

Pasterz, Jan / Cegielski, Piotr

"Filmowcy w fartuszkach : masoneria na ekranie", Piotr Cegielski, Warszawa 1999 : [recenzja]

Ars Regia 7 - 8/13 - 14, 299-305

1998 - 1999

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

nego pojedynku między tymi przeciwstawnymi siłami. Antropozofia i zasady tworzące paradygmat wyobraźni są „kuświatowe”: skłaniają do przemiany tak całości tego świata, jak i jego części. Eskapizm zastąpiony został tu otwartą postawą poznawczą. Najlepszy tego przykład stanowi antropozofia Rudolfa Steinera, będąca nie tylko metodą poznania świata duchowego (jak w „starej”, historycznej gnozie), ale także inicjatywą kulturotwórczą, proponującą na przykład oryginalną metodę pedagogiczną czy alternatywne rolnictwo biodynamiczne.

Lekturę zbioru esejów Jerzego Prokopiuka można zatem traktować jako swego rodzaju próbę labiryntu, i tak jak mityczny Tezeusz poddany był niebezpiecznej inicjacji, my musimy odpowiadać wyzwaniom inspiracji światopoglądowej.

Mariusz Dobkowski

Piotr C e g i e l s k i, *Filmowcy w Fartuszkach. Masoneria na ekranie*, Wydawnictwa Fundacji „Historia pro Futuro”, Wydawnictwo „Klio”, Warszawa 1999, ss. 127.

Piotr Cegielski, znany czytającej publiczności jako wieloletni szwedzki korespondent „Gazety Wyborczej”, jest też filmologiem, współpracującym między innymi z miesięcznikiem „Kino”. Czytelnicy „Ars Regia” pamiętają jego kroniki skandynawskiego ruchu wolnomularskiego czy też wywiady z osobistościami „sztuki królewskiej” w Szwecji. Na styku zainteresowań dziejami wolnomularstwa, jego przeszłym i współczesnym obliczem ideowym oraz historią światowego kina zrodził się oryginalny pomysł opisanie i skomentowanie „związków wolnomularstwa i filmu”. Tylko na pierwszy rzut oka podobny mariaż wydaje się czymś egzotycznym lub zgoła wymyślonym przez badacza. Podstawową korzyścią, jaka płynie z lektury książki Piotra Cegielskiego, jest świadomość istnienia podobnych związków – i to wielorakiej natury.

„[...] celem, jaki sobie postawiłem – pisze Autor we wstępie – jest zakreślenie obszaru w historii filmu, na który oddziaływało wolnomularstwo lub propaganda antymasońska oraz terenu filmowego, na którym obecni byli wolnomularze. Zadaję sobie również pytanie: czy można mówić o istnieniu takiego gatunku jak film wolnomularski oraz spróbuję opisać tło i mechanizmy powstania kina antymasońskiego” (s. 3). Zanim – w ślad za Autorem – spróbujemy odpowiedzieć na pytanie, czy istnieje gatunek filmu wolnomularskiego, stwierdźmy, że na kartach historii kina odnajdujemy, mało znane, albo dziś już zapomniane „obszary oddziaływania wolnomularstwa”. Największym i najważniejszym takim obszarem był bez wątpienia Hollywood;

amerykańska „fabryka snów” w okresie swojej świetności, a więc do końca lat sześćdziesiątych, tworzyła też najliczniejsze na świecie środowisko zawodowe związane z wolnomularstwem. Tamtejsi „filmowcy w fartuszkach”, producenci, reżyserzy, scenarzyści, aktorzy, muzycy, powiązani profesjonalnymi, ale i lożowymi nićmi z nowojorskim Broadway'em („drugim prawdziwym gniazdem masonerii”) jawnie – jak dowiadujemy się z książki Piotra Cegielskiego – angażowali się w latach dwudziestych w różnorodne akcje społeczne, filantropijne, a także i artystyczne. Prym wiodła pod tym względem „Pacific Lodge” No 233 z Nowego Jorku, która wraz z grupą kalifornijskich wolnomularzy zrzeszonych w „233 Club” – łącznie około 1700 braci z branży filmowej, teatralnej i rozrywkowej – podjęła realizację patriotycznego widowiska *Pegeant of Liberty* z udziałem 2500 aktorów i gigantycznego 1200-osobowego chóru. W widowisku zaprezentowanym ponad sześćdziesięciotysięcznej publiczności 5 lipca 1926 roku w „Los Angeles Coliseum” wystąpiło wielu znanych aktorów Holywoodu – zarazem braci lożowych.

Kwantytatywny opis niewątpliwie naiwnego i – z europejskiego punktu widzenia – sentymentalno-kiczowatego przedsięwzięcia należy do anegdotycznej warstwy pracy – ważnej przecież nie tylko z kronikarskiego punktu widzenia. Masoneria amerykańska – w przeciwieństwie do swej starszej brytyjskiej (i w ogóle kontynentalnej), elitarnej siostry, należy do sfery k u l t u r y m a s o w e j. Jest to wniosek płynący nie tylko z obserwacji zjawisk w rodzaju wyżej opisanych. Niektóre odłamy Zakonu, jak *Shriners* (wielce zresztą zasłużonych na polu filantropii) lub masonskiej „młodzieżówki”, *De Molay*, swoją barwną, również publicznie prezentowaną rytualistyką, teatralnymi przebraniem wpisują się wprost w obyczajowość Amerykanów, rozkochanych w ulicznych paradach i widowiskach. Wspomnę w tym miejscu, powtarzaną co kilkadziesiąt lat w rocznicę urodzin prezydenta Waszyngtona, wielką uroczystość położenia kamienia węgielnego pod gmach Kapitolu. Ma ona – na pamiątkę poświęcenia budowy we wrześniu 1793 r. – obrzędowy charakter wolnomularski. W 1932 roku (dwusetna rocznica urodzin pierwszego prezydenta USA) zgromadziła około 10 tys. gości, w ich liczbie ponad 2 tys. wolnomularzy. Uroczystość położenia kamienia węgielnego Kapitolu (szóstego już) z października 1993 roku transmitowała telewizja dla 750 milionów widzów w obu Amerykach i Europie. Uświetnili ją: prezydenci William J. Clinton, przewodniczący Izby Reprezentantów, Thomas S. Foley, przewodniczący senackich większości i mniejszości (tej drugiej wolnomularz 33° Rytu szkockiego, Bob Dole). Wolnomularskie widowisko dopełniła pięćdziesięciokrotna salwa armatnia, występy Lizy Minelli, chóru uniwersyteckiego Harwarda i orkiestry marynarki wojennej¹.

Obyczajowość, o której mowa, fakt nagłaśniania inicjatyw lożowych przez media, stanowią – w odczuciu recenzenta – kulturowy kontekst dla problematyki książki Piotra Cegielskiego – przynajmniej w jej partiach

dotyczących Stanów Zjednoczonych. Związki amerykańskiej „sztuki królewskiej” z nowoczesną kulturą masową dadzą się wyczytać z niezmiernie bogatego, unikalnego zarazem materiału biograficznego, zgromadzonego przez Autora. Opracowanie wiarygodnego naukowo słownika „filmowców w fartuszkach” nie było jednak zadaniem łatwym. O ile o przynależności lożowej kilku twórców filmowych pisano i mówiono w środowiskach wolnomularskich, (np. o takich sławach, jak Walt Disney, Bob Hope, Clark Gable, Oliver Hardy, Peter Sellers, John Wayne), o tyle o większości artystów i producentów związanych z kinem i *show bussinesem* w ogóle, milczą ogólnodostępne źródła. Autor przypomina, że najpełniejsza (wiarygodna) lista nazwisk, opublikowana we francuskim czasopiśmie „Humanisme” (organ Wielkiego Wschodu Francji) liczyła w 1995 roku tylko 40 pozycji. Słownik zestawiony przez Piotra Cegielskiego zawiera około 150 nazwisk. Uzupełniony o dokumentację dotyczącą filmów (rozdział III) – „masonskich”, „antymasonskich”, fabularnych i dokumentalnych zawierających wątki wolnomularskie – tworzy największą objętościowo część książki (s. 37–127). Wartość tego materiału wydaje się nieoceniona dla historyka i socjologa kultury. Dla masonologa będzie potwierdzeniem znanego skądinąd faktu o związkach pomiędzy wolnomularstwem i klasą średnią.

Jeszcze bardziej interesująca się wydaje się analityczna część pracy Piotra Cegielskiego. Tworzą ją dwa pierwsze rozdziały zatytułowane *Czy istnieje kino masonskie?* oraz *Kino antymasonskie* (kolejne rozdziały to wzmiankowane tu już listy tytułów i słowniki). Odnosząc się do pierwszej kwestii, autor stwierdza:

Na tak postawione pytanie odpowie negatywnie każdy tom historii filmu czy ruchu wolnomularskiego. Dokładniej rzecz biorąc – nie znajdziemy w takich opracowaniach żadnej informacji na ten temat. [...] Literaturoznawstwo zna pojęcie masonskiej poezji rytualnej, muzykologia – wolnomularskiej muzyki rytualnej. Istnieje też rytualna masonska architektura i sztuka zdobnicza, ale nie istnieje masonskie kino rytualne, bo w loży, zgodnie z tradycją, nie ma miejsca na filmowe projekcje. Czy dokładniej – do niedawna nie było na nie miejsca (s. 9).

Autor wyjaśnia w tym miejscu, że technika wideo upowszechniła (przynajmniej w środowisku lożowym) problematykę rytualistyki masonskiej (tak, że tradycjonałści podnieśli alarm, że technika zacznie wypierać dotychczasowy ceremonial), ale – dodaje – „chodzi w tym wypadku o rejestrację lub przekaz wideo–telewizyjny, nie aspirujący do miana sztuki” (s.9). Istotniejsze jest dla niego przecież to, że:

[...] znaczna część doświadczeń masonskich nie może być wyrażona w pojęciach profańskich. Wolnomularstwo posługuje się własnym ezoterycznym językiem i symboliką, nieprzekładalnymi wprost na język codzienny, poetykę literatury czy kina. Dostępne dla „świato-

wych” profańskie dzieła wolnomularzy, w tym także filmy, nie mogą być zatem utożsamiane z pracą masonerii. I to niezależnie od tego, że język filmowy bywa często symboliczny (s. 10).

Przyjąwszy podobne założenie, z którym recenzent zgadza się w pełni, Cegielski podejmuje rozważania o filmach noszących „piętno masońskie” (s. 11–12) oraz o „niemasońskich filmach wolnomularzy” (s. 12–13). Oddzielny rozdział to „sprawy masońskie na ekranie”. W sposób różny od tego, który wyobrażają sobie przeciwnicy masonerii, najróżniejsze kwestie związane z wolnomularstwem i wolnomularzami bywały tematem filmów, telewizyjnych seriali – choć rzadziej całych utworów. Do wyjątków należy filmowa adaptacja opowiadania Rudyarda Kiplinga (*nota bene* wolnomularza) *Człowiek, który chciał być królem*, w której przynależność do „sztuki królewskiej” dwóch bohaterów–awanturników odgrywa istotną rolę w zawiązaniu i przebiegu przygodowej akcji. Charakteryzując w części słownikowej zrealizowany w 1975 roku film Johna Hustona (wzmiankowanego niekiedy jako wolnomularza) Autor stwierdza, że „sprawy masońskie nie są potraktowane w nim zbyt serio. Szczególnie ironiczny jest wątek nawiązujący do starożytnych korzeni wolnomularstwa, których poszukiwanie jest pasją wielu masonologów” (s. 49). Mimo to film nie ma antywolnomularskiego charakteru, przeciwnie – wszyscy bohaterowie–wolnomularze (łącznie z postacią samego Kiplinga) budzą sympatię widza, nie tylko ze względu na wierność zasadzie braterstwa.

Nie tylko ironiczny, ale satyryczny charakter posiada siedemnasty odcinek *Latającego Cyrku Monty Pythona* poświęcony brytyjskim wolnomularzom. Z przeglądu „spraw masońskich na ekranie” wynika, że dorobek filmowy „wtajemniczonych” jest znacznie skromniejszy od dorobku literackiego. Na gruncie sztuki filmowej nie powstały utwory o randze *Podróży Cyrusa* Andrew Ramsay’a, *Rozmów dla wolnomularzy* czy *Natana Mędrca* Lessinga, *Lat nauki Wilhelma Meistera* Goethego. W tym miejscu przyjdzie mi nie zgodzić się z Autorem, że „dorobek literatury masońskiej rysuje się nader skromnie (s. 17). Przeczy temu już sama lista nazwisk pisarzy, przytoczona przez Cegielskiego – a lista ta jest bardzo niepełna. Brakuje na niej nie tylko twórców najwyższej rangi, takich jak Jan Potocki, autor inicjacyjnego *Rękopisu znalezionego w Saragossie*. Temat wolnomularski, a szczególnie inicjacyjny przewija się przez całą historię literatury popularnej: angielskiej, francuskiej, niemieckiej czy polskiej. Zapomniany dziś autor bestsellerów z pierwszej połowy XIX wieku, Alexander von Oppeln–Bronikowski (piszący po niemiecku, przekładany na kilka języków, w tym polski) napisał przynajmniej cztery powieści „masońskie”. Do kategorii literatury popularnej, choć nie pozbawionej głębszych, poznawczych ambicji, należą w XX wieku masońskie lub inicjacyjne utwory Rogera Zelaznego lub – w Polsce nieznanego – Francuza Rogera Peyrefitte. Problematyce „sztuki

królewskiej” w kontekście obyczajowości epoki oświecenia poświęcił jedną ze swych powieści Jerzy Siewierski, ongiś wzięty autor powieści kryminalnych.

„Jeśli zrozumiałe jest, dlaczego nie istnieje kino masońskie w dosłownym tego słowa znaczeniu, to mniej jasne jest, dlaczego w historii tego gatunku sztuki powstało relatywnie niewiele filmów antymasońskich” – stwierdza Autor w rozdziale poświęconym takim dziełom. Cegielski buduje aż siedem hipotez, mających wyjaśnić powyższą kwestię. Trzy pierwsze nazywa: „polityczno-administracyjną”, „ideologiczno-propagandową”, „z obszaru komunikacji społecznej i artystycznej”. W pierwszym przypadku chodzi o fakt (skądinąd boleśnie odczuwany przez środowiska antymasońskie), iż żadna z grup i instytucji wrogich Zakonowi (ze Stolicą Apostolską włącznie) nie trudniła się produkcją filmową, ani też nie miała wpływów w przemyśle filmowym i telewizyjnym, niejako z definicji zorientowanym liberalnie i prorynkowo. Hipotez druga zakłada, iż „kino było i jest medium bardzo kosztownym, zaś masoneria tak naprawdę nigdy nie była [podkreślenie moje: J.P.] najpoważniejszym zmartwieniem totalitarnych reżimów, mimo że łatwowierny odbiorca podporządkowanej im propagandy mógł nierzadko odnosić takie wrażenie” (s.27). Reżimy tego typu, traktujące antymasońską propagandę jako zastępczą formę walki z ideałami wolności i demokracji, skąpiły po prostu pieniądze na realizacje filmowe. Łatwiej było – dodajmy od siebie – sfinansować propagandową wystawę – w rodzaju wystawy paryskiej z 1940 czy belgradzkiej z 1941 roku. Na tym tle bezprecedensowe okazało się przedsięwzięcie francuskich kolaborantów z czasów okupacji hitlerowskiej, którzy jesienią 1942 zrealizowali film *Forces occultes (Tajne siły)* demaskujący rzekomą rolę masonerii w wywołaniu II wojny światowej. Jak informuje Piotr Cegielski, reżyser, aktor i montażysta paszkwilu, Paul Riche (właśc. Jean Mamy) został po wojnie skazany na śmierć i stracony za kolaborację oraz denuncjację grupy z ruchu oporu.

Z hipotezą drugą („ideologiczno-propagandową”) wiąże się piąta, nazywana „techniczno-organizacyjną”: akcje antymasońskie miały w krajach rządzonych totalitarnie czy tylko autorytarnie charakter doraźny i krótkotrwały, często wywoływane były przez wydarzenia natury incydentalnej. „W takie akcje trudno jest wpisać – pisze Autor *Filmowców* – realizację filmu trwającą minimum kilka miesięcy, a na ogół znacznie dłużej” (s. 31). Podsuńmy w tym miejscu przykład Polski z lat 1935–1939. Mimo ataków na Zakon, której pokłosem był osławiony dekret prezydenta RP z listopada 1938 roku, endecja oraz aktywna również na polu filmowym Akcja Katolicka nie sfinansowała ani jednego utworu o antywolnomularskim ostrzu. Nadciągająca realna groźba wojny z III Rzeszą skutecznie odsunęła wymyślony problem „zagrożenia masońskiego”.

W tym miejscu wspomnijmy hipotezę „z obszaru komunikacji społecznej i artystycznej”. Przeszkodą w podejmowaniu kosztownych akcji antymasoń-

skich jest znany – głównie jednak socjologom i analitykom rynku – fakt, że fanatycznie nastawione osoby i grupy do kina po prostu nie chodzą. Autor przytacza tu okoliczności towarzyszące projekcji *Ostatniego kuszenia Chrystusa* Martina Scorseego (produkcja z 1988 r.) czy całkiem niedawno *Księdza Antonii Bird* (1994). „Osoby zaangażowane w [protestacyjne] akcje przyznawały wprost, iż inkryminowanych filmów nie widziały, nie zamierzają oglądać” (s. 29).

Jako kolejną przyczynę braku antymasońskiego filmu Autor wymienia obawy potencjalnych twórców przed ośmieszeniem się przy podejmowaniu nieznanymi im zagadnień. Czasami obawom tym towarzyszyć mógł strach przed zemstą rzekomo wszechpotężnej organizacji (s. 32). Piszący te słowa, zmuszony od czasu do czasu do podejmowania lektury antymasońskich tekstów, odnosi się sceptycznie do pierwszego z tych argumentów. Wydaje się, że fantazja przeciwników masonerii nie zna granic, a poczucie krytycyzmu opuszcza ich całkowicie w trakcie pisarskiego trudu. Jakże inaczej interpretować najświeższej daty enuncjacje na temat demonicznych komputerów (ukrytych „w podziemiach Luksemburga”) i kodu kreskowego – wymyślonych na zgubę ludzkości przez „braci w fartuszkach”?

Siódma i ostatnia, „historyczna” hipoteza Cegielskiego na powrót kieruje naszą uwagę ku sprawom Holywoodu – największego na Zachodzie centrum produkcji filmowej. Nigdy nie było tu atmosfery sprzyjającej antymasońskim akcjom. Ton nadawało przez kilka dziesięcioleci środowisko lożowe. Autor przypomina, że fartuszki zakładali szefowie największych wytwórni (Mayer, Warner, Zanuck, bracia Disney’owie, DeMille, Wallis), a także wybitni reżyserzy (Griffith, Capra, Ford, Wyler). O popularnych aktorach-wolnomularzach wspominałem już wcześniej; nie bez znaczenia był też fakt przynależności lożowej szeregowych, mniej wybitnych twórców i pracowników przemysłu filmowego. Sądzę, że sytuacja powtórzyła się ostatnio na gruncie produkcji telewizyjnej, także tej europejskiej: zapewne mniej tu wolnomularzy niż w Holywood doby jego świetności, ale też równie mało zainteresowania antymasońskimi akcjami. Masoneria dostarcza niekiedy telewizji sensacyjnego materiału historycznego, jak w przypadku cyklu programów Michaela Baigenta, Richarda Leigha i Henry Lincolna, zrealizowanych przez telewizję brytyjską. Programy te posłużyły autorom za podstawę głośnych książek (*The Holy Blood and the Holy Grail; The Messianic Legacy* oraz *The Temple and the Lodge*), znanych także w polskim przekładzie. Pomijając zupełnie kwestię naukowej wiarygodności podobnych tekstów, stwierdzmy, że prezentują one masonerię jako jedną z sił sprawczych historii chrześcijaństwa, czy raczej jego podskórnego, ezoterycznego nurtu. Taka wizja „sztuki królewskiej” pokrywa się z mitologiczną wizją wielu wolnomularzy na Zachodzie, a jeśli ośmiesza kogokolwiek, to najwyżej jej zwolenników.

Lekturze *Filmowców w fartuszkach* Piotra Cegielskiego zawdzięczamy wiedzę na temat prawie nieznanego rozdziału w historii światowego kina, zarazem kolejne doświadczenie dotyczące samej masonerii. Pozostaje ona zjawiskiem złożonym, wielobarwnym i oczywiście niejednoznacznym. Niektóre wątki podjęte przez Autora proszą się wręcz o rozwinięcie w nowym wydaniu książki, trudno dostępnej na rynku księgarskim. Należą do nich kwestie literackich inspiracji masonskich tematów w filmie oraz problem, negatywnie zinterpretowany przez Autora: czy rzeczywiście ezoteryczny język masonerii nie przekłada się na język dzieła filmowego.

Jan Pasterz

PRZYPISY

¹ Por. T. C e g i e l s k i *Kamienie węgielne Stanów Zjednoczonych*, „Ars Regia”, rok III (1994), nr 1(6), s. 125-131.