniejszy. Nasuwają się tu skądinąd interesujące analogie na płaszczyźnie czysto religioznawczej: o ile w kadrze tytułowym religii chrześcijańskiej symbolizowanej przez katedrę przeciwstawiono kult wegetatywny ewokowany przez obraz drzewa, o tyle tutaj punktem koncentracji mocy symbolicznej staje się ptak odsyłający do sakralnego sztafażu religii totemicznych.

Dzieje miasta narrator prezentuje stylem naukowym. Swą wypowiedź konstruuje wedle struktury trójfazowej, zgodnie z kanonami Hegłowskiej filozofii dziejów. Światopogląd oglądanej przez widza opowieści zostaje precyzyjnie i jednoznacznie zarysowany. Nie ma tu miejsca na alternatywną czy polemiczną propozycję narratywizacji dziejów miasta.

Narrator próbuje niekiedy mówić o kulturze średniowiecznej bez używania słów w rodzaju „kościół”, „religia” czy „monarchia”. Komentując scenę prezentacji gotyckiego portalu drzwi gnieźnieńskich, szermuje figurą generalizacji: wrota do katedry są dlań „świadectwem wysokiego rozwoju artystycznego i dbałości o kulturę już we wczesnych okresach państwa polskiego”. Użycie formy nieosobowej pozwala ominąć konieczność przywoływania w pozytywnym kontekście ideowych przeciwników: władzy kościelnej lub monarszej. Jako domyślny podmiot owej dbałości zostaje wymienione „państwo polskie”. Zadanie, jakie stanęło w tym wypadku przed opowiadaczem, do łatwych nie należało: musiał on argument przemawiający na rzecz przeciwnika (wysoki poziom architektury sakralnej, a więc – przez synekdochę – także cywilizacji pod rządami Kościoła) wykorzystać na swoją korzyść, a więc na poparcie tezy o wyższości i dominującej roli świeckiej kultury państwowo-narodowej.

Nie można jednak powiedzieć, że rola Kościoła zostaje przemilczana. Mimo iż dysponentem dyskursu jest strona państwowa, rzetelnie i w tonie neutralnym relacjonowane są fakty dotyczące działań w sferze kościelnej. Widz dowiaduje się, że na liczących 800 lat drzwiach katedry gnieźnieńskiej została przedstawiona historia św. Wojciecha. Również kolejność przedstawiania wydarzeń wskazuje na szacunek dla strony przeciwnej. Milenijne uroczystości kościelne są prezentowane jako pierwsze, dopiero później narrator przechodzi do obchodów świeckich. Nie zabrakło nawet dynamicznego najazdu kamerą na Czarną Madonę, jednego z najważniejszych aktorów w polu symbolicznej milenijnej walki o pełnię władzy nad społeczną świadomością<sup>7</sup>.

Jak widać z przedstawionych przykładów, narrator kroniki stara się w swej filmowej opowieści zminimalizować rolę Kościoła w obchodach, ale nie czyni tego bezkompromisowo. Można odnieść wrażenie, że odbiorca ma do czynienia ze strategią „Panu Bogu świeczkę, a diabłu ogarek”, choć w tym wypadku à rebours.

Scena w katedrze zostaje subtelnie wzięta w nawias, gdy narrator przechodzi do następnego wątku, mówiąc: „Wracamy na ulice dzisiejszego Gniezna”. Rysuje tym zdaniem grubą kreskę między tym, co wczorajsze (wnętrze katedry), a tym, co dzisiejsze. I znowu ujawnia się umiar w operowaniu opresją symboliczną. Obraz „dzisiejszego Gniezna” również przedstawia katedrę, tym razem nieznacznie tylko zasłoniętą i optycznie pomniejszoną przez przejeżdżający autobus, *differentia specifica* „dzisiejszego Gniezna”. W omawianym kadrze zwraca uwagę monumentalny emblemat PZU, górujący nad wieżami katedry i sugerujący być może świecką alternatywę dla religijnego „powierzenia się” opiece Opatrzności. Jednak zgodnie ze strategią równowagi narrator podkreśla, że Gniezno zainauguruje „jubileuszowe uroczystości milenium”. Nie tylko sięga po leksykę przeciwnika, wzbogacając swój wywód głosem cudzym, ale wskazuje na fakt, że to Kościół otworzy uroczystości – w porządku temporalnym został mu przyznany priorytet nad władzą świecką.

Zastanawiająca wydaje się treść transparentu widocznego w jednym z kadrów sceny prezentującej obraz współczesnego Gniezna. Powiewający

<sup>7</sup> Była to kopia oryginału znajdującego się na Jasnej Górze. Dwa miesiące później, 20 czerwca, peregrynująca reprodukcja (a więc ta sama zapewne, którą widać na ekranie) została „zaaresztowana” i „internowana” w Warszawie, w archikatedrze św. Jana (tamże).

na wietrze napis głosi: „NARÓD NASZ SIĘ ZMIENIŁ, NIE MOŻNA GO JUŻ PRZEORIENTOWAĆ NA ZACHÓD”. Intryguje ton sformułowania, a także zawarte w owym sformułowaniu presupozycje. Pobrzmiwa z pewnością niezaprojektowana przez nadawcę nutka nostalgii oraz napomnienia; mówiący jak gdyby apeluje do zdrowego rozsądku odbiorcy. Z drugiej strony nadawca niedwuznacznie daje do zrozumienia, że wcześniejsza „orientacja” polskiego narodu była prozachodnia. Chodzi tu zapewne o wpływy i kontakty cywilizacyjne, o przynależność i tożsamość kulturową w ogólności, w szczególności jednak można odnieść ową uwagę również do polemiki z Kościołem. Polski Kościół należy do nurtu rzymskokatolickiego, a więc zachodniego. „Zmiana”, której uległ naród, polegałaby na „zorientowaniu się” na Wschód rozumiany w tym wypadku raczej nie jako obrządek grekokatolicki, ale jako laickość i indyferencja religijna Rosji sowieckiej.

O ile zarysowana na wstępie filmowej opowieści przestrzeń katedry posłużyła jako scena dla uroczystości kościelnych, o tyle ulice miasta stanowią miejsce działań świeckich. Ze statycznymi uroczystościami kościelnymi, odbywającymi się w zamkniętej, klaustrofobicznej przestrzeni świętej, zostają skontrastowane „sztafety tysiąclecia”, motorowe rajdy, których uczestnicy trajektorią swych przejazdów zakreślają przekaz o treści historycznej i politycznej.

Uroczystości katedralne sprawowane są przez anonimowych ludzi bez twarzy, pokazywane w planach ogólnych, przedstawiających setki identycznych sylwetek, przede wszystkim męskich sylwetek księży. Plan ogólny pokazuje profil płciowy katolickich obchodów: trzy czwarte widowni zajmują ubrani na biało księża, a tylko jedną czwartą skryte pod czarnymi uniformami zakonnice. Całość jest filmowana od tyłu, ani przez moment nie pojawia się w kadrze żadna twarz. Efekt obcości, anachroniczności, oderwania prezentowanego świata od toczącego się na zewnątrz życia potęguje sposób zamknięcia sceny: w planie bliskim zostają pokazane sarkofagi i rzeźby nagrobne.

Uderzający kontrast stanowi sposób prezentacji sztafety motocyklowej. Po krótkim, powietrznym planie ogólnym operator przechodzi do planu bliskiego, fotografując promiennie uśmiechnięte twarze przede wszystkim motocyklistek. W kolejnych kilku ujęciach mężczyźni pojawiają się jedynie na planie drugim lub wcale. Jak dowiadujemy się z narratorskiego komentarza, uczestnicy sztafety przybyli ze wszystkich

powiatów Wielkopolski, przywożąc ze sobą „meldunki o wykonaniu czynów społecznych”. Fakt ten wzmacnia kontrast „zamknięcia” obchodów kościelnych i „otwarcia” obchodów państwowych, gdyż przestrzeń gnieźnińskiego rynku, goszcząca uczestniczki i uczestników motocyklowej sztafety, okazuje się kondensować w sobie przestrzeń całej dzielnicy kraju, niosąc przekaz o rozlanej na nią aktywności „czynów społecznych”.

Zwraca uwagę śnieżnobiały strój motocyklistek. Kontrast kolorystyczny zostaje tutaj odwrócony w stosunku do tego, co widz zobaczył w katedrze. Tam opozycja męskie–żeńskie została odzwierciedlona na płaszczyźnie wizualnej jako białe (komże księży) – czarne (suknie sióstr zakonnych). Motocyklistki natomiast noszą stroje białe, zdobione koronkami i misternymi troczkami sugerującymi proveniencję ludową. Motocykliści są ubrani w ciemne, prawdopodobnie skórzane kurtki. W osobach motocyklistek zostaje zatem zintegrowana nowoczesność z tradycją, ich ubiory mają dowodzić, że świecka PRL również może się poszczycić historycznym uprawomocnieniem.

Z obrazem zamkniętych w katedrze, ograniczonych do kilkuset księży i sióstr zakonnych obchodów kościelnych zostaje zderzony obraz wiecu z udziałem kilkudziesięciotysięcznego tłumu, istnego morza głów, zgromadzenia, które „otwiera patriotyczne manifestacje ziemi poznańskiej”.

Patriotyczny charakter wiecu zostaje podkreślony i sprecyzowany poprzez kontekst sceny bezpośrednio poprzedzającej, przedstawiającej umundurowanych „weteranów powstania wielkopolskiego”. Militarne, ofensywne charakter nadaje owemu patriotyzmowi fakt, że do zgromadzonych uczestników obchodów przemawia minister obrony narodowej, także ubrany w mundur wojskowy. W obrazie weteranów powstania wielkopolskiego przeciwnik był wskazany jedynie *implicite*, ale kilka scen później zostaje przez narratorkę ewokowana *explicite* „tradycja wielowiekowych walk z najazdami germańskimi”. W płaszczyźnie obrazu zostaje ona wsparta postaciami rycerzy spod Grunwaldu, a narratorka wskazuje na ciągłość owej tradycji aż do roku 1945. Przedmiotowym korelatem wypowiedzianych stwierdzeń staje się defilada wojskowa, na którą składa się przemarsz piechoty, jak również przejazd kolumny czołgów oraz innych wozów bojowych.

Narratorka zauważa, że gnieźnińskie obchody tysiąclecia przypadają na 21. rocznicę przekroczenia Odry i Nisy przez polską armię (wraz



– jak mówi – z „armiami radzieckimi”) w drodze na Berlin. Dodaje od razu, że fakt ten stanowi „klamrę tysiąclecia”, gdyż w dno Odry pale graniczne miał wbijać Bolesław Chrobry. Zatem ponownie uroczystość zostaje skontekstualizowana przez militarne dzieje kraju, a konkretnie – przez historię konfliktów polsko-niemieckich, co zostaje wyrażone w warstwie wizualnej przez cięcie i zestawienie kolumny ciężkiego sprzętu bojowego z posągami Mieszka I i Bolesława Chrobrego z katedry poznańskiej. W ten dynamiczny sposób opowieść zmienia miejsce, a widz przenosi się z Gniezna do Poznania.

Uroczystości poznańskie są ujęte wedle podobnego schematu. Kamera pokazuje najpierw wewnątrz katedry poznańskiej i celebrację milenijnych uroczystości przez „przedstawicieli episkopatu” (jak w przypadku Gniezna tak i tu nikt nie został wymieniony z nazwiska), tym razem jednak nie unika tłumów przed kościołem. W dalekiej perspektywie pojawia się trudny do rozpoznania obraz Czarnej Madonny.

Z głośnym armatnim wystrzałem następuje przejście do relacji o obchodach świeckich, na które mają przybywać tłumy w liczbie dwustu tysięcy. „Księga czynów społecznych” zostaje tym razem dostarczona przez „mieszkańców Wielkopolski”, których reprezentuje mężczyzna w galowym stroju górnika. Waga owych czynów zostaje ściśle sprecyzowana w kategoriach finansowych: wynosi ponad miliard trzysta milionów złotych. Przemówienie do uczestników poznańskich obchodów wygłasza Władysław Gomułka. Podkreśla on, wedle relacji narratora, wierność ludu wielkopolskiego ojczyźnie. Pierwszy sekretarz KC PZPR w swoim przemówieniu wskazuje dwóch ideowych przeciwników. Są nimi rząd Ludwiga Erharda, który „obstaje przy granicach z lat hitlerowskich”, oraz „część episkopatu”, która próbuje „przeciwstawić jubileusz chrztu ogólnonarodowym obchodom”. Zestawienie tych dwóch graczy można uznać za aluzję do listu biskupów polskich do biskupów niemieckich z roku 1965.

Warto zauważyć, że nie został pokazany przejazd obrazu Czarnej Madonny z Gniezna do Poznania, któremu wedle źródeł katolickich towarzyszyły na całej trasie „tysiące wiernych z zapalonymi świecami i lampionami oraz religijnymi emblematami”<sup>8</sup>. Zauważmy, że obraz ten nie pasował do wizji katolicyzmu „zamkniętego” w klaustrofobicznej przestrzeni katedry.

---

<sup>8</sup> Tamże.

### Obchody jasnogórskie

Filmowa relacja z uroczystości milenijnych w Częstochowie rozpoczyna się planem ogólnym, przedstawiającym centralną część Częstochowy widzianą z wieży bazyliki jasnogórskiej. Tytuł „Na Jasnej Górze” nie pozostawia wątpliwości co do miejsca nakręcenia zdjęć. Plac przed bazyliką jest gęsto pokryty ludzkimi masami. Tłum znajduje się na drugim planie, na pierwszym zaś – mniejsza z wież bazyliki oraz jej ozdobny dach. Obraz zaraz po pojawieniu się zostaje przysłonięty tytułem filmowego reportażu zajmującym około 1/3 kadru. Tytuł mieści się w dwóch liniach i jego litery zakrywają zwieńczenie wież. Jednak krzyż na szczycie jednej z nich dobrze odcina się na tle drzew, jest widoczny, gdyż znajduje się dokładnie między dwiema liniami tytułu. Wystarczyłoby obniżyć tytuł o pół wysokości linii, aby osłabić jego wymowę. Jednak z tak łatwego sposobu walki ideowej tu nie skorzystano. Nie widać w tym materiale retorycznej zaciekłości w walce z przeciwnikiem, dopuszczony zostaje do głosu również dyskurs konkurencyjny.

Ujęcie kolejne przybliży pokazaną z ptasiej perspektywy sytuację: widzimy tłum zgromadzony na podwórku klasztornym, grupa ubranych na biało osób przemieszcza się, niosąc sporych rozmiarów tablicę. To obraz Matki Boskiej Częstochowskiej, którego kopia wędrowała wówczas po całym kraju wraz z obchodami milenium<sup>9</sup>. Obraz, będący orężem starcia symbolicznych sił państwowych i kościelnych, zostaje tutaj ukazany przez stronę przeciwną, ale z należytą atencją, choć nie wolną od pewnej dezynwoltury. Czarna Madonna pojawia się w trzech kolejnych ujęciach w coraz bliższych planach. Oko widza zbliża się więc do religijnego artefaktu jakby z zaciekawieniem. *Decorum* nie wydaje się jednak do końca zachowane, gdyż w ujęciu pierwszym, najbardziej ogólnym, obraz Matki Boskiej Częstochowskiej filmowany jest z góry, a więc *sacrum* jawi się jako to, co bliżej ziemi. Oglądający patrzy na nie z perspektywy boskiej, co jest niezgodne z tradycją wizualnego ujmowania sfery świętości<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> Zob. np. *Główne obchody Millennium chrztu Polski na Jasnej Górze* (wywiad), z prof. Janem Żarynem rozmawia Ewa Zientara, <http://www.muzhp.pl/kalendarium/1165/glowne-obchody-millennium-chrztu-polski-na-jasnej-gorze-wywiad-1966-5-3.html>.

<sup>10</sup> M. Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie sfery religijnej*, przeł. B. Baran, Warszawa 2008.

Narrator mówi o jasnogórskich uroczystościach „dla uczczenia tysiąclecia chrześcijaństwa w Polsce”. Jakkolwiek więc bezstronnie relacjonuje się konkurencyjną ramę ideową, to jednak sam termin „milenium” nie pada, zdaje się stanowić słowo tabu wybranego stylu perswazyjnego.

W pochodzie obrazu, jak wspomina narrator, bierze udział kardynał Stefan Wyszyński, którego postać pojawia się kadrze na kilka sekund. Sposób ujęcia tej postaci jaskrawo kontrastuje z tym, jak tradycyjnie PKF prezentuje przywódców. Zwykle są oni pokazywani w sposób monumentalizujący, czemu służy filmowanie ich nieco z dołu i od frontu – w rezultacie zdają się górować na widzom. Przyjmują zazwyczaj postawę statyczną, majestatyczną, jak podczas przemówienia lub pozdrawiania tłumów. Tutaj przeciwnie: kardynała widzimy z góry i z boku, przesuwając się niepewnie otoczony przez kościelnych dygnitarzy. Obok niego idzie młody kleryk, który rozgląda się nerwowo, a w pewnym momencie nawet lekko potyka. Kadr pozbawiony jest więc kompozycji frontalnej i perspektywy monumentalizującej. Odznacza się wręcz dynamizmem o charakterze nawiązującym do stylu burleskowego (potknięcie kleryka). *Decorum* zostaje mocno naruszone, a sposób wizualnego wyeksponowania przywódcy Kościoła nie podporządkowuje się przywołanym wcześniej konwencjom. Zastosowany został ten sam chwyt demonumentalizacyjny co w przypadku fotografowania obrazu Czarnej Madonny: spojrzenie z góry.

Nie można natomiast powiedzieć, aby twórcy PKF manipulowali liczebnością zgromadzonej publiczności<sup>11</sup>. Tłumy stojące przed bazyliką wydają się pokazane rzetelnie w stosunku do rzeczywistości: zdają się ludzkim mrowiem nie mniej licznym niż to, które widzimy w PKF 31/66A zgromadzone na defiladzie tysiąclecia w Warszawie.

W opisie uroczystości jasnogórskich nie może zabraknąć nawiązania do *Potopu* Sienkiewicza. Co ciekawe, użyte jest ono w funkcji subtelnej deprecjacji. Oto gdy procesja posuwa się wzdłuż murów obronnych klasztoru, narrator wzmiankuje, iż są one „wslawione Sienkiewiczowskim opisem obrony Częstochowy”. To wszystko, czego widz kroniki dowiaduje się o klasztorze jasnogórskim. Podstawową cechą wyróżniającą okazuje się jego wartość obronna, i to nawet nie

<sup>11</sup> S. Kmieciak, *Jak Kościół wygrał milenijną batalię o rząd dusz*, dz. cyt.

tyle ta realna, ile ta, z którą funkcjonuje w polskiej świadomości zbiorowej. Jest zatem godnym szacunku, ale elementem kultury przede wszystkim artystycznej. To z pewnością przekłamujący rzeczywistość sposób prezentacji najświętszego miejsca polskiego katolicyzmu, celu corocznych pielgrzymek z całego kraju.

Próba marginalizacji ideowej katolicyzmu może przybierać postać ujęcia go jako fenomenu, którego wartość już minęła, który stał się zabytkiem dawnych czasów, tak jak stroje ludowe czy siedemnastowieczne haubice, lub też jako zjawiska społecznie „egzotycznego”, dotyczącego jednostek i grup wyalienowanych. Obie te strategie zostają zastosowane przez twórców PKF przy filmowaniu kleru. Bezpośrednio po scharakteryzowaniu jasnogórskiego klasztoru jako miejsca wydarzeń historyczno-literackich widzimy w kilku ujęciach „przedstawicielei duchowieństwa i zakonów, barwne grupy regionalne”. Obie te grupy zostają wymienione w jednym zdaniu – pokazane w kadrze siostry zakonne oraz zakonnik zostają przez metonimię utożsamieni z „barwnymi grupami regionalnymi”, osobami przebranymi w stroje ludowe.

Dodatkowy efekt „dziwaczności” zachowań kleru zostaje uzyskany poprzez niezwykłą konstrukcję kadru. Sylwetki siostr zakonnych (również filmowanych nieco z góry) pojawiają się na tle ludzkich tłumów, przy czym zwraca uwagę fakt, że każda z siostr trzyma w ręku książkę i jest pogrążona w lekturze. Wydaje się to cokolwiek dziwne w przypadku osób znajdujących się na scenie, przed zgromadzoną publicznością, i nosi rys pewnego rodzaju lekceważenia. W kolejnym ujęciu widz zostaje skonfrontowany z twarzą jednej z zaczytanych siostr. Kadr ten jest obliczony na lekki szok wizualny: okolona czarną zasłoną twarz jest ukryta za wielkimi ciemnymi okularami, co sugeruje jak gdyby zakonnica chciała się przed czymś lub przed kimś ukryć.

Strategia „egzotyzacji” i „udziwnienia” wydaje się kontynuowana przez kolejne ujęcie, które przedstawia „wycieczki Polaków z zagranicy, głównie ze Stanów Zjednoczonych”. Bezpośrednio po kadrach przedstawiających kobiety ubrane w olbrzymie, wywołujące nieco groteskowe wrażenie czepki „regionalne” następują obrazy, na których pojawiają się przedstawicielki „Polaków z zagranicy”, również noszące nakrycia głowy przyciągające uwagę swą nietypową kolorystyką lub kształtem. Dodatkowo w obu kolejnych ujęciach owych przedstawicielek pojawia się motyw „dziwacznych okularów”.

Sylwetki kobiet przywodzą na myśl słynne *Postaci* Wojciecha Fangora z 1950 roku. Zrównanie kleru, grup ludowych oraz Polaków z zagranicy zostaje podkreślone i potwierdzone poprzez figurę nawiasu spojonego organicznie ze swą zawartością. Dość bowiem nieoczekiwane ujęcie w planie średnim polonijnych wycieczek zostaje zmontowane za pomocą cięcia z następującym po nim ujęciem grupy kościelnych oficjeli. Podobieństwo obu grup wzmacnia fakt, że część osób – zarówno w grupie gości z USA, jak i kleru – jest zajęta fotografowaniem.

W pierwszym przypadku, zakładając system znaczeń, jakim operował odbiorca modelowy<sup>12</sup> PKF, można postawić tezę, że czynność robienia zdjęć przez turystę z zagranicy można kojarzyć z działalnością szpiegowską. Przez metonimię sem ten może stać się częścią konotacji wiążących się z grupą dostojników kościelnych, oddających się tej samej czynności. Warto w tym kontekście przypomnieć, że jednym z elementów opresji wobec Kościoła miało być uniemożliwienie prymasowi Wyszyńskiemu wyjazdu do Rzymu na polskie uroczystości milenijne prowadzone przez papieża Pawła VI. Podobnie ten ostatni nie otrzymał zgody na wjazd do Polski na uroczystości milenijne na Jasnej Górze. Można było więc nabrać przekonania, że rząd stara się izolować polski Kościół od Watykanu, czyli od kontaktów zagranicznych. Działanie takie zyskuje symboliczną sankcję poprzez wprowadzenie figury Kościoła-obcej agentury i księdza-szpiega.

Filmową relację z obchodów jasnogórskich zamyka ujęcie ołtarza „wzniesionego na wałach klasztornych” otoczonego gęstym tłumem wiernych. Tłum ten nie ma jednolitej struktury, ale składa się z dwóch warstw: dolnej warstwy wiernych „szeregowych” i wzniesionego nad nimi kilkanaście metrów (na klasztornych wałach) skupiska kleru. Struktura tego zgromadzenia przypomina nieco dualną strukturę PRL-owskiej manifestacji w rodzaju pochodu pierwszomajowego, podczas którego wąska grupka rządzących odbiera hołd od rozlewającego się poniżej tłumu rządzonych. W przypadku mszy warstwa wyższa jest znacznie liczniejsza niż typowa grupka komunistycznych oficjeli. Są to nieprzebrane szeregi czarnych szat i białych komży – optycznie stanowią znaczny procent tłumy „zwyčajnych” wiernych. Ponad tłumem złożonym

<sup>12</sup> Uogólniam terminy „czytelnik modelowy” i „autor modelowy” wymyślone przez Umberta Eco. Por. U. Eco, *Lector in fabula: współdziałanie w interpretacji tekstów narracyjnych*, przeł. P. Salwa, Warszawa 1994.

z przedstawicieli kleru znajduje się napis „TE DEUM LAUDAMUS” wskazywany przez usytuowany centralnie wysoki wąski krzyż. Ten jeden statyczny obraz zawiera złożony przekaz symboliczny o charakterze silnie perswazyjnym, odnoszący się do miejsca Kościoła katolickiego w społeczeństwie.

### *Defilada Tysiąclecia*

Punktowi centralnemu obchodów tysiąclecia państwowości polskiej w PKF zostało poświęcone wydanie specjalne sygnowane kodem PKF 31/66A. Wydanie ogólnopolskie, choć w całości sfilmowane w stolicy. Szczególne pod względem technicznym: po raz pierwszy w kronice została zastosowana taśma barwna. Zwraca uwagę, że rozmiarami czasowymi wydanie to nie wykracza poza standard (trwając mniej niż 11 minut), choć nietypowe jest, że składa się z jednej tylko relacji.

Już plansza tytułowa wyróżnia się stylistyką. Jako tło dla tytułu twórcy PKF stosują na ogół statyczny kadr zapowiadający treść filmu. Tu pojawia się tło abstrakcyjne, jednolicie jaskrawoczerwone. Na tle widnieje złożony białymi czcionkami tytuł „DEFILADA TYSIĄCLECIA”.

Już od pierwszego zdania słyszymy tu mowę dialogową, mowę nastawioną na słowo cudze, nie w tym jednak celu, aby wejść z nim w równorzędny dialog, ale aby przypuścić bezpardonowy retoryczny atak. Słowa otwierające relację – „W podwójne urodziny naszego państwa” – mogą łatwo obudzić skojarzenie z opozycją tysiąclecie/milenium, jednak narrator szybko wyprowadza z błędu słuchacza, dopowiadając: „tysięczne i dwudzieste drugie”. Hierarchia zostaje więc ustalona na wstępie. W polu symbolicznym liczą się, owszem, dwa wydarzenia, ale oba należą do porządku państwowości. Milenium chrześcijaństwa nie może się tu w swej doniosłości równać z dwudziestoma dwoma latami rządów „władzy ludowej”.

W warstwie wizualnej rozpoczyna się to wydanie PKF od typowego „przeglądu wojsk z murów”. Wyeksponowani są żołnierze różnych typów wojsk, następnie w kadrze pojawiają się generałowie poruszający się w olbrzymich kabrioletach, nasuwających paradoksalne w tym kontekście skojarzenie z ówczesnym kinem hollywoodzkim.

Dalej akcja przenosi się w górę. Pokaz lotniczy otwierają myśliwce lecące w szyku przypominającym kształtem „orła piastowskiego”. Narrator

dodaje, że orzeł jest uformowany z „trzydziestu pięciu bombowców IŁ-28”. Pojawiających się chwilę później „polskiej konstrukcji” Iskier wystarcza jedynie na „biało-czerwoną taflę” o rozmiarach 4 na 4. Myśliwce MiG-21 zostają tu „pokazane po raz pierwszy” i przedstawione jako „najszybsze naddźwiękowce”. Gdyby rozwinęły pełną prędkość, dodaje narrator, „szyby w warszawskich mieszkaniach nie wytrzymałyby”.

Mamy tu do czynienia z komunikatem o dwóch płaszczyznach semantycznych, przykładem nowomowy<sup>13</sup>. Z jednej strony film przedstawia obiektywne fakty na temat pojawiającego się sprzętu bojowego, z drugiej jednak przestawiona opowieść generuje przy użyciu metonimii przekaz ukryty, ale o doniosłym znaczeniu. Wystarczy, aby pilot sowieckiego naddźwiękowca docisnął gazu, a w twoim mieszkaniu pękną szyby.

Z wyżyn stratosfery opadamy w głąb historii. Jako historycznie pierwsze polskie wojsko pojawiają się „woje Chrobrego” prowadzeni przez dowódcę w „szyszaku wielkopolskim”. Konnica, jak uznaje za stosowne podkreślić narrator, jeździ na „ogierach z państwowych stadnin”. Opowiadający przywołuje bitwę pod Głogowem, a więc kontekst niemiecki powraca. Nie dziwi zatem pojawienie się Zyndrama z Maszkowic „i innych polskich rycerzy, zwycięzców krzyżaków” na tle napisu „Wspólnym wysiłkiem myśli i rąk budujemy socjalistyczną ojczyznę”, a husarii na tle hasła „Polska Ludowa ukoronowaniem tysiąclecia”.

W *Defiladzie Tysiąclecia* dialog z Kościołem pojawia się co najwyżej w bardzo zawoalowanej, implicytnej formie. Niemniej mowa narrator-ska nosi w sobie ślad mowy obcej, wyrastającej w siłę perswazyjną. Perswazja owa obejmuje jednak wyłącznie kwestie podporządkowania Związkowi Radzieckiemu oraz ideologicznej walki o uznanie rdzennej polskości terenów Wielkopolski.

### Podsumowanie

Powyższa analiza środków retorycznych oraz treści za pomocą owych środków przekazywanych dotyczy przede wszystkim sporu między rządem a Kościołem, sporu toczącego się przy okazji obchodów tysiąclecia/milenium. Stawką tego sporu, jak to już w historii bywało, jest *plenitudo potestatis*, tym razem jednak władza ogranicza się do rządu dusz. Oręż

<sup>13</sup> M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1990.

stanowią tu techniki symboliczne, a perswazja stosowana przez autorów PKF ukrywa się w słowie, dźwięku, obrazie, a niekiedy w zderzeniu dwóch mediów. Trzeba jednak przyznać, że wyprodukowane relacje nie są jednostronne. Wydaje się wręcz, że stonowana strategia retoryczna ma charakter w pewnym stopniu koncyliacyjny i mimo oczywistych prób dezawuacji konkurencyjnego ujęcia obchodów częściowo i wrywkowo oddaje sprawiedliwość ideowemu przeciwnikowi.

Tekst powstał w ramach grantu NPRH (nr 11H 12 0108 81).