

Grzegorz Łęcicki

Pierwsze polskie wizerunki filmowe Jana Pawła II

Studia Theologica Varsaviensia 52/1, 79-98

2014

Artykuł został 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.

GRZEGORZ ŁĘCICKI

PIERWSZE POLSKIE WIZERUNKI FILMOWE JANA PAWŁA II

Wybór krakowskiego metropolity, kardynała Karola Wojtyły na Stolicę Piotrową, a więc pierwszego od 455 lat papieża nie-Włocha, dokonany 16 października 1978 r. stanowił ogromne zaskoczenie i wielką sensację, przez niektórych uważaną za największą w XX w. Osoba papieża-Polaka od początku jego posługi przyciągała uwagę światowych mediów. Niezwykła biografia Karola Wojtyły oraz styl sprawowania posługi apostolskiej przez Jana Pawła II stanowiły przedmiot nie tylko informacyjnych oraz publicystycznych przekazów medialnych, ale również stały się inspiracją twórczości artystycznej, w tym także filmowej. Z biegiem lat, podczas długiego pontyfikatu Jana Pawła II, a także po jego śmierci powstawało coraz więcej filmów dokumentalnych i fabularnych, ukazujących życie oraz apostolskie posługiwanie papieża-Polaka¹. Przedmiotem niniejszych badań, dokonywanych metodą krytycznej analizy długometrażowych przekazów filmowych z uwzględnieniem przede wszystkim ich kontekstu religijnego, a także historycznego, społecznego i politycznego, będą obrazy charakterystyczne, a mianowicie pierwsze polskie narracje dokumentalne dotyczące pielgrzymki Jana Pawła II do Ojczyzny w 1979 r. oraz pierwsza fabularna biografia Karola Wojtyły (zaliczona umownie do dzieł polskich ze względu na narodowość reżysera i większości scenarzystów).

¹ Por. A. Garbicz, M. Lis, *Filmowe portrety pontyfikatu. Jan Paweł II w 100 odsłonach*, Katowice 2007, s. 5-7.

Ocenie określonej konwencji narracyjnej oraz artystycznej towarzyszyć będzie refleksja teologiczna, odnosząca treść analizowanych filmów nie tylko do prawdy historycznej, ale przede wszystkim do wymiaru egzystencjalnego i religijnego, a przede wszystkim do sakralnej sfery duchowości i transcendencji².

SPECYFIKA FILMU RELIGIJNEGO

Pośród najrozmaitszych gatunków filmowych istnieje także kino religijne, mające wiele zróżnicowanych kategorii i rodzajów³. Tworzenie filmu religijnego jest niezwykle trudnym zadaniem oraz specyficznym wyzwaniem artystycznym. Film jako medium, którego decydującym elementem jest obraz, przedstawia bowiem konkretną rzeczywistość materialną: świat, ludzi, fakty, wydarzenia. Sfera zaś religijności, ze swej natury duchowa, wewnętrzna, odnosząca się do najgłębszych wymiarów ludzkiego jestestwa oraz najważniejszych problemów egzystencjalnych, moralności i sumienia, umyka niejako realnej narracji kinematograficznej, która w przypadku opisu fenomenów pobożności musi je przedstawić za pomocą konkretnych obrazów lub znaków i symboli zrozumiałych dla widza⁴. Pokazywanie niewidzialnego może grozić dwojakim niebezpieczeństwem, a mianowicie albo przeakcentowaniem emocjonalnym w postaci zbytniego nasycenia ckliwością, naiwnością, egzaltacją, albo zbytnim zredukowaniem wymiaru uczuciowego, przez co przekaz audiowizualny może stać się nienaturalnie zimnym, oschłym, czy nawet wręcz bezdusznym. Takie i tym podobne zjawiska mogą występować nie tylko w produkcjach fabularnych, ale i dokumentalnych. Równowagę elementów materialnych wyrażających, obrazujących treści duchowe, a odpowiednie pod względem faktograficznym oraz emocjonalnym ich przedstawienie wolno uznać za swoisty ideał

² Por. M. Marczałak, *Poetyka filmu religijnego*, Kraków 2000, s. 23-24.

³ Por. *Religijny film*, w: R. Syska (red.), *Słownik filmu*., Kraków 2010, s. 156-157.

⁴ Por. M. Marczałak, dz. cyt., s. 17-18; W. Kawecki, *Zobaczyć wiarę. Studium obrazu postrzeganego jako komunikacja wiary z perspektywy teologii kultury i teologii mediów*, Kraków 2013, s. 52-54.

filmu religijnego. Charakterystycznymi przykładami trafnej oraz nieudanej realizacji są dwa filmy dokumentalne, opowiadające o pierwszej pielgrzymce Jana Pawła II do Polski.

TEOLOGIA MEDIÓW AUDIOWIZUALNYCH

Badaniem przekazów rozpowszechnianych dzięki środkom społecznej komunikacji zajmują się rozmaite dziedziny klasyfikowane jako nauki o mediach. Wśród nich jest miejsce również dla teologii środków społecznego przekazu, a w odniesieniu do filmu – dla teologii mediów audiowizualnych. Ograniczenie analizy przekazów i komunikatów medialnych wyłącznie do badań lingwistycznych, psychologicznych, socjologicznych, filozoficznych, kulturoznawczych oraz etycznych i filmoznawczych nie wyczerpuje wszystkich aspektów tej specyficznej twórczości artystycznej jaką stanowi film zarówno dokumentalny, jak i fabularny. Konieczność refleksji łączącej analizę medioznawczą z perspektywą teologiczną wydaje się szczególnie konieczna (jeśli nie wręcz nieodzowna) w przypadku filmu religijnego. Medioznawca i krytyk filmowy nie mający odpowiedniego, profesjonalnego przygotowania teologicznego może bowiem tylko intuicyjnie, nieumiejętnie oceniać treść przekazu i jego zgodność z naturą doświadczenia religijnego, prawdziwość narracji inspirowanej przekazem biblijnym, ewangelicznym, czy odnoszącej się do historii Kościoła, jego doktryny i dyscypliny, hagiografii, a przede wszystkim rozmaitych aspektów duchowości, religijności i pobożności⁵. Wobec przemian kulturowych, charakteryzujących się deprecjacją słowa spowodowaną ekspansją cywilizacji obrazu, teologia mediów audiowizualnych jawi się nie tylko jako aktualne wyzwanie intelektualne, ale również jako osobna dyscyplina naukowa, mająca swój przedmiot, oryginalną metodę oraz wyznaczony cel badawczy⁶.

⁵ Por. D. Jaszewski, *Kilka uwag o „locus theologicus” w filmie*, w: K. Flader i in. (red.), *Wierzyć i widzieć*, Sandomierz bdw., s. 409-412.

⁶ Zob. G. Łęcicki, *Teologia mediów audiowizualnych jako wyzwanie XXI wieku*, „Kultura – Media – Teologia” (2012) nr 10, s. 12. 15-17 [www.kmt.uksw.edu.pl; dostęp: 30 I 2014]; M. Lis, *Teologia wizualna w filmie*, w: W. Kawecki, J. S. Wojciechow-

DWA OBRAZY PAPIEŻA-PIELGRZYMA W OJCZYŹNIE W 1979 R.

Planowana na maj 1979 r. pielgrzymka Ojca Świętego do Ojczyzny była niejako naturalną inspiracją do nakręcenia filmu o tym wyjątkowym wydarzeniu, mającym znaczenie nie tylko dla Kościoła w Polsce, ale również dla świata⁷. Po raz pierwszy bowiem papież miał przybyć do Polski, kraju od ponad tysiąca lat chrześcijańskiego, a zarazem swojej Ojczyzny, wtedy zniewolonej ustrojem komunistycznym i należącej do tzw. bloku wschodniego, zdominowanego przez Związek Sowiecki. Nikt wtedy nie mógł przewidywać, czy będą następne papieskie pielgrzymki do Polski oraz ile ich będzie.

1. Fenomen filmu *Pielgrzym*

Z inspiracji Episkopatu Polski reżyserem filmu o papieskiej pielgrzymce do Ojczyzny został Andrzej Trzos-Rastawiecki, uznany dokumentalista oraz twórca oryginalnych i nagradzanych filmów fabularnych⁸.

Choć premiera filmu *Pielgrzym* odbyła się w Watykanie na początku listopada 1979 r., a więc pięć miesięcy po czerwcowej pielgrzymce Jana Pawła II do Ojczyzny, to w oficjalnej dystrybucji w Polsce obraz ten znalazł się dopiero w 1981 r.⁹, co się zbiegło w czasie z pamiętnymi wydarzeniami społecznymi i politycznymi, czyli początkiem ruchu „Solidarności”. Fenomen filmu A. Trzosa-Rastawieckiego polegał na ukazaniu papieskiej pielgrzymki nie tylko poprzez narrację faktograficzną, ale przede wszystkim poprzez umiejętne zaakcentowanie kontekstu duchowego, podkreślającego zarówno indywidualne doświadczenie

ski, D. Żukowska-Gardzińska (red.), *Kultura wizualna - teologia wizualna*, Warszawa 2011, s. 176; D. Jaszewski, „Locus theologicus” w filmie jako kategoria interdyscyplinarna. Między teologią a kulturoznawstwem, w: *Miejsca teologiczne w kulturze wizualnej*, Kraków - Warszawa 2013, s. 105-108, 120.

⁷ Por. Tenże, *Jan Paweł II. Staralem się mówić za was. O papieskich pielgrzymkach do zniewolonej Ojczyzny 1979, 1983, 1987*, Warszawa 2008, s. 21-22. 51

⁸ Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 310-311.

⁹ Por. G. Łęcicki, *Pamiętnik*, cz. VIII (15 XII 1980 – 23 VII 1981), rkp. zb. aut.

i przeżycie religijne związane z obecnością papieża-rodaka, jak i doświadczenie społeczne, wspólnotowe. W komentarzu umieszczonym na początku filmu znalazły się charakterystyczne słowa, interpretujące papieską pielgrzymkę jako narodowe medytacje. Taka introdukcja w pewnym stopniu determinowała również percepcję prezentowanego obrazu. Obok szerokich planów, ukazujących tysięczne rzesze wiernych przybyłych na papieskie liturgie, reżyser przedstawił konkretnych, pojedynczych ludzi, wyrażających swą wiarę poprzez rozmaite gesty i komunikaty niewerbalne. Przykładem takiej narracji jest obraz starszego mężczyzny, klęczącego samotnie wcześniej rano na schodach przed zamkniętymi drzwiami bazyliki w Kalwarii Zebrzydowskiej, widok dziecka siedzącego na ramionach kogoś dorosłego oraz obraz dwóch kobiet klęczących na błoniach jasnogórskich. Widok indywidualnych uczestników papieskich uroczystości był zaprzeczeniem obrazu bezimiennej tłuszczy i wyraźnie ukazywał, że Kościół to wspólnota osób, a nie anonimowy tłum.

Jednocześnie autor przedstawił papieską pielgrzymkę jako wielkie narodowe i religijne doświadczenie wspólnoty odzyskującej świadomość swej wielkości oraz potęgi. Tak wielkie, tysięczne, milionowe rzesze wiernych (gromadzących się w miejscach papieskiej celebracji w Warszawie, Częstochowie, Krakowie) to obraz wcześniej nieznanymi i nieobecny w polskich mediach. Należy przy tym natychmiast zwrócić uwagę na to, że film *Pielgrzym* stanowił negację wszelkich dyrektyw propagandowych wydanych przez komunistów ówczesnie rządzących Polską Ludową. Na pół roku przed papieską pielgrzymką do Ojczyzny Komitet Centralny Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (na specjalnej naradzie w Krakowie w styczniu 1979 r.) przekazał wysokim funkcjonariuszom Służby Bezpieczeństwa dyrektywę, by nie traktować Karola Wojtyły jako wielkiego Polaka¹⁰. Należy domniemywać, że wobec decydującego wpływu SB na życie publiczne i środowiska dziennikarskie opinia ta w decydującym stopniu wpłynęła również na kształt

¹⁰ Zob. H. Dominiczak, *Organy bezpieczeństwa PRL w walce z Kościołem katolickim 1944 - 1990 w świetle dokumentów MSW*, Warszawa 2000, s. 427.

i formę późniejszych oficjalnych przekazów medialnych dotyczących osoby Jana Pawła II oraz sposobu przedstawiania papieskiej pielgrzymki do Ojczyzny.

Pomijając kwestie lingwistyczne, analizę słownika komunistycznej nowomowy, mającej na celu specyficzną manipulację i zakłamanie rzeczywistości poprzez fałszywe komunikaty słowne¹¹, warto zwrócić uwagę na stosowane mechanizmy propagandy wizualnej. W telewizji PRL-u celowo unikano pokazywania wielotysięcznych tłumów rodaków podążających na spotkanie z Ojcem Świętym (wobec którego konsekwentnie używano słowa „papież”); nie pokazywano milionów wiernych uczestniczących w liturgiach odprawianych pod przewodnictwem Jana Pawła II. Inną techniką propagandy wizualnej było przedstawianie w wielkim zbliżeniu samego papieża; by zachować pozory obiektywizmu i rzetelności prezentowano również dalekie, niewyraźne plany. Unikano pokazywania ludzi młodych przybyłych na papieskie liturgie¹²; dopuszczalny zaś był obraz księży i zakonnic, co stanowiło wyraźne nawiązanie do mechanizmów wizualnej propagandy sowieckiej, dopuszczającej pokazywanie religii tylko jako domeny leciwych duchownych i starych kobiet, w domyśle zdewociałych.¹³

Film *Pielgrzym* przekazywał inny obraz; propagandowym zabiegom władz przeciwstawił bowiem audiowizualny przekaz realnego doświadczenia, będącego udziałem milionów wiernych w Polsce; trudno w tym miejscu nie podkreślić, że omawiany film w sposób szczególny stanowi przykład komunikatu medialnego zachowującego jako fundamentalną normę etyczną prawdę, dobro i piękno. W dziele A. Trzosa-Rastawieckiego najwyraźniej wybrzmiewa bowiem prawdziwość relacji o papieskiej pielgrzymce. Autor umiejętnie połączył bowiem ukazywanie milionowych rzesz wiernych z obrazami indywidualnych

¹¹ Por. M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Warszawa 1991, s. 68-69; Tenże, *Nowomowa w literaturze*. w: Z. Łapiński, W. Tomasiak (red.), *Słownik realizmu socjalistycznego*, Kraków 2004, s. 153; G. Łęcicki, *Jan Paweł II...*, dz. cyt., s. 204-207.

¹² Por. Tamże, s. 208.

¹³ Por. A. Friszke, M. Zaremba, *Wokół pierwszej pielgrzymki*, w: A. Friszke, M. Zaremba (red.), *Wizyta Jana Pawła II w Polsce 1979. Dokumenty KC PZPR i MSW*, Warszawa 2005, s. 52; *Chodząc po Moskwie*, reż. G. Danelija, 1963.

osób, czemu posłużyły zbliżenia ich twarzy, palców przesuwających paciorki różańca, rąk wyciągniętych w kierunku przechodzącego Jana Pawła II, dłoni pragnących dotknąć Papieża-Pielgrzyma.

Wbrew wszelkim zabiegom propagandowym i technikom manipulacji medialnej A. Trzos-Rastawiecki pokazał również niebywały entuzjazm wiernych, wiwatujących i śpiewających na cześć papieża zarówno pieśni religijne (*Chrystus Wodzem, My chcemy Boga, Nie rzucim Chryste świętyń Twych, Boże, coś Polskę*), jak i obyczajowe (*Sto lat, Góralu, czy ci nie żal, Plurimos annos*); przedstawił także eksplozję radości wynikająca ze spotkania z Janem Pawłem II na ojczystej ziemi; huraganowe oklaski, deszcz kwiatów sypanych na trasę przejazdu papieża, rozradowane twarze tysięcy wiernych stanowiły zaprzeczenie propagandowych przekazów mówiących o „satisfakcji” oraz „godnym, serdecznym przyjęciu”. Obrazy papieskich liturgii jednoznacznie i wyraźnie ukazywały Msze św. i nabożeństwa jako wydarzenia sakralne (co dla uczestników, jak i odbiorców filmu było jasne i oczywiste), a nie jako „uroczystości” jak je nazywano w języku oficjalnej propagandy. Elementem manipulacji były również próby pozbawienia papieskiej pielgrzymki cech sakralnych; już więc sam tytuł filmu A. Trzosa-Rastawieckiego stanowił negację zabiegów propagandowych, nazywających papieską pielgrzymkę i podróż apostolską „wizytą” lub „podróżą”; („pielgrzym” to przecież ktoś inny niż „gość” i „podróżnik”).

Obok ogromnego entuzjazmu, wielkiej radości Polaków, A. Trzos-Rastawiecki pokazał również cichą, żarliwą modlitwę oraz inne fenomeny i przejawy życia duchowego, jak np. widok kapłanów spowiadających penitentów w warunkach polowych, czy Jana Pawła II rozmodlonego, skupionego, nawiedzającego sanktuarium i katedry. W filmie *Pielgrzym* przypomniane zostały obrazy największych polskich świętości, a mianowicie Ikona Jasnogórskiej Królowej Polski oraz gnieźnieńskie sanktuarium św. Wojciecha, a także wyjątkowy pomnik sztuki sakralnej, czyli ołtarz Wita Stwosza w krakowskiej Bazylice Mariackiej. Widok papieża siedzącego na tronie umieszczonym pod owym ołtarzem dobitnie pokazywał istotę polskiej tożsamości i duchowego dziedzictwa, kształtowanego przez Kościół i chrześcijaństwo.

Reżyser nie stronił, ale – co należy podkreślić – umiejętnie, z umiarem dozwalał przekaz emocjonalny; oprócz widoku radości, entuzjazmu, miłości wobec papieża – najwybitniejszego Polaka w dziejach Ojczyzny i świata, należycie prezentował uczucia towarzyszące przeżywaniu pielgrzymki Jana Pawła II; dobrze więc ukazał odmalowujące się na twarzach wiernych wzruszenie, łzy, skupienie, zasluchanie w słowa papieskiego nauczania. W tym kontekście należy koniecznie przypomnieć sekwencję przedstawiającą spotkanie Jana Pawła II z chorymi, które miało miejsce w bazylice franciszkanów w Krakowie; reżyser zrezygnował z emisji papieskiego przemówienia, pokazał natomiast Jana Pawła II pochylającego się i błogosławiącego osoby niepełnosprawne, na wózkach inwalidzkich. Przekaz niemal całkowicie pozbawiony słów stał się wizualną manifestacją i proklamacją ewangelicznej miłości miłosiernej.

Swoista technika zredukowania kolorów, przypominająca sepię i narrację czarno-białą została zastosowana w tym fragmencie filmu, który ukazywał papieską Eucharystię odprawioną w Oświęcimiu, na terenie byłego obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau. Słowa poruszającej papieskiej homilii były ilustrowane nie widokiem wiernych, ale wstrząsającymi obrazami symbolizującymi to straszliwe miejsce zagłady, czyli widokiem drutów kolczastych, wież strażniczych, lamp obozowych, ruin krematoriów, bunkrów głodowych w podziemiach bloku 11-go, czyli „bloku śmierci”. Dopiero w końcowej sekwencji reżyser przedstawił zgromadzonych wiernych, przede wszystkim byłych więźniów niemieckich obozów koncentracyjnych odzianych w pasiaki. Zastosowany zabieg redukcji barw, ukazujący rzeczywistość tylko w konwencji czarno-białej w sposób wyjątkowy korespondował z przesłaniem papieskiej homilii, podkreślającej ambiwalencję dobra i zła, wielkości i nędzy człowieka, życia i śmierci.

Do najistotniejszych treści filmu *Pielgrzym* należał oczywiście wizerunek tytułowego bohatera. Reżyser kompetentnie, profesjonalnie, ale i z niekłamaną życzliwością ukazał bogactwo osobowości papieża oraz wyjątkowy charyzmat Jana Pawła II nie tylko jako najwyższego kapłana i głowy Państwa Watykańskiego, ale bardziej jako przewodnika duchowego Kościoła, nauczyciela, pielgrzyma podążającego wraz z wiernym

ludem ku Bogu, a zarazem ojca swego narodu. Wizerunek papieża modlącego się, poważnego, skupionego, celebrującego Eucharystię, przemawiającego i nauczającego został dopełniony obrazami Jana Pawła II przytulającego, całującego i błogosławiącego dzieci, rozmawiającego z nimi serdecznie, żartobliwie uśmiechającego się, zachowującego się swobodnie oraz spontanicznie oraz bezsprzecznie panującego nad tysięcznymi, milionowymi tłumami. Ogromne wrażenie zarówno w wymiarze dokumentalnym, jak i artystycznym, robią zdjęcia prezentujące sięgające horyzontu nieprzebrane tłumy wiernych, biorących udział w papieskich celebracjach. Obok owych zdjęć, z natury statycznych, w filmie znalazło się mistrzowskie ujęcie pokazujące tysiące pielgrzymów podążających na papieską Eucharystię do Nowego Targu; dynamiczne kadry przedstawiały jakby poruszającą się ziemię (podobne wrażenie wywoływały końcowe sceny znanego wcześniej filmu Kurosawy)¹⁴. Inna sekwencja pokazywała z oddali papieża jadącego przygotowanym na tę pielgrzymkę samochodem, przerobionym z wojskowej ciężarówki Star, jakby okrętem płynącym pośród morza głów, falującego i wiwatującego tłumu wiernych.

Obraz A. Trzosa-Rastawieckiego był oczywiście filmem nie tylko o papieżu-pielgrzymie, ale także o polskim Kościele i narodzie. W sposób niejako symboliczny przedstawiał także relacje między władzą a społeczeństwem. Krótkie ujęcie poświęcone spotkaniu papieża z przedstawicielami władz Polski Ludowej dobitnie komunikowało o specyficznej sytuacji wspólnoty wierzących w kraju o narzuconym i obcym ustroju ateistycznym oraz prowadzącym programową walkę ideologiczną i polityczną z Kościołem. Samo miejsce spotkania papieża z politykami, czyli Belweder (narzucony przez komunistów kategorycznie odrzucających postulat hierarchii kościelnej, by spotkanie odbyło się na Zamku Królewskim) wyraźnie kontrastował z ogromnymi przestrzeniami i dostojeństwem innych miejsc, stacji papieskiej pielgrzymki¹⁵. Osoba

¹⁴ Zob. *Tron we krwi*, reż. A. Kurosawa, 1957.

¹⁵ Zob. *Notatka z posiedzenia sztabu kierującego przygotowaniem władz państwowych do pielgrzymki papieskiej, dn. 8 maja 1979 r.*, w: *Wizyta Jana Pawła II...*, dz. cyt., s. 182.

głównego papieskiego rozmówcy, I sekretarza PZPR, Edwarda Gierka, również budziła dyplomatyczne zastrzeżenia, gdyż nie był on oficjalnie wysokim urzędnikiem państwowym, a jedynie przywódcą partii. Utrwalony na filmie obraz owego spotkania pozostawiał wrażenie swojej dychotomii; E. Gierek spięty, sztywny, przemawiający propagandowymi frazesami, nudny, zdenerwowany, stremowany, a naprzeciwko niego papież lekko się uśmiechający, swobodny, a jednocześnie pełen naturalnej godności i niewymuszonego dostojeństwa.

Ważniejszym przekazem niż krótka relacja z owego pamiętnego spotkania była dalsza narracja, która jasno ukazywała brak przedstawicieli państwa na trasie papieskiej pielgrzymki. Chyba nic bardziej dobitnie nie mogło prezentować kontrastu między samotną władzą nie rozumiejącą społeczeństwa i nie identyfikującą się z nim, z duchem, tradycją chrześcijańską i odczuciami polskiego narodu. Film A. Trzosa-Rastawieckiego potwierdzał więc istnienie dramatycznego podziału na: my – naród, i oni – komunistyczna, obca władza. Wyraźnie także akcentował jedność narodu i Kościoła, który był symbolizowany obecnością prymasa Polski, kardynała Stefana Wyszyńskiego, arcybiskupa Franciszka Macharskiego, licznych biskupów i kapłanów. W sferze lingwistycznej zauważalne było stosowane przez Jana Pawła II odpowiednie nazewnictwo; papież mówił o swojej Ojczyźnie „Polska” i w ogóle nie używał oficjalnej, komunistycznej nazwy państwa „Polska Rzeczpospolita Ludowa”.

Sfilmowane nieprzebrane tłumy wiernych świadczyły również o tym, kto dla narodu jest autorytetem, kto przemawia jego prawdziwym głosem, kto go rozumie i miłuje. Dzieło A. Trzosa-Rastawieckiego jasno i wyraźnie pokazywało, że fenomen Jana Pawła II polegał przede wszystkim na rozumieniu duszy narodu, na docieraniu do najgłębszych warstw ludzkich serc i sumień, i rozświecaniu ich światłem Ewangelii. Kadry przedstawiające oczy roześmiane i płaczące, twarze rozradowane i skupione, wyciągnięte ręce dzierżące w dłoniach krzyże przemawiały dobitniej niż słowa. Obraz milczenia, modlitwy, zasłuchania nie nużył, nie przytłaczał pozorną bezczynnością, nie nudził, ale ukazywał istotny wymiar autentycznej pobożności i szczerzej religijności w odpowiednich

proporcjach wobec komunikatów dynamicznych, pełnych akcji. Reżyser wplótł w narrację o wielkim wydarzeniu również kilka scen ukazujących ich niby taki zwykły charakter, czyli przygotowania na przybycie papieża: obraz kobiety układającej kwiaty, górnik w odświętnym mundurze pozującego do fotografii z kopalnianym sztandarem, rodziców zmagających się z zepsutym wózkiem dziecięcym. Takie kadry uwiarygodniały przekaz, czyniły go jeszcze bardziej autentycznym, harmonijnie łączącym to, co wzniosłe, uroczyste, wyjątkowe, z tym, co zwykłe, codzienne, naturalne.

Dzieło A. Trzosa-Rastawieckiego ukazywało prawdę o papieskiej pielgrzymce, o charyzmacie Jana Pawła II, a także – co nie mniej ważne dla widza – wiernie oddawało emocjonalną atmosferę owych dni (w czym pomagała monumentalna muzyka), a także dobitnie, niemal proroczo wskazywało na znaczenie papieskiego nauczani; reżyser bowiem niezwykle trafnie dobrał i umieścił w swym filmie najistotniejsze treści papieskich homilii i przemówień¹⁶.

2. Wizerunek propagandowy

Inną produkcją dokumentalną, mającą opowiadać o papieskiej pielgrzymce do Ojczyzny był film *Ojciec Święty Jan Paweł II w Polsce*¹⁷. Kontrastował on wyraźnie z dziełem A. Trzosa-Rastawieckiego. Koncentrował się bowiem niemal wyłącznie na zewnętrznych aspektach papieskiej pielgrzymki, wręcz do znudzenia ukazywał jej kolejne etapy w konwencji startów i lądowań helikoptera, przywitania i pożegnań oraz przejazdów papieskiej kolumny samochodowej oraz pracy ekip dziennikarskich. Ta swoista dynamika akcji była nieadekwatna wobec fundamentalnego motywu, duchowych treści i społecznego, religijnego doświadczenia inspirowanego obecnością Jana Pawła II w Ojczyźnie. Film pomijał więc istotne idee i najważniejsze wątki papieskiego nauczania. Nie oddawał głębi ludzkich uczuć i emocji, był bezbarwny,

¹⁶ W stanie wojennym *Pielgrzym* został umieszczony na liście filmów zakazanych. Por. A. Garbicz, M. Lis, dz. cyt., s. 42.

¹⁷ Zob. *Ojciec Święty Jan Paweł II w Polsce*, reż. M. Chrzanowski, J. Kędzierski, 1979.

nieudany, prawie pozbawiony wymiaru duchowego. W tej perspektywie papież jawił się bardziej jako rodak-polityk, pocziwy gość, podróżnik-wędrowiec, a nie jako pielgrzym, Biskup Rzymu. Nudna, szablonowa narracja przypominała swoiste przekazy propagandowe *Polskiej Kroniki Filmowej*¹⁸. Nie od rzeczy będzie więc przypomnienie tego, że reżyserzy omawianego obrazu pełnili funkcję redaktorów naczelnych PKF: Mirosław Chrzanowski w latach 1973 – 1981, a Janusz Kędzierzawski od 1983 do 1990 r.¹⁹ Ukazany w ich filmie obraz Jana Pawła II nie odpowiadał prawdzie widzianej i przeżywanej przez widzów, którzy przecież niedawno osobiście uczestniczyli w opisywanych wydarzeniach, pamiętali ich atmosferę i zdawali sobie sprawę z doniosłości oraz niezwykłego znaczenia papieskiej pielgrzymki. Propagandowy charakter filmu, mającego być alternatywą wobec wyświetlanego wcześniej w kościołach obrazu *Pielgrzym*, uwidaczniał się także w banalnych, a nawet kłamliwych komentarzach oraz minimalnej relacji dotyczącej pobytu papieża w Krakowie²⁰.

Warto dodać, że film dokumentalny, zachowując pozory obiektywnego przekazu, może być niemal doskonałym narzędziem manipulacji i propagandy, gdyż stosowane w nim techniki kreowania nieprawdziwej rzeczywistości są bardzo trudne do wykrycia dla przeciętnego widza. Należy również podkreślić, że twórcy PKF korzystali z doświadczeń propagandowego kina radzieckiego i jego sztuki montażu, udoskonalonej następnie w Trzeciej Rzeszy²¹. Swoista instytucja filmowa, jaką stanowiła *Polska Kronika Filmowa*, ukształtowała więc nie tylko specyficzną formę tygodnika kinowego, ale przede wszystkim była narzędziem ideologicznej perswazji²². Tym więc przede wszystkim należy tłumaczyć genezę owego nieudanego, bo nieprawdziwego, a jedynie propagandowego wizerunku papieża w omawianym filmie. Świadome albo nieumyślne, spowodowane konsekwentnym realizowaniem zdań

¹⁸ Por. M. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944-1994*, Warszawa 2006, s. 18-19.

¹⁹ Zob. Tamże, s. 149.

²⁰ Por. A. Garbicz, M. Lis, dz. cyt., s. 43-44.

²¹ Zob. M. Cieśliński, dz. cyt., s. 20.

²² Por. Tamże, s. 17.

propagandowych, wykluczenie kategorii prawdy w odniesieniu do realizowanego filmu o papieskiej pielgrzymce stanowiło o jego wyjątkowo niskiej wartości.

PIERWSZA FABULARNA BIOGRAFIA KAROLA WOJTYŁY

Od sierpnia 1980 do grudnia 1981 r. Polska przeżywała okres szczególnie; po raz pierwszy w dziejach PRL-u robotnicze protesty nie zakończyły się masakrą, ale wywalczeniem określonych praw, z których najważniejszym okazało się utworzenie Niezależnego Samorządnego Związku Zawodowego „Solidarność”. Na bramach strajkujących zakładów pojawiały się portrety Jana Pawła II. Do robotników przybywali kapłani, by spowiadać i celebrować Eucharystię. Po raz kolejny okazywało się, że Kościół jest bliżej ludzi pracy i lepiej ich rozumie niż rzekomo robotnicza partia komunistyczna. W okresie tzw. „festiwalu Solidarności” polskie społeczeństwo odzyskiwało poczucie podmiotowości i tożsamości, umiejętnie się organizowało i miało nadzieję na szybkie przemiany polityczne oraz gospodarcze. Stan wojenny i późniejsze lata stagnacji nie zdołały już zatrzymać erozji systemu, który upadł definitywnie w 1989 r.

Podczas szesnastomiesięcznej epoki „Solidarności” polski Kościół i społeczeństwo przeżyło dwa dramatyczne wydarzenia: 13 maja 1981 r. na Placu św. Piotra w Watykanie miał miejsce zamach na życie Jana Pawła II, zaś 28 maja 1981 r. zmarł w Warszawie Prymas Polski kardynał Stefan Wyszyński²³.

NIESPEŁNIONA NADZIEJA

W atmosferze wolności z wielką nadzieją oczekiwano na zapowiedziany pierwszy film fabularny, mający stanowić biografię Karola Wojtyły. Wspólna polsko-angielsko-włoska produkcja oraz międzynarodowa obsada, a przede wszystkim osoba wybitnego reżysera, czyli

²³ Por. W. Roszkowski, *Historia Polski 1914 - 2005*, Warszawa 2006, s. 360-406.

Krzysztofa Zanussiego, uznanego twórcy, miały gwarantować odpowiednią jakość wizualnej narracji o życiu papieża-Polaka.

Wyprodukowany w 1981 r. film pt. *Z dalekiego kraju* (uzupełniony podtytułem *Papież Jan Paweł II*) bardzo jednak rozczarowywał²⁴. Był zbyt długi (trwał bowiem aż 137 minut), nużący, rozwlekły, pozbawiony spójnej narracji i dynamiki. Przyczyn takiego niepowodzenia można się doszukiwać w braku doświadczenia reżysera w zakresie tworzenia obrazów historycznych oraz biograficznych. K. Zanussi specjalizował się bowiem w kręceniu filmów niejako kameralnych o fundamentalnych problemach egzystencjalnych, moralnych, psychologicznych, dylematach i rozterkach inteligentów PRL-u, trudnych relacjach interpersonalnych, często toksycznych i destrukcyjnych, zakamarkach ludzkiej duszy, motywach najrozmaitszych reakcji i zachowań²⁵. Stworzenie pierwszej fabularnej biografii Jana Pawła II było naturalnie zadaniem niełatwym, ale nawet dla twórcy znakomitych *Barw ochronnych* okazało się jednak wyzwaniem zbyt trudnym²⁶.

Kreowany przez pryzmat wydarzeń historycznych: wojny, okupacji, stalinizmu, PRL-u epoki Gomułki i Gierka, wizerunek Karola Wojtyły był nijaki, jakby bezosobowy, niemal pozbawiony ludzkich cech, temperamentu, duchowości, bliższy przeciętności niż wyjątkowości, a przy tym jakby całkowicie bierny, bezwolny wobec rzeczywistości. Student, jakich wielu, konspirator jakich tysiące, zwykły robotnik ciężko pracujący w „Solvayu”, niczym nie wyróżniający się ksiądz, biskup walczący wprawdzie o budowę kościoła w Nowej Hucie, ale poza tym jakby nieobecny w swej diecezji i życiu Kościoła w Polsce nie tylko był zbyt daleki od realnego wizerunku Karola Wojtyły, ale także odległy od fundamentalnych zasad kreowania obrazu bohatera filmowego. Wizja człowieka statycznego, biernego, milczącego, niemal pozbawionego

²⁴ Zob. *Z dalekiego kraju*, reż. K. Zanussi, 1981.

²⁵ Por. Zanussi Krzysztof, w: *Słownik filmu*, dz. cyt., s. 442.

²⁶ Zob. *Barwy ochronne*, reż. K. Zanussi, 1976; niejako na marginesie warto przypomnieć, że K. Zanussi stworzył stereotypowy wizerunek polskiego inteligenta, genialnie kreowanego przez Zbigniewa Zapasiewicza (1934-2009), który w filmie *Z dalekiego kraju* zagrał Mieczysława Kotlarczyka, twórcę konspiracyjnego Teatru Rapsodycznego.

charakteru, jest nieciekawa, bezbarwna i nieefektowna. Taka prezentacja osoby kardynała Wojtyły czyniła jeszcze bardziej niezrozumiałym wynik pamiętnego konklawe, które wyniosło metropolitę krakowskiego na tron Piotrowy.

Film K. Zanussiego miał jakby ukryte przesłanie, skierowane głównie do zagranicznej, światowej widowni; konstrukcja narracji wskazuje na to, że twórca chciał przyczynić się do tego, by nie-Polacy lepiej zrozumieli papieża-Polaka, i że za podstawowe narzędzie owego zrozumienia uznał przybliżenie najnowszych, tragicznych losów jego narodu. Oglądając efekt końcowy, wolno zapytać, czego tak naprawdę dotyczy film *Z dalekiego kraju*; czy to rzeczywiście biografia Karola Wojtyły, czy raczej niezamierzona syntetyczna historia Polski od 1926 do 1979 r.²⁷ Nierozstrzygnięcie owego dylematu jest zbyt widoczne w całym filmie choćby przez to, że niektóre wątki, osoby i sceny nie dotyczące bezpośrednio Karola Wojtyły są o wiele ciekawsze niż te z jego udziałem.

Zastosowanie wielowątkowej narracji, choć faktycznie ukazywało charakterystyczne wydarzenia, zjawiska i procesy składające się na najnowsze dzieje Polski zmagającej się najpierw z okupacją hitlerowską, a następnie zniewoleniem komunistycznym, mogło bardziej komplikować niż rozjaśniać pojmowanie biografii polskiego papieża. Opowieść o Żydzie uratowanym z krakowskiego getta, który następnie stał się komunistycznym aparaczykiem sankcjonującym stosowanie terroru, ale odrzucającym partyjną legitymację wobec nagonki antysemickiej w 1968 r., historia biednego chłopa, żołnierza, a potem budowniczego i robotnika Nowej Huty, najpierw fanatycznego zwolennika komunizmu, a następnie opozycjonisty, dzieje inteligenta, młodego pisarza zaprzędającego z początku swój talent komunistom i tworzącego książki socrealistyczne, a następnie przechodzącego ewolucję ideową i wiążącego się z opozycją, stanowiły ilustrację istotnych przeobrażeń społecznych, dokonujących się w Polsce Ludowej; wyraźniej i głębiej pokazywały jednak dzieje Ojczyzny przyszłego papieża, niż jego biografię. Reżyser jakby nie umiał dostrzec i zaakcentować tego wszystkiego, co

²⁷ Por. A. Garbicz, M. Lis, dz. cyt., s. 11.

w biografii Karola Wojtyły było interesujące, znaczące, nieprzeciętne, co ukształtowało go jako kapłana i biskupa. Wątek powołania kapłańskiego jest niemal nieobecny; całkowicie pominięta została osoba Jana Tyranowskiego (1901-1947), który podczas okupacji stał się nauczycielem i przewodnikiem duchowym Karola Wojtyły. Nieuwzględnienie obrazu człowieka wywierającego istotny wpływ na duchowość przyszłego papieża wobec przedstawiania wizerunków bohaterów fikcyjnych wydaje się zabiegiem nie tylko dość ryzykownym, ale w tym przypadku także negatywnie odbijającym się na jakości i skutkującym niską końcową oceną filmu.

Nie obroniła go również próba efektownego montażu, wplatającego filmy i zdjęcia dokumentalne do fabularnej narracji. Krótkie, syntetyczne komentarze nieraz przekazywały nieprecyzyjne, a więc błędne komunikaty, np. o tym, że K. Wojtyła po wybuchu wojny i podczas okupacji studiował, co wobec wcześniejszej informacji o studiach polonistycznych wywierało wrażenie ich kontynuacji, a więc mogło sugerować funkcjonowanie polskiego szkolnictwa pod okupacją hitlerowską, co oczywiście jest fałszem; inny skrótowy komentarz, dotyczący aktywności intelektualnej ks. K. Wojtyły po przyjęciu sakry biskupiej w 1958 r., mówiący o kontynuowaniu studiów również nie odpowiada prawdzie; ks. K. Wojtyła jeszcze w 1953 r. uzyskał stopień naukowy doktora habilitowanego i był wykładowcą w seminariach duchownych oraz etatowym pracownikiem Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego; sformułowanie „kontynuował studia” odnosi się powszechnie do osoby studiującej, studenta, a nie profesora wyższej uczelni, o którym należałoby raczej powiedzieć, iż kontynuował pracę naukową. W filmie K. Zanussiego zabrakło podkreślenia tego, że ks. bp Karol Wojtyła był wybitnym intelektualistą, poetą, dramaturgiem, poliglotą, pierwszym polskim hierarchą otwarcie jasno przejrzyście i odważnie podejmującym w swym nauczaniu problem ludzkiej płciowości i etyki seksualnej.

Scena głoszenia kazania dla hierarchów Kurii Rzymskiej jest zbyt dalekim echem autentycznego wydarzenia, jakim było prowadzenie rekolekcji wielkopostnych dla papieża Pawła VI i kardynałów w 1976 r. Ranga takich faktów jest nieporównywalna. Jeszcze innym komunika-

tem przekazującym sprzeczne informacje, a więc powodującym chaos poznawczy u odbiorcy, był komentarz mówiący o tym, że po 1956 r. władza starała się zyskać poparcie społeczeństwa; słownej wiadomości towarzyszyła seria obrazów i scen pokazujących zupełnie odmienną rzeczywistość, a mianowicie walkę komunistów z krzyżem stawianym przez mieszkańców Nowej Huty. Taki niespójny przekaz czynił obraz relacji między państwem i Kościołem w czasach rządów Gomułki zupełnie niezrozumiałym dla odbiorcy nieznającego ówczesnych realiów PRL-u.

Wśród innych defektów obrazu K. Zanussiego można wymienić rozmaite dłużyzny i sceny nic nie wnoszące do biografii K. Wojtyły, m. in. obdzieranie z butów zabitego niemieckiego żołnierza, okrucieństwo niemieckiego przesłuchania, recytowanie wiersza w krużgankach klasztoru dominikanów. Opisane wyżej istotne mankamenty składają się na negatywną ocenę filmu *Z dalekiego kraju*. Obraz K. Zanussiego nie spełnił nadziei widzów, bardziej rozczarowywał niż fascynował, był pozbawiony emocji i niezbyt interesujący.

Nie wolno zapominać o tym, że polska widownia mogła konfrontować film K. Zanussiego z innymi wcześniejszymi obrazami, kształtującymi nie tylko świadomość odbiorców, ale także wpływającymi na gusty artystyczne. Bezpośrednie porównanie z *Pielgrzymem* A. Trzosa-Rastawieckiego niejako samo się narzucało i choć filmy różniły się gatunkowo, to jednak obraz dokumentalny okazywał się bezkonkurencyjny wobec mdławego, przyciężkiego, przeintelektualizowanego obrazu K. Zanussiego, który nie umiał jasno zaprezentować istotnych cech duchowości Karola Wojtyły, jego rozwoju, dojrzewania wewnętrznego i kapłańskiej posługi jako księdza, biskupa i kardynała. O ile w *Pielgrzymie* wizerunek Jana Pawła II jest jednoznaczny jako mocarza ducha, to w filmie *Z dalekiego kraju* Karol Wojtyła jest osobą bardzo przeciętną, synem wprawdzie boleśnie doświadczanej Ojczyzny, ale kimś nie mającym jakichkolwiek nieprzeciętnych cech, a już na pewno pozbawionym jakiegokolwiek charyzmy.

Warto jeszcze zauważyć, że obraz K. Zanussiego bywał przez widzów porównywany do innych produkcji polskiej kinematografii, nie

odnoszących się wprawdzie do osoby Jana Pawła II, ale jednak dotyczących najnowszej historii Polski oraz przedstawiających biografie niezwykłych osób. Trudno nie przywołać w tym kontekście arcydzieła A. Wajdy *Człowiek z marmuru*²⁸, który epokę stalinizmu i realia Polski Ludowej przedstawiał o wiele ciekawiej i dynamiczniej niż K. Zanussi. Film A. Wajdy, choć dłuższy od obrazu K. Zanussiego, bo trwający aż 156 minut, nie nużył, zaciekawiał, zachwycał błyskotliwością dialogów, obrazów, sztuką montażu, sposobem narracji, o grze aktorów nie wspominając. Koniecznie należy wspomnieć także o tym, że historia polskiego kina zna bardzo oryginalną narrację biografii bohatera nieobecnego w filmie; takim dziełem jest inny obraz A. Wajdy pt. *Wszystko na sprzedaż*²⁹, opowiadający o niezującym aktorze, Zbigniewie Cybulskim³⁰. Na tle innych filmów biograficznych, np. o majorze Henryku Dobrzańskim³¹, czy prezydencie Warszawy, Stefanie Starzyńskim³², obraz K. Zanussiego wypada blado i nieefektywnie, także przez to, iż jest za bardzo przeintelektualizowany i pozbawiony pozytywnych emocji, a główny bohater niemal nieobecny.

Wolno przypuszczać, że twórcom kolejnych filmów o Janie Pawle II obraz K. Zanussiego mógł posłużyć jako antywzór, pokazujący jak nie należy opowiadać o papieżu-Polaku. Następne bowiem produkcje, nie pozbawione wad, są bowiem zdecydowanie o wiele ciekawsze, lepiej skonstruowane i wyraźniej pokazujące fenomen duchowości Karola Wojtyły, jego heroiczną wiarę, oddanie Bogu, ludziom, Kościołowi. Należy jednak zauważyć, że autorzy filmów powstałych po roku 1996 byli w lepszej sytuacji niż scenarzyści i reżyser filmu *Z dalekiego kraju*, którzy jeszcze nie znali autobiograficznych ksiązek Jana Pawła II³³.

²⁸ Zob. *Człowiek z marmuru*, reż. A. Wajda, 1976.

²⁹ Zob. *Wszystko na sprzedaż*, reż. A. Wajda, 1968.

³⁰ Por. *Cybulski Zbigniew*, w: *Słownik filmu*, dz. cyt., s. 253.

³¹ Zob. *Hubal*, reż. B. Poręba, 1973.

³² Zob. *Gdziekolwiek jesteś, panie prezydencie*, reż. A. Trzos-Rastawiecki, 1978.

³³ Por. *Przekroczyć próg nadziei. Jan Paweł II odpowiada na pytania Vittoria Messori*, Lublin 1994; Jan Paweł II, *Dar i Tajemnica. W pięćdziesiątą rocznicę moich święceń kapłańskich*, Kraków 1996;

Przedstawiona analiza dowodzi, że stworzenie udanego wizerunku filmowego bohatera religijnego zarówno w filmie dokumentalnym, jak i fabularnym, wymaga nie tylko odpowiednich umiejętności zawodowych, właściwej wrażliwości artystycznej, ale także swoistych predyspozycji duchowych, pozwalających na prawidłowe odczytanie i komunikatywne przedstawienie sfery pobożności. W tym kontekście jawi się jako zasada fundamentalna wierność prawdzie, dobru i pięknu, a więc m. in. nieuleganie pokusie propagandy i manipulacji. Krytyczna analiza innych, kolejnych filmów o Janie Pawle II stanowi zaś osobną perspektywę badawczą³⁴.

Analiza trzech pierwszych filmów długometrażowych o papieżu Janie Pawle II. Przypomnienie dwóch filmów dokumentalnych dotyczących pierwszej pielgrzymki papieża do Polski w 1979 r. Porównanie przekazu zawartego w filmie A. Trzosa-Rastawieckiego *Pielgrzym*, zrealizowanego z inicjatywy Episkopatu Polski, z filmem twórców Polskiej Kroniki Filmowej *Ojciec Święty Jan Paweł II w Polsce* jako produkcją propagandową. Przedstawienie kontekstu historycznego, społecznego i politycznego jako istotnego czynnika wpływającego na treść i formę przekazu filmowego. Przypomnienie specyfiki filmu religijnego. Ukazanie teologii mediów audiowizualnych jako osobnej dyscypliny naukowej w zakresie nauk o mediach. Krytyczna analiza filmu K. Zanussiego *Z dalekiego kraju (Pope John Paul II)* jako pierwszej fabularnej biografii Karola Wojtyły.

The first Polish Film Images of John Paul II Summary

Analysis of the first three feature films about Pope John Paul II. Reminder two documentaries on his first pilgrimage to Poland in 1979. Comparison of media contained in the film A. Trzos-Rastawiecki *Pil-*

³⁴ Zob. np. *Jan Paweł II*, reż. J. K. Harrison, 2005; *Karol. Człowiek, który został papieżem*, reż. G. Battiato, 2005 ; *Karol. Papież, który pozostał człowiekiem*, reż. G. Battiato, 2006; *Świadectwo*, reż. P. Pitera, 2008.

grim, made at the initiative of the Polish Episcopate, with the film made by authors of Polish Film Chronicle *Pope John Paul II in Poland* as the production of propaganda. Presentation of the historical, social and political background as an important factor in determining the content and form of film. Reminder specifics of the religious film. Showing the theology of audiovisual media as a separate scientific discipline in the science of media. A critical analysis of the film K. Zanussi *From a Far Country (Pope John Paul II)* as the first feature film biography of Karol Wojtyła.