



„WYKLUCZENI”

LUDZIE MARGINESU
W KINEMATOGRAFII
ŚWIATOWEJ

ZBIÓR STUDIÓW POD REDAKCJĄ
MACIEJA KOWALSKIEGO
i
TOMASZA SIKORSKIEGO

Wydawnictwo
von Borowiecky



FILM. HISTORIA I KONTEKSTY

„WYKLUCZENI”
LUDZIE MARGINESU
W KINEMATOGRAFII
ŚWIATOWEJ



FILM. HISTORIA I KONTEKSTY

**„WYKLUCZENI”
LUDZIE MARGINESU
W KINEMATOGRAFII
ŚWIATOWEJ**

**ZBIÓR STUDIÓW POD REDAKCJĄ
MACIEJA KOWALSKIEGO
I
TOMASZA SIKORSKIEGO**

**WYDAWNICTWO *von borosiewicz*
Radzymin–Warszawa 2017**

© Copyright for this edition by Wydawnictwo von borowiecky, Radzymin 2017

Projekt i wykonanie okładki: Wydawnictwo von borowiecky

Opracowanie redakcyjne i korekta: Marta Sieciechowicz

Recenzent: dr hab. prof. US Urszula Kozłowska

Rada naukowa:prof. dr hab. Łukasz Plesnar (Kraków)

dr hab. prof. UŁ Tomasz Kłys (Łódź)

dr hab. Monika Talarczyk-Gubała (Warszawa)

dr hab. prof. UAM Wojciech Otto (Poznań)

dr hab. prof. US Radosław Skrycki (Szczecin)

dr hab. prof. US Tomasz Sikorski (Szczecin)

dr Karol Minkner (Opole)

Maciej Kowalski (Szczecin) — sekretarz

WYDAWNICTWO von borowiecky

05-250 Radzymin, ul. Korczaka 9E

tel./fax (0 22) 631 43 93, tel. 0 501 102 977

www.vb.com.pl

e-mail: ksiegarnia@vb.com.pl

ISBN 978-83-65806-15-4

Skład i łamanie: WYDAWNICTWO ***von borowiecky***

Druk i oprawa: Mazowieckie Centrum Poligrafii, 05-270 Marki, Lisi Jar 29

Spis treści

Wstęp	7
JOLANTA MYŚIAKOWSKA-MUSZYŃSKA (WARSZAWA), „Szpiezy”, „współpracownicy gestapo”, „mordercy” — wizerunek oskarżonych w procesach politycznych w świetle Polskiej Kroniki Filmowej (1945–1953)	11
TOMASZ SIKORSKI (SZCZECIN), Problem chuligaństwa w „czarnej serii” polskiego dokumentu (1955–1959)	39
WALDEMAR POTKAŃSKI (SZCZECIN), Wykluczeni bohaterowie pierwszej rewolucji proletariackiej z 1905 r. na kanwie filmu Tomasza Wiszniewskiego „Kanal” z 1990 r.	75
PIOTR KURPIEWSKI (GDAŃSK), „Jesteś ludzkim ścierwem” — wy- kluczenie polityczne i społeczne w filmach historycznych Wojciecha Smarzowskiego	91
PIOTR WIERTELAK (OSTRÓW WIELKOPOLSKI), Między Olimpem a padołem. Studium psychologiczne Jana Himilsbacha	103
JOANNA DOBROWOLSKA (WARSZAWA), „Byli ludzie” wszystkich krajów. Adaptacje filmowe <i>Na dnie</i> Maksyma Gorkiego	149

GABRIEL PIOTR URBAN (LUBLIN), Dwa spojrzenia na świat marginesu społecznego w pierwszych latach Związku Sowieckiego — <i>Czarcie Koło</i> (1926) a <i>Wykolejeni</i> (1926)	181
IWONA KOLASIŃSKA–PASTERCZYK (KRAKÓW), Za „murami samotności”. Markiz de Sade — wykluczony więzień idei wolności (filmowe portrety więźnia monarchii, rewolucji i republiki)	205
MACIEJ KOWALSKI (SZCZECIN), Figura błazna w filmie Luchina Viscontiego <i>Śmierć w Wenecji</i>	237
RENATA GAŁAJ–DEMPNIAK (SZCZECIN), Trauma dzieciństwa w kinematografii chińskiej	255
MICHAŁ POZORSKI (SZCZECIN), Zjawisko dyskryminacji społecznej w japońskim kinie w XX wieku	275
Noty o autorach	289
Skorowidz osób	293

Wstęp

Problem „marginalizacji”, „marginesu społecznego” czy też „wykluczenia” (ekskluzji) od wielu lat interesuje zarówno socjologów, antropologów społecznych, kulturoznawców, jak i historyków¹. O tym, kto tworzy „margines społeczny”, w gruncie rzeczy decyduje samo społeczeństwo, odrzucając zachowania nieakceptowane, które powinny podlegać penalizacji. W ten sposób tworzy się naturalna granica między „normalnym” społeczeństwem a „marginesem”, odrzuconym przez większość. A zatem o przynależności do świata marginesu decydują łącznie dwa fakty: złamanie prawa lub norm społecznych powszechnie akceptowanych oraz ich konsekwencje, czyli społeczną niechęć. Słynny filozof Michel Foucault interpretował podmiot wykluczony jako niemieszczący się na danym etapie historycznym, dziejowym w systemie „narzuconych” mentalnie norm, reguł.

W badaniach humanistycznych wspomniane zjawisko analizowano dotychczas wykorzystując zazwyczaj tradycyjne narzędzia — źródła: dokumenty archiwalne, kroniki sądowe, prasę, księgi cmentarne. Tymczasem źródłem zupełnie zapomnianym, a na pewno niedocenianym, wydaje się być przekaz filmowy i jego funkcje: kulturowe, estetyczne, edukacyjne (socjalizujące), polityczne, społeczne czy też ideologiczne. Ekspansja źródeł audiowizualnych staje się więc wyzwaniem dla nauki. Materiał filmowy jest bowiem nie tylko unikalnym dziełem artystycznym, ale produktem swojego miejsca i czasu, usytuowanym

¹ W nauce historycznej na szczególną uwagę zasługują badania Bronisława Geremka, sięgające do metodologii francuskiej szkoły „Annales” (Marc Bloch, Lucien Febvre, Pierre Chaunu, Jacques Le Goff i inni). Zob. B. Geremek, *Najemna siła robocza w rzemiośle Paryża*, Warszawa 1962; tenże, *Ludzie marginesu w średniowiecznym Paryżu, XIV-XV wiek*, Poznań 2003; H. Samsonowicz, *Człowiek wykluczony*, [w:] *Nieobecność społeczna. W poszukiwaniu sensów i znaczeń*, pod red. Z. Galora, B. Goryńskiej-Bittner, Poznań 2012.

w konkretnym kontekście społecznym i historycznym (także ideologicznym). Marco Ferro wzajemne relacje między filmem a historią widział przede wszystkim w kreacji wydarzeń (fabuła) i formie przekazywania wiedzy o przeszłości. W opinii francuskiego badacza, filmy fabularne i dokumentalne, profesjonalne i amatorskie, jako produkty kulturowe, będąc wytworami określonego społecznego kontekstu, przedstawiając zarówno rzeczywisty, jak i wyobrażony obraz współczesności i przeszłości, są jednocześnie nośnikami różnorodnych ideologii. Jako takie w różnym stopniu i wymiarze współuczestniczą w kształtowaniu społecznej rzeczywistości, biorą udział w rozwoju i modelowaniu społecznej świadomości, w tym także historycznej.

Naukowe spojrzenie na tytułowych „wykluczonych” z perspektywy taśmy filmowej jako nośnika wiedzy, wyobraźni i pamięci, to temat niemal zupełnie „dziewiczy”². Próba spojrzenia na zjawisko ekskluzji z wykorzystaniem materiału filmowego wydaje się więc jak najbardziej zasadne, co więcej — niezwykle potrzebne z poznawczego punktu widzenia.

² Wydaje się, że jak dotąd autorzy koncentrowali się głównie na wykluczeniu będącym efektem niepełnosprawności. Z obszernej literatury przedmiotu na ten temat na uwagę zasługują: W. Otto, *Oblicza niepełnosprawności w polskim filmie*, „Pampaedia” 2009/2010, nr 6–7; tenże, *Wizerunki niepełnosprawności w polskim filmie — zmarnowane szanse czy szansa na normalność?*, [w:] *Istnieć w kulturze... Między teorią a praktyką dydaktyczną*, pod red. M. Święcickiej, D. Jastrzębskiej-Golonki i A. Rypel, Bydgoszcz 2010; tenże, *Niepełnosprawni w polskim dokumencie filmowym. Wizerunki i strategie autorskie*, [w:] *Zobaczyć siebie. Polski film dokumentalny przełomu stuleci*, pod red. Mikołaja Jazdona i Katarzyny Mąki-Malatyńskiej, Poznań 2011; tenże, *Wizerunki niepełnosprawnych dzieci w polskim filmie fabularnym i dokumentalnym*, [w:] *Zobaczyć dziecko. Literackie i filmowe portrety dziecka w Polsce w XX wieku*, pod red. Aldony Ossowskiej-Zwierzchowskiej, Bydgoszcz 2012; Z. Kazanowski, *Stereotypowy wizerunek osób niepełnosprawnych. Konfrontacja bohaterów filmów fabularnych*, [w:] *Stereotypy niepełnosprawności: między wykluczeniem a integracją*, pod red. M. Chodakowskiej, Lublin 2010; *Odwieczne od nowa: wielkie tematy w kinie przełomu wieków*, pod red. T. Lubelskiego, Kraków 2004; A. Mironiuk-Netreba, *Seksualność osób z niepełnosprawnością ruchową w sztuce filmowej, czyli kilka refleksji o edukacyjnym potencjale popkultury*, „Studia Edukacyjne” 2013, nr 29; K. Pawelczak, *Aktualizacja wizerunku osoby z niepełnosprawnością intelektualną w polskim filmie dokumentalnym: zaproszenie do wątplenia w nienormalność*, „Niepełnosprawność” 2011, nr 5; P. Zwierzchowski, *Doświadczenie inności*, „Polonistyka” 2004, nr 5.

Podążając tym tropem w kolejnym — drugim już tomie cyklu *Film: historia i konteksty* zamierzaliśmy pochylić się nad tym zagadnieniem uporządkowanym w kilka segmentów tematycznych: 1) Procesy i zjawiska marginalizacji — wykluczenia — ekskluzji; 2) „Człowiek wykluczony” (portrety, obrazy, wizerunki); 3) „Polityczne” („ideologiczne”) aspekty wykluczenia; 4) Zjawiska społecznie nieakceptowane (patologiczne); 5) Enklawy wykluczenia; 6) Instytucje związane z wykluczeniem; 7) Strajki, bunt, rebelie i rewolucje jako żywiołowe reakcje na marginalizację i wykluczenie.

Autorzy tekstów zamieszczonych w tomie posługują się różnorodnymi definicjami wykluczenia i marginalizacji. Za względu na ich szeroki zakres, starali się poszukiwać odpowiednich sensów, znaczeń i kontekstów. Wspólnym mianownikiem był film.

W monografii zamieszczono jedenaście artykułów, uporządkowanych według przyjętego przez redaktorów kryterium problemowego. Pierwsze sześć tekstów obejmuje zagadnienia związane z rodzimą kinematografią. Monografię otwiera artykuł Jolanty Mysiakowskiej-Muszyńskiej (*Szpiedzy, „współpracownicy gestapo”, „mordercy” — wizerunek oskarżonych w procesach politycznych w świetle Polskiej Kroniki Filmowej (1945–1953)*), która skierowała swoje zainteresowanie na zjawisko wykluczenia (głównie „ideologicznego” i politycznego) w pierwszych powojennych dokumentach Polskiej Kroniki Filmowej. Tomasz Sikorski sięgając do filmów tzw. „czarnej serii” polskiego dokumentu ukazał zjawisko chuligaństwa w okresie odwilży i popaździernikowej „małej stabilizacji” (*Problem chuligaństwa w „czarnej serii” polskiego dokumentu (1955–1959)*). Waldemar Potkański dokonał analizy wykluczenia uczestników rewolucji (powstania) 1905 r. na podstawie filmu Tomasza Wiszniewskiego pt. *Kanalia* (*Wykluczeni bohaterowie pierwszej rewolucji proletariackiej z 1905 r. na kanwie filmu Tomasza Wiszniewskiego „Kanalia” z 1990 r.*). Kolejny tekst — Piotra Kurpiewskiego, to krytyczny przegląd filmów Wojciecha Smarzowskiego. Motywem przewodnim jest tutaj wykluczenie społeczne i polityczne, osadzone w kontekście trudnej, pełnej zakrętów polskiej historii (*Jesteś ludzkim ścierwem* — wykluczenie polityczne i społeczne w filmach historycznych Wojciecha Smarzowskiego). Ostatni artykuł mieszczący się w segmencie „polskiej kinematografii” stanowi próbę zarysowania portretu filmowo-literackiego

Jana Himilbsbacha. Jego autor — Piotr Wiertelak zmierzył się z postacią zdolnego i niezmiernie popularnego aktora–natuszczyka (także prozaika i reżysera), który słynął z filmowych ról „człowieka marginesu społecznego” (oprycha, chuligana, pijaczka, bumelanta, etc.).

Kolejne sześć artykułów dotyczy zjawiska wykluczenia i marginalizacji w kinie światowym. Joanna Dobrowolska zajęła się adaptacjami filmowymi dramatu Maksyma Gorkiego *Na dnie*, w którym autentyczny obraz marginesu społecznego splata się z ludzkim losem („*Byli ludzie*” wszystkich krajów. *Adaptacje filmowe „Na dnie” Maksyma Gorkiego*). Z kolei Gabriel Piotr Urban spojrzął na realistyczną rzeczywistość marginesu społecznego (także półświatka przestępczego) w ZSRR w filmach Grigorija Kozincewa, Leonida Trauberga, Friedricha Ermlera i Eduarda Iogansona (*Dwa spojrzenia na świat marginesu społecznego w pierwszych latach Związku Sowieckiego — Czarcie Koło [1926] a Wykolejeni [1926]*). Iwona Kolasińska–Pasterczyk poświęciła swój artykuł filmowemu portretowi kontrowersyjnej postaci Markiza de Sade’a — więźnia monarchii, rewolucji i republiki (*Za „murami samotności”. Markiz de Sade — wykluczony więzień idei wolności (filmowe portrety więźnia monarchii, rewolucji i republiki)*). Natomiast Maciej Kowalski sięgając do metody badań antropologii kultury i teorii filmu, dokonał interpretacji figury błazna w znakomitym filmie Luchina Viscontiego „*Śmierć w Wenecji*” (*Figura Błazna w filmie Luchina Viscontiego „Śmierć w Wenecji”*). Ostatnie dwa teksty: Renaty Gałaj — Dempniak (*Trauma dzieciństwa w kinematografii chińskiej*) i Michała Pozorskiego (*Zjawisko dyskryminacji społecznej w japońskim kinie w XX wieku*) to filmowe analizy zjawiska wykluczenia oraz dyskryminacji społecznej w kinie chińskim i japońskim.

Za wnikliwą lekturę maszynopisu książki oraz cenne uwagi krytyczne dziękujemy recenzentce — Pani Profesor Urszuli Kozłowskiej (Uniwersytet Szczeciński).

Redaktorzy

„Szpieczy”, „współpracownicy gestapo”, „mordercy” – wizerunek oskarżonych w procesach politycznych w świetle Polskiej Kroniki Filmowej (1945–1953)

Key words: *documentary film, political processes, Polish Film Chronicle, film image.*

Proces ten ma charakter polityczny. Nie chodzi w nim, jak w każdym procesie politycznym, o ukaranie jednostki. W rzeczywistości chodzi o ukaranie społeczeństwa, napiętnowanie jakiejś idei. Jednym słowem chodzi o ukaranie polskiego podziemia.

Gen. Leopold Okulicki,
zeznanie podczas moskiewskiego „procesu szesnastu”

Propaganda — obok terroru bezpośredniego — stanowiła kluczowy instrument sprawowania władzy przez reżim komunistyczny w Polsce pojałtańskiej. Wpisywała się w działania służące zwalczaniu oraz eliminacji osób i środowisk opozycyjnych — wrogich z punktu widzenia rządzących¹. Natomiast podstawowym celem propagandy jako nośnika ideologii komunistycznej była indoktrynacja². Czerpiąc z metod stosowanych z powodzeniem w Związku Sowieckim, realizujący jej główne założenia Resort Informacji i Propagandy PKWN (późniejsze Ministerstwo Informacji i Propagandy) sięgał po szeroki wachlarz środków oddziaływania społecznego. Jeden z owych instrumentów sprawowa-

¹ Ł. Kamiński, *Struktury propagandy w PRL*, [w:] *Propaganda PRL. Wybrane problemy*, red. P. Semkow, Gdańsk 2004, s. 10.

² P. Pleskot, *Ślepa (czerwona) uliczka. Społeczne struktury Ministerstwa Informacji i Propagandy (1944–1947)*, Warszawa 2016, s. 7.

nia władzy stanowiła utworzona w 1944 r. w Lublinie Polska Kronika Filmowa. Świadomi możliwości, jakie daje sterowanie świadomością ludzi za pomocą obrazu, komuniści uczynili z tej instytucji środek do stabilizowania narzuconego porządku publicznego, a tym samym umacniania struktur reżimu, który nie cieszył się poparciem Polaków i był pozbawiony społecznego zaplecza³.

Celem niniejszego artykułu jest przybliżenie sposobu przedstawiania w Polskiej Kronice Filmowej procesów politycznych przeciwko tym, których działalność patriotyczna została uznana przez reżim za zagrożenie. Towarzyszące rozprawom sądowym agresywne kampanie propagandowe w środkach masowego przekazu odbywały się zgodnie z ustalonym z góry schematem; jego kluczowy element stanowiła koncepcja „wroga” zagrażającego państwu i społeczeństwu. Procesy polityczne i tezy propagandowe, które nagłaśniano podczas ich trwania, wpisywały się w logikę działań władzy, podporządkowując funkcjonowanie szeroko rozumianego aparatu represji bieżącym celom politycznym⁴.

Niniejsze rozważania stanowią próbę odpowiedzi na pytanie, jakimi środkami wyrazu posługiwali się twórcy Polskiej Kroniki Filmowej kreując w oczach Polaków portret wroga, za którego mieli uchodzić wszyscy ci, którzy nie godzili się na dominację komunistów w życiu społecznym i politycznym: członkowie konspiracji niepodległościowej, oponenci polityczni, a wreszcie strzegący wiary i polskości Kościół katolicki?

Analizując redakcyjne komentarze i stronę wizualną kronik filmowych usiłowałam wskazać najbardziej charakterystyczne cechy tego portretu. Z uwagi na fakt, że powojenna propaganda komunistyczna była „propagandą wszechobejmującą”⁵, i jako taką wypada traktować ją jako całość, posiłkowałam się niekiedy oficjalną prasą. Tak sformułowany problem badawczy prowokuje zatem pytanie o miejsce kroniki filmowej w systemie propagandy

³ W. Malicka, *Wrocław w Polskiej Kronice Filmowej: nowe miasto i nowi mieszkańcy w propagandzie państwowej, 1945–1970*, Kraków 2012, s. 20.

⁴ F. Musiał, *Procesy pokazowe jako forma represji. Rozprawy Zarządów Głównych WiN*, „Zeszyty Historyczne WiN” 2006, nr 25, s. 67.

⁵ G. Joniec, *Powstanie i działalność mobilizacyjna Resortu Informacji i Propagandy w okresie PKWN. Zarys problematyki badawczej* [w:] *Dzieje biurokracji na ziemiach polskich*, t. 3, cz. 2, red. A. Górak, D. Magier, K. Latawiec, Lublin–Siedlce 2010, s. 588 i n.

i — szerzej — w komunistycznym aparacie terroru. Wyjaśnienia wymagają ponadto przyjęte w artykule ramy chronologiczne. Narrację otwiera rok 1945. Cezurę tę narzuca fakt, że właśnie wówczas po raz pierwszy w Polskiej Kronice Filmowej pojawiła się informacja o łódzkim procesie przeciwko żołnierzom Narodowych Sił Zbrojnych. Rozważania zamyka rok 1953, kiedy na ławie oskarżonych zasiadł ordynariusz kielecki — bp Czesław Kaczmarek. Okres od 1945 do 1953 r. pozwala na prześledzenie metod legitymizacji reżimu w oczach Polaków poprzez niedopuszczenie do społecznej świadomości rzeczywistej roli żołnierzy wyklętych, a także osób i środowisk wspierających ich działalność na rzecz odzyskania niepodległości.

W istniejącej literaturze przedmiotu historycy analizowali przede wszystkim wizerunek podziemia niepodległościowego na łamach prasy⁶, sięgali także po opracowania powstałe w okresie Polski „ludowej”⁷. W swych badaniach jedynie w niewielkim stopniu odnosili się do sposobu przedstawiania ich w propagandzie wizualnej, do której należała Polska Kronika Filmowa. Niniejszy tekst stanowi próbę wypełnienia tej luki.

U źródeł

Początki Polskiej Kroniki Filmowej sięgają października 1944 r. W tym czasie głównym zadaniem wyodrębnionej ze struktur I Armii Wojska Polskiego Czołówki Filmowej Wojska Polskiego była dokumentacja działań na froncie oraz

⁶ K. Kauba, *Krzywe zwierciadło (proces J. Rzepeckiego — relacje prasowe i rzeczywistość)*, „Niepodległość i Pamięć” 1997, nr 1; K. Kersten, *Polityczny i propagandowy obraz zbrojnego podziemia w latach 1945–1947 w świetle prasy komunistycznej* [w:] *Wojna domowa czy nowa okupacja? Polska po roku 1944*, red. A. Ajnenkiel, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998; M. Michalik, *Wizerunek Zrzeszenia „Wolność i Niezawisłość” w wybranych tytułach prasy centralnej z lat 1945–1947*, „Zeszyty Historyczne WiN-u” 1999, nr 12, 13; P. Niwiński, *Obraz antykomunistycznej konspiracji niepodległościowej w propagandzie PRL* [w:] *Propaganda PRL. Wybrane problemy*, red. P. Semkow, Gdańsk 2004.

⁷ C. Kuta, *Bohaterowie — „bandytami”, zbrodniarze — „bohaterami”*. Wizerunek podziemia niepodległościowego w opracowaniach z okresu PRL, „Zeszyty Historyczne WiN” 2010, nr 32/33.

sytuacji politycznej i społecznej na terenach zajmowanych przez Armię Czerwoną⁸. Formalnie była podporządkowana Resortowi Informacji i Propagandy PKWN, na czele ze Stefanem Jędrzychowskim, a następnie Ministerstwu Informacji i Propagandy⁹. Do kompetencji wchodzącego w skład resortu Wydziału Propagandy Filmowej należały zagadnienia związane z produkcją filmową, uruchomieniem kin objazdowych oraz zawieraniem umów z właścicielami kin¹⁰.

Pierwsze wydania Polskiej Kroniki Filmowej zostały zrealizowane jeszcze w okresie działań wojennych. W zamierzeniu twórców kronika miała pełnić rolę tygodnika informacyjnego, od samego początku wspierając montowanie systemu komunistycznego na ziemiach polskich¹¹. Z jednej strony wychodziła naprzeciw palącej potrzebie zaspokojenia „głodu informacji” w warunkach dopiero powstającego systemu prasowego, z drugiej zaś — stała się narzędziem indoktrynacji Polaków¹². Umożliwiał to przede wszystkim sposób promowania kroniki. Kolejne wydania wyświetlano w kinach stacjonarnych i objazdowych, a więc obejrzenie jej stanowiło warunek uczestnictwa w seansie filmowym¹³. Widzowie siłą rzeczy stawali się zatem odbiorcami propagandy politycznej¹⁴.

Odpowiedzialność za realizację wytycznych Resortu, a następnie Ministerstwa Informacji i Propagandy spoczywała na redakcji Polskiej Kroniki Filmowej. W jej składzie znaleźli się twórcy związani w okresie międzywojennym ze Stowarzyszeniem Miłośników Filmu Artystycznego „Start”, na czele z Jerzym Bossakiem — współpracownikiem lwowskiego miesięcznika „Sygnały” i utwo-

⁸ M. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu. Polska Kronika Filmowa 1944–1994*, Warszawa 2006, s. 31; W. Malicka, *Wrocław w Polskiej Kronice Filmowej...*, s. 21.

⁹ Sformułowane w grudniu 1944 r. cele Resortu Informacji i Propagandy zakładały mobilizowanie Polaków na potrzeby działań wojennych, a w dalszej perspektywie do pozyskania ich poparcia dla reżimu (zob. P. Pleskot, *Ślepa (czerwona) uliczka...*, s. 23).

¹⁰ G. Joniec, *Powstanie i działalność mobilizacyjna Resortu Informacji i Propagandy w okresie PKWN...*, s. 591.

¹¹ M. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu...*, s. 9.

¹² W. Malicka, *Wrocław w Polskiej Kronice Filmowej...*, s. 21. Por. J. Urbaniak, *O sposobie realizowania „Polskiej Kroniki Filmowej” w latach czterdziestych*, [w:] *Estetyka i struktura dzieła filmowego*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1987, s. 203–204.

¹³ M. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu...*, s. 15.

¹⁴ M. Gajlewicz, *Techniki oddziaływania propagandowego*, „Przekazy i Opinie” 1982, nr 2/3, s. 35.

rzanego w 1936 r. przez działaczy KPP „Dziennika Popularnego”, i Ludwikiem Perskim. Do zespołu kroniki należeli także m.in. Stanisław Wohl i Adolf Forbert; obydwaj filmowcy — wraz z Ludwikiem Perskim — jesienią 1939 r. przebywali w okupowanym przez Armię Czerwoną Lwowie. Wszyscy zaangażowali się w pracę sowieckiej Wytwórni Filmów Fabularnych w Kijowie. Po wybuchu wojny niemiecko-sowieckiej ewakuowali się wraz z całą wytwórnią do Aszchabadu, a następnie wstąpili do Związku Patriotów Polskich. W grudniu 1943 r. do filmowców Czołówki dołączył Jerzy Bossak, w okresie dwudziestolecia międzywojennego — recenzent filmowy¹⁵. Wśród lektorów kroniki znaleźli się m.in. Andrzej Łapicki, Władysław Hańcza i Tomasz Knapik. Warto podkreślić, że za realizację kroniki byli także odpowiedzialni filmowcy sowieccy związani z Kroniką Sojuzkino: Eugeniusz Jefimow, Ludmiła Niekrasowa i Olgierd Samucewicz¹⁶.

Podobnie jak w przypadku innych narzędzi propagandowych, język Polskiej Kroniki Filmowej odgrywał zasadniczą rolę, pozwalając na kształtowanie sposobu myślenia jej odbiorców i recepcji bieżących wydarzeń¹⁷. Cechą charakterystyczną języka propagandy było dodawanie do nazw własnych epitetów, mających za zadanie podniesienie bądź obniżenie prestiżu. W związku z tym często neutralne, pierwotne określenia nabierają pozytywnego lub negatywnego zabarwienia emocjonalnego¹⁸. Język Polskiej Kroniki Filmowej miał kreować obraz świata niemający nic wspólnego z rzeczywistością. Odwoływano się zatem do słów i określeń wzbudzających w odbiorcach emocje. Sięgano po takie sformułowania jak: bandyci, szpiedzy, zbrodniarze, agenci, bandy — i opatrywano je przymiotnikami budzącymi równie negatywne skojarzenia: reakcyjny czy faszystowski¹⁹. Działanie to nabierało szczególnego znaczenia w przypadku konstruowania obrazu osób i środowiska uznawanych za wrogie z punktu widzenia reżimu.

¹⁵ J. Lemann-Zajicek, *Kino i polityka. Film dokumentalny 1945–1949*, Łódź 2003, s. 18–24.

¹⁶ M. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu...*, s. 32; W. Malicka, *Wrocław w Polskiej Kronice Filmowej...*, s. 21.

¹⁷ W. Malicka, *Wrocław w Polskiej Kronice Filmowej...*, s. 109.

¹⁸ M. Gajlewicz, *Techniki oddziaływania propagandowego*, s. 39.

¹⁹ K. Kersten, *Polityczny i propagandowy obraz zbrojnego podziemia w latach 1945–1947...*, s. 144.

W przypadku propagandy wizualnej opisany powyżej efekt werbalny wzmacniał obraz. Umiejętne połączenia tych dwóch środków wyrazu pozwalało na nadawanie nowego znaczenia opisywanym zdarzeniom. Twórcy Polskiej Kroniki Filmowej stanęli przed wyzwaniem dostosowania urzędowego języka cechującego nadsyłane do redakcji materiały do potrzeb filmu dokumentalnego. Decydowano się zatem na zamieszczenie fragmentów oficjalnych przemówień, sięgano po wszechobecne w komunistycznej propagandzie hasła i slogany, przed kamerą prezentowano ponadto transparenty. Jak wskazuje Marek Cieśliński, twórcy Polskiej Kroniki Filmowej dążyli także do stworzenia własnego języka i interpretacji. Właściwy dobór słownictwa i składni służył uwiarygodnieniu wygłaszanych tez²⁰. Podlegając tym samym regułom, co inne środki politycznej propagandy, kronika kreowała znaczenie przekazywanych informacji za pomocą obrazu. Sztuka łączenia obrazów stanowiła zatem istotę propagandy filmowej. Polska Kronika Filmowa, której czas trwania zamykał się w dziesięciu minutach, siłą rzeczy formułowała komunikaty w sposób lakoniczny, i to zarówno w warstwie informacyjnej, jak i przekazu propagandowego²¹. Warto także podkreślić, że jej skuteczność — jako narzędzia propagandowego — była tym większa, że cieszyła się znaczną popularnością wśród widzów. Atrakcyjność kroniki dokumentalnej wynikała nie tylko z ubóstwa informacji pojawiających się w sferze publicznej, ale także umiejętnie budowanej więzi z odbiorcą. Mimo że język kroniki z czasem ulegał zaostreniu, stawał się brutalny, to jej stylistyka odbiegała od nachalnej propagandy prasowej. Wszystko to czyniło Polską Kronikę Filmową wyjątkowym narzędziem propagandowym²².

Przeciwko podziemiowi niepodległościowemu

Szczególne miejsce w komunistycznym aparacie propagandowym zajmowali żołnierze konspiracji niepodległościowej. Rządzący nie czynili rozróżnienia

²⁰ M. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu...*, s. 19. Por W. Malicka, *Wrocław w Polskiej Kronice Filmowej...*, s. 113.

²¹ M. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu...*, s. 20.

²² Tamże, s. 14–15.

między obliczem ideowym poszczególnych zgrupowań. Świadczyło to o braku rozeznania w zapleczu politycznym podziemia zbrojnego, lecz z drugiej strony należy pamiętać, że czynnik ideologiczny odgrywał tu rolę drugorzędną. Wszelkie poglądy inne niż komunistyczne z góry uznawano za szkodliwe z punktu widzenia rządzących i z tego też względu bezwzględnie zwalczano²³.

Propaganda — jak podkreślał historyk Piotr Niwiński — stanowiła, obok terroru bezpośredniego, jedną z najskuteczniejszych metod zwalczania ludzi podziemia w okresie powojennym²⁴. Stawiała sobie za cel umniejszanie znaczenia działań żołnierzy wyklętych, a także pogłębienie poczucia wykluczenia z ogółu społeczeństwa. Komuniści przez długie lata dokładali wszelkich starań, aby doprowadzić do zerwania tak silnej w okresie okupacji niemieckiej więzi między Polakami, którzy zdecydowali się kontynuować walkę o niepodległość, a resztą społeczeństwa. Dążenia te miały na celu pozbawienie ludzi podziemia poparcia i zaplecza materialnego umożliwiającego im funkcjonowanie w warunkach konspiracji, ale także zafałszowania istoty ich działań. Służyła temu kampania oszczerstw — wszechobecna w reżimowych środkach masowego przekazu — przypisująca ludziom o często pięknej karcie walki o niepodległość w latach wojny i okupacji współpracę z niemieckim najeźdźcą. Zabieg ten wpisywał się w kreowany obraz podziemia jako siły „antynarodowej”; podobną rolę spełniały zarzuty współpracy z odpowiedzialną za ludobójstwo na Polakach UPA²⁵. Za haniebne należy także uznać zrównywanie żołnierzy podziemia z pospolitymi przestępcami poprzez stawianie im zarzutu popełnienia morderstwa, napaści, grabieży mienia czy dokonania rabunków.

Jak już wspomniano, po raz pierwszy wzmianka o procesie politycznym członków podziemia niepodległościowego pojawiła się w wydaniu Polskiej Kroniki Filmowej z 11 października 1945 r. Wówczas to poinformowano opinię publiczną o postawieniu zarzutów żołnierzom Narodowych Sił Zbrojnych

²³ P. Niwiński, *Obraz antykomunistycznej konspiracji niepodległościowej w propagandzie PRL*, s. 63–64.

²⁴ Tamże, s. 61.

²⁵ K. Kersten, *Polityczny i propagandowy obraz zbrojnego podziemia w latach 1945–1947 w świetle prasy komunistycznej*, s. 146.

— członkom Grupy Egzekucyjnej kryptonim „Błyskawica”²⁶. Na czele tego dziesięcioosobowego oddziału bojowego stanął oficer AK — Marian Grabski „Spec”, późniejszy główny oskarżony w procesie przed Wojskowym Sądem Okręgowym w Łodzi. W okresie od czerwca do września 1945 r. żołnierze egzekutywy prowadzili szeroko zakrojone działania antykomunistyczne na obszarze Łodzi i okolic w powiecie Łęczyca²⁷. W wyniku rozpracowania agenturalnego, 10 września 1945 r. aresztowano na terenie Łodzi członków Grupy Egzekucyjnej „Błyskawica”, którzy zasiedli na ławie oskarżonych: wspomnianego już Grabskiego, a także: Jerzego Maika „Jurka”, Jerzego Walaszczyka „Postracha”, Mieczysława Banasiaka „Zaporę”, Helenę Wardal „Ramzesową”, Stanisława Miksa oraz Antoninę Grabską²⁸.

Informacja o aresztowaniu członków podziemia narodowego pojawiła się na łamach „Gazety Lubelskiej” 11 września. Redakcja opatrzyła tekst znamienym tytułem: *Terrorysty z NSZ ujęci w Łodzi*, nie pozostawiając tym samym czytelnikom wątpliwości co do interpretacji działań partyzantów²⁹. Jednocześnie negatywny wizerunek członków Grupy Egzekucyjnej „Błyskawica” kreowała także Polska Kronika Filmowa — nie tylko powielając oszczerstwa prasy, ale także wzmacniając ich wydźwięk propagandowy umiejętnym manipulowaniem obrazem.

Trwający niespełna trzy minuty materiał filmowy poświęcony procesowi otwiera kadr ukazujący trzyosobowy skład sędziowski, obradujący pod przewodnictwem Alfreda Janowskiego. Uwagę widzów przykuwa stojący na stole sędziowskim, znacznych rozmiarów, krucyfiks. Warto zwrócić uwagę na ten fakt — nieprzypadkowy w spektaklu starannie wyreżyserowanym przez komunistów. Zabieg ten miał na celu nawiązanie do przedwojennej tradycji funkcjonowania polskiego wymiaru sprawiedliwości oraz wywołanie wrażenia prawomocności dokonywanych przez komunistów zbrodni sądowych. Miało

²⁶ Polska Kronika Filmowa, 29/45, 11 października 1945 r.

²⁷ K. Jasiak, *Oddział partyzancki kpt. „Groźnego” i jego żołnierze*, „Niepodległość i Pamięć” 2006, nr 22, s. 121.

²⁸ Zob. L. Kulińska, *Narodowcy. Z dziejów obozu narodowego w Polsce w latach 1944–1947*, Warszawa–Kraków 1999, s. 175.

²⁹ *Terrorysty z NSZ ujęci w Łodzi*, „Gazeta Lubelska”, 11 IX 1945, nr 200, s. 2.

to szczególne znaczenie zarówno dla licznie zgromadzonej na sali sądowej publiczności, ale także dla widzów Polskiej Kroniki Filmowej. Orzekanie pod krzyżem miało wzbudzać zaufanie wśród odbiorców. Nie należy również zapominać, że w 1945 r. reżim komunistyczny nie przystąpił jeszcze do otwartej konfrontacji z Kościołem katolickim, stąd zapewne decyzja o pozostawieniu na sali rozpraw symbolu religijnego³⁰.

Charakterystyczną cechą narracji Polskiej Kroniki Filmowej było określanie oddziału NSZ mianem „bandy” — zabieg ten stał się stałym elementem komunistycznej nowomowy we wszystkich środkach masowego przekazu. Kierując kamerę na twarze oskarżonych, twórcy kroniki określili podkomendnych Mariana Grabskiego mianem „morderców”. Z odredakcyjnego komentarza widzowie dowiadują się, że podsądni mieli się rzekomo przyznać do zarzucanych im czynów. Redaktorzy — Jerzy Bossak i Ludwik Perski — zdecydowali się zastosować zabieg, który wykorzystywano przy realizacji Polskiej Kroniki Filmowej w kolejnych latach — komentarz odredakcyjny ilustrowały stosowne fragmenty nagrań filmowych wykonanych podczas trwania procesu, na których zarejestrowano zeznania oskarżonych. Na taśmie filmowej uwieczniono wypowiedzi Jerzego Maika, Jerzego Walaszczyka i Mariana Grabskiego, którego nazywano „hersztem bandy”³¹.

Brutalna kampania oszczerstw w środkach masowego przekazu towarzyszyła także pierwszemu znaczącemu procesowi pokazowemu w powojennej Polsce. 14 lutego 1946 r. w gmachu Towarzystwa Higienicznego przy ul. Karowej 4 w Warszawie przed Wojskowym Sądem Okręgowym stanęło dwudziestu trzech żołnierzy Okręgu Lubelskiego Narodowych Sił Zbrojnych i Narodowego Zjednoczenia Wojskowego. Przywołane przez historyka Marcina Zaborskiego raporty amerykańskiego wywiadu wskazują, że władze komunistyczne usiłowały upodobnić proces żołnierzy konspiracji narodowej do moskiewskiego „procesu szesnastu” przywódców Polskiego Państwa Podziemnego z czerwca 1945 r. Intencją rządzących komunistów było także upublicznienie informacji o powiązaniach wicepremiera Tymczasowego Rządu Jedności Narodowej

³⁰ J. Marecki, *Priorytety polityki wyznaniowej Polski „ludowej” w latach 1944–1949*, „Glaukopis” 2016, nr 33, s. 212 i n.

³¹ Polska Kronika Filmowa, 29/45, 11 października 1945 r.

— Stanisława Mikołajczyka ze strukturami podziemia niepodległościowego³². Na ławie oskarżonych zasiedli m.in. Zygmunt Roguski „Kacper” — szef sztabu Okręgu Lubelskiego NSZ, Władysław Żwirek „Wysoki”, Zygmunt Wolanin „Zenon”, Witold Plusiński „Jakub”, Józef Nowak „Raław”, Kazimierz Łuszczyński „Rosa”, Władysław Ulanowski „Warta”, Roman Jaroszyński „Roman”, Stanisław Kaczmarczyk „Detal”.

Przebieg procesu dwudziestu trzech osób szeroko nagłośniły środki masowego przekazu. Na sali rozpraw nie zabrakło miejsca dla obserwatorów: nie tylko członków rodzin oskarżonych, ale też dziennikarzy i ekipy kroniki filmowej oraz reprezentantów przedstawicielstw dyplomatycznych³³. Wydarzenia na bieżąco relacjonowała prasa reżimowa — informację o rozpoczęciu procesu opublikowano 16 lutego na łamach „Trybuny Robotniczej”³⁴. Wyrok w sprawie oskarżonych żołnierzy podziemia narodowego Wojskowy Sąd Okręgowy w Warszawie ogłosił 19 marca 1946 r. Na jego mocy dziewięciu żołnierzom zostało skazanych na karę śmierci, dziesięciu na kary więzienia, pozostałych zaś zwolniono³⁵. Obszerną informację o ogłoszeniu wyroku i zasądzonych karach opublikowała „Trybuna Robotnicza”, zamieszczając na pierwszej stronie numeru z 20 marca 1946 r. artykuł pod znamienym tytułem *Sprawiedliwości staje się zadość. Kara śmierci dla bratobójców z NSZ*³⁶. Nie przebiegając w środkach, reżimowi propagandyści usiłowali przedstawić powojenne powstanie antykomunistyczne jako wojnę domową — nie zaś walkę z sowieckim okupantem i jego krajowymi poplecznikami. Znaczenie mitu „wojny domowej” okazało się kluczowe z punktu widzenia długiego trwania i sposobu postrzegania konspi-

³² M. Zaborski, *Proces 23 — pierwszy wielki proces pokazowy w Polsce Ludowej* [w:] S. Żochowski, *O Narodowych Siłach Zbrojnych NSZ*, Lublin 1994, s. 254.

³³ Tamże, s. 246.

³⁴ *Proces NSZ przed sądem w Warszawie*, „Trybuna Robotnicza”, 16 II 1946 r., nr 46, s. 3.

³⁵ Na karę śmierci zostali skazani: Roman Jaroszyński, Stanisław Kaczmarczyk, Kazimierz Łuszczyński, Zygmunt Roguski, Kazimierz Serafita (ułaskawiony), Franciszek Szołocha (ułaskawiony), Edmund Szulakowski, Władysław Ulanowski, Władysław Żwirek (zob. L. Kulińska, *Narodowcy...*, s. 174).

³⁶ *Sprawiedliwości staje się zadość. Kara śmierci dla bratobójców z NSZ*, „Trybuna Robotnicza”, 20 III 1946 r., nr 78, s. 1.

racji niepodległościowej; obowiązywał on przez cały okres Polski „ludowej” i znajduje niekiedy odzew we współczesnej historiografii i publicystyce.

Informacja o pokazowym procesie żołnierzy podziemia narodowego, którego przebieg szczegółowo relacjonowała prasa, w Polskiej Kronice Filmowej pojawiła się dopiero 29 marca 1946 r., a więc dziesięć dni po ogłoszeniu wyroku — i to właśnie zasądzonym karom redaktorzy wydania poświęcili zaledwie piętnastosekundową wzmiankę. Materiał opublikowano jako piąty w kolejności w całym wydaniu³⁷. Redaktorzy nie uściślili informacji, przed którym sądem toczył się proces, nie zdecydowali się również na podanie nazwisk przynajmniej części oskarżonych. Odpowiedzialny za zdjęcia Adolf Forbert skoncentrował się na zaprezentowaniu siedzących na galerii oskarżonych. Wśród zarejestrowanych ujęć próżno szukać składu sędziowskiego czy sali rozpraw. Uwagę przykuwa także wyraźny kontrast pomiędzy kampanią propagandową w prasie, mającą na celu zohydzenie żołnierzy NSZ w oczach Polaków, a lakonicznym materiałem dokumentalnym Polskiej Kroniki Filmowej. Perski i Bossak zrezygnowali tym razem ze znanej już metody przedstawiania członków podziemia jako „bandytów” czy „morderców”³⁸.

Nie oznaczało to jednak złagodzenia ani tym bardziej porzucenia komunistycznej retoryki; wręcz przeciwnie — w kolejnych latach ofiarą oszczerczej kampanii propagandowej padły też inne środowiska polityczne i związane z nimi struktury zbrojne. Pamiętajmy także, że w warunkach powojennych główne źródło wiedzy na temat wydarzeń na sali sądowej stanowiła oficjalna prasa. Nagłośnieniu korzystnych z punktu widzenia reżimu treści propagandowych służyło także radio, masówki i wiece w zakładach pracy, a także publikowanie starannie wyselekcjonowanych stenogramów rozpraw. Wypróbowane wówczas metody okazały się równie skuteczne w kolejnych procesach. Zmiana sytuacji politycznej — jak wynika z badań historyka Filipa Musiała — generowała potrzebę propagandową. I to właśnie realizacji tej potrzeby służyły tezy procesu politycznego³⁹.

³⁷ Polska Kronika Filmowa, 10/46, 29 marca 1946 r.

³⁸ Polska Kronika Filmowa, 10/46, 29 marca 1946 r.

³⁹ F. Musiał, *Procesy pokazowe jako forma represji...*

W schemat ten wpisywał się proces przeciwko kierownictwu I Zarządu Głównego Zrzeszenia „Wolność i Niezawisłość”, organizacji, której przywódca, płk Jan Rzepecki, był przekonany, że w warunkach okupacji sowieckiej kontynuowanie walki zbrojnej jest bezcelowe. Temat przebiegu rozprawy, jak również okoliczności, które do niego doprowadziły, zostały szczegółowo opisane w literaturze przedmiotu. W tym miejscu warto przypomnieć, że proces rozpoczął się jeszcze przed wyborami do Sejmu Ustawodawczego — 4 stycznia 1947 r. i trwał do 30 stycznia. Na ławie oskarżonych zasiedli: wspomniany już Rzepecki, a także: Henryk Żuk, Kazimierz Leski, Józef Rybicki, Ludwik Muzyczka, Jan Szczurek, Antoni Sanojca, Tadeusz Jachimek, Emilia Malessa i Marian Gołębiewski⁴⁰. Wobec wymienionych sformułowano zarzut udziału w nielegalnej organizacji, dążenie do obalenia ustroju, dokonywanie skrytobójczych morderstw, współpracę z NSZ oraz działanie na rzecz wywiadu angielskiego.

Wiadomość o procesie I Zarządu Głównego WiN Polska Kronika Filmowa podała w wydaniu z 21 stycznia 1947 r. W trwającym czterdzieści pięć sekund materiale filmowym redaktorzy informowali, że podsądnym postawiono zarzut „antypaństwowej działalności, kierowanej przez obce agentury”⁴¹. Uwaga wspominanych już Bossaka i Perskiego koncentrowała się na głównym oskarżonym w procesie — płk. Rzepeckim. Warto zwrócić uwagę na sposób prezentacji motywów, którymi w swej działalności mieli kierować się członkowie WiN. Redakcyjny komentarz — czyniąc z Rzepeckiego odpowiedzialnego za ten stan rzeczy — wskazywał, że zeznania złożone w trakcie śledztwa oraz podczas trwania przewodu sądowego „odsłaniają tragiczne dzieje ludzi obalamuconych propagandą londyńskiej reakcji”⁴². Rolę inspiratora działalności Zrzeszenia WiN upatrywano zatem w polityce rządu RP na wychodźstwie. Interesująca to interpretacja — zwłaszcza że tworząc WiN, organizację cywilną mającą posługiwać się metodami politycznymi, Rzepecki zrywał tym samym z prawowitymi władzami polskimi, którym podlegała AK i Delegatura Sił Zbrojnych. W tym kontekście na uwagę zasługuje dokonana przez komunistów ocena postawy

⁴⁰ K. Kauba, *Krzywe zwierciadło (proces J. Rzepeckiego — relacje prasowe i rzeczywistość)*, s. 120.

⁴¹ Polska Kronika Filmowa, 4/47, 21 stycznia 1947 r.

⁴² Polska Kronika Filmowa, 4/47, 21 stycznia 1947 r.

Rzepeckiego, który z więzienia ujawnił członków organizacji WiN; wskazywano, że w trakcie procesu zrozumiał swój błąd i ostatecznie zdystansował się od polityki rządu polskiego w Londynie⁴³. Twórca WiN realizował zatem z góry założony scenariusz procesu pokazowego. Jako główny oskarżony, który uniżył się przed komunistycznym sądem i „zrozumiał swoje winy”, uwiarygodniał cały spektakl propagandowy i represje, które za sobą pociągał.

Wyrok w sprawie przeciwko kierownictwu I Zarządu Głównego WiN zapadł 4 lutego 1947 r. Wojskowy Sąd Rejonowy w Warszawie skazał Rzepeckiego na 8 lat więzienia; Żuka i Leskiego na 12 lat; Rybickiego i Muzyczkę na 10 lat; Szczurka na 7 lat; Sanojcę na 6 lat; Jachimka na 4 lata; Malessę na 2 lata; Gołębiewskiego zaś na karę śmierci. Po zakończeniu procesu Rzepecki został ułaskawiony. Na taśmie Polskiej Kroniki Filmowej utrwalono moment zwolnienia Rzepeckiego (wraz z Jachimkiem, Szczurkiem, Sanojcą i Malessą) z więzienia. Jego znaczenie podkreślał redakcyjny komentarz. Akcentowano w nim fakt, że miało to miejsce pierwszego dnia urzędowania Bieruta na stanowisku prezydenta, tj. 5 lutego⁴⁴.

W wydaniu Polskiej Kroniki Filmowej poświęconym m.in. procesowi I Zarządu Głównego WiN podano informację o przebiegu prowadzonej w trybie doraźnym rozprawy przeciwko Ksaweremu hrabiemu Grocholskiemu, Witoldowi Kalickiemu, Waldemarowi Baczakowi i Krystynie Kosiorek. Wymienieni członkowie WiN zostali oskarżeni o działalność szpiegowską oraz rzekomo udowodnione kontakty z gestapo. Chcąc podkreślić wagę zarzutów, redaktorzy wydania określili proces mianem „sensacyjnego”⁴⁵. Haniebne oskarżenie o współdziałanie z III Rzeszą w okresie okupacji, powszechnie wykorzystywane w procesie oczerniania Polaków działających na rzecz odzyskania niepodległości, odwoływało się do wciąż żywych w społeczeństwie nastrojów antyniemieckich. Ofiarą tego elementu kampanii propagandowej padli także działacze WiN: hrabia Grocholski — w 1939 r. dwukrotnie aresztowany przez gestapo,

⁴³ K. Kauba, *Krzywe zwierciadło (proces J. Rzepeckiego — relacje prasowe i rzeczywistość)*, s. 124.

⁴⁴ Polska Kronika Filmowa 12 II 1947 r., nr 7/47.

⁴⁵ Polska Kronika Filmowa 21 I 1947 r., nr 4/47.

więziony w KL Auschwitz⁴⁶; Kalicki — w okresie okupacji lekarz Armii Krajowej, który udzielał pomocy medycznej ukrywającym się Żydom⁴⁷ oraz Baczak — dowódca grupy rozpoznawczej Kedywu Okręgu Warszawa AK, żołnierz powstania warszawskiego⁴⁸. Wyrokiem Wojskowego Sądu Rejonowego w Warszawie z 14 stycznia 1947 r. zostali oni skazani na karę śmierci i zamordowani 24 lutego w więzieniu mokotowskim przy ul. Rakowieckiej w Warszawie; w przypadku Krystyny Kosiorek zasądzono karę dziesięciu lat pozbawienia wolności⁴⁹.

Kolejny proces polityczny, w którym na ławie oskarżonych zasiedli członkowie Zrzeszenia „Wolność i Niezawisłość”, stał się ponownie tematem Polskiej Kroniki Filmowej. W wydaniu z 24 lutego 1953 r.⁵⁰ Helena Lemańska, redaktor naczelna wydania⁵¹, podjęła decyzję o wyemitowaniu materiału filmowego pt. *Sąd wymierzył sprawiedliwość*. Po raz kolejny zatem widzowie stali się świadkami starannie przygotowanego spektaklu propagandowego, w którym zbrodnie komunistycznych sądów przedstawiano jako sprawiedliwe wyroki podejmowane w majestacie prawa.

Podobnie jak w przypadku wielu innych oskarżonych w powojennych procesach politycznych, wobec Stefana Skrzyszowskiego i Dionizego Sosnowskiego Wojskowy Sąd Rejonowy w Warszawie wysunął zarzut działalności szpiegowskiej. Obaj oskarżeni — przeszkoleni uprzednio przez Delegaturę Zagraniczną WiN — zostali zrzućeni na spadochronach do okupowanej przez Związek Sowiecki Polski 4 listopada 1952 r.⁵² Najważniejszą część kursu stanowiło

⁴⁶ Zob. T. Swat, „...Przed Bogiem i historią”. *Księga ofiar komunistycznego reżimu w Polsce lat 1944–1956*. Mazowsze, Warszawa 2003, s. 62; Zrzeszenie „Wolność i Niezawisłość” w dokumentach, t. 6, cz. 2, Wrocław 2000, s. 204.

⁴⁷ T. Swat, „...Przed Bogiem i historią”..., s. 72–73.

⁴⁸ Tamże, s. 6–7.

⁴⁹ K. Kauba, *Krzywe zwierciadło (proces J. Rzepeckiego — relacje prasowe i rzeczywistość)*, s. 130.

⁵⁰ Polska Kronika Filmowa, 9/53, 24 lutego 1953 r.

⁵¹ Helena Lemańska została rekomendowana na stanowisko redaktor naczelnej Polskiej Kroniki Filmowej przez PPR i wybrana podczas Zjazdu Filmowców w Wiśle 19–22 listopada 1949 r. (zob. M. Cieśliński, *Piękniej niż w życiu...*, s. 53; Ł. Jędrzejewski, *Wizerunek kobiet w Polskiej Kronice Filmowej w latach 1949–1953 (zarys problemu)*, „Polityka i Społeczeństwo” 2015, nr 2, s. 90).

⁵² T. Swat, „...Przed Bogiem i historią”..., s. 160, 162.

przeszkolenie radiowe — nie tylko budowa radiostacji, ale przede wszystkim sposób jej obsługi. Podczas szkolenia Skrzyszowski i Sosnowski zdobyli wiedzę w zakresie dywersji i sabotażu, a także posługiwania się bronią. Obaj odbyli także kurs spadochronowy, dzięki czemu mogli przedostać się do kraju.

W nocy z 4 na 5 listopada 1952 r. członkowie WiN zostali zrzućeni na spadochronach z amerykańskiego samolotu w okolicach Darłowa w Koszalińskim. Szybko jednak ich działalność przerwało aresztowanie, do którego doszło już 6 grudnia. Zatrzymanie cichociemnych należy wiązać z zakończeniem przez Ministerstwo Bezpieczeństwa Publicznego gry operacyjnej o kryptonimie „Cezary”, w ramach której utworzono V Komendę Zrzeszenia WiN w celu przejęcia kontroli nad pozostającymi w konspiracji członkami organizacji⁵³. W wyniku pośpiesznie zorganizowanego procesu pokazowego, 18 lutego 1953 r. oskarżeni zostali skazani na karę śmierci. Dionizy Sosnowski i Stefan Skrzyszowski zostali zamordowani w więzieniu mokotowskim przy ul. Rakowieckiej w Warszawie 15 maja 1953 r.

Wizerunek członków Zrzeszenia WiN, wykreowany w Polskiej Kronice Filmowej, wpisywał się we wszechobecną w środkach masowego przekazu kampanię zohydowania i piętnowania wszelkich przejawów działalności niepodległościowej i antykomunistycznej. Z punktu widzenia reżimu, Skrzyszowski i Sosnowski byli „najemnikami imperializmu” — i tak też ukazywała ich propaganda. W oczach składu sędziowskiego pod przewodnictwem ppłk. Mieczysława Widaja niezbitymi dowodami ich winy były zarekwirowane spadochrony, radiostacje, broń, fałszywe dokumenty oraz pieniądze. Oskarżonego Stefana Skrzyszowskiego przedstawiono nie tylko jako szpiega, ale także dezertera i zdrajcę, nawiązując tym samym do jego ucieczki z szeregów „ludowego” Wojska Polskiego, w obawie przed aresztowaniem z uwagi na działalność niepodległościową w okresie okupacji⁵⁴.

⁵³ Na temat operacji „Cezary” zob. W. Frazik, *Operacja „Cezary” — przegląd wątków krajowych* [w:] „Zwyczajny” resort. *Studia o aparacie bezpieczeństwa 1944–1956*, red. K. Krajewski, T. Łabuszewski, Warszawa 2005, s. 400 i n. Zob. ponadto: „Dardanele”. *Delegatura WiN za granicą (1946–1949)*, wstęp, dobór tekstów, przypisy S. J. Rostworowski, Wrocław 2000.

⁵⁴ Polska Kronika Filmowa, 9/53, 24 lutego 1953 r.

Polska Kronika Filmowa zarejestrowała zeznania obu cichociemnych, przepłatając je stosownym komentarzem redakcyjnym. Dionizy Sosnowski składał wyjaśnienia na temat programu szkolenia prowadzonego w ramach działalności Delegatury Zagranicznej WiN i zadań, które mu powierzono po przybyciu do kraju. Sosnowski miał m.in. sporządzić dokumentację fotograficzną obiektów przemysłowych oraz większych jednostek wojskowych. Działalność niepodległościowa doprowadziła członków Zrzeszenia WiN do celi śmierci, zaś prowadzona przeciwko nim kampania propagandowa, przedstawiająca ich jako „zbrodniarzy”, „zdrajców” i „dywersantów”, miała utrwalić ten obraz w świadomości Polaków — w pierwszej kolejności licznie zgromadzonej na sali rozpraw publiczności, a w szerszym zakresie widzów kroniki filmowej i czytelników prasy.

Zaostrzenie kursu — Kościół na ławie oskarżonych

Uporawszy się z podziemiem niepodległościowym oraz opozycją polityczną, władze komunistyczne zintensyfikowały działania operacyjne i ideologiczne przeciwko Kościołowi katolickiemu⁵⁵. Zmiana sytuacji politycznej w Polsce, a tym samym priorytetów polityki wyznaniowej państwa, warunkowała kierunki oficjalnej propagandy antykościelnej. Jednym ze sposobów realizacji jej wytycznych były tezy formułowane na potrzeby procesów politycznych, w których na ławach oskarżonych zasiadły osoby duchowne. Podobnie jak w przypadku opisanych wyżej rozpraw, środki masowego przekazu szeroko komentowały wroga z punktu widzenia reżimu działalność księży — niejednokrotnie wspierających wysiłki podziemia niepodległościowego. Usiłowano w ten sposób wytworzyć podziały wewnątrzkościelne i doprowadzić do osłabienia w oczach społeczeństwa autorytetu Kościoła — ostoji polskości w okresie okupacji i po wojennej dominacji komunistów.

Schematowi temu podporządkowano proces przeciwko jezuitcie — ks. Władysławowi Gurgaczowi, kapelanowi Samodzielnego Batalionu Operacyjnego NSZ „Zuch”, dowodzonego przez Antoniego Żubryda. Duchowny został areszt-

⁵⁵ Zob. więcej: A. Dziurok, *Priorytety polityki wyznaniowej władz Polski „ludowej” w okresie stalinowskim*, „Glaukopis” 2016, nr 33, s. 227 i n.

wany 2 lipca 1949 r. i przewieziony do WUBP w Krakowie przy ul. Inwalidów, zaś w dniach od 8 do 13 sierpnia był sądzony przez Wojskowy Sąd Rejonowy w Krakowie⁵⁶. Informacja o procesie i orzeczonej przez komunistyczny wymiar „sprawiedliwości” karze śmierci pojawiła się w wydaniu Polskiej Kroniki Filmowej z 24 sierpnia 1949 r.⁵⁷ Pięćdziesięciosiekundowy materiał filmowy otwierała wizualizacja w postaci planszy z napisem: „»Etyka« ks. Gurgacza”⁵⁸. Uwagę widzów przykuwa dobór słów w tytule — umieszczenie w cudzysłowie pojęcia etyka już na wstępie narzucało widzom odmienność zasad moralnych, którymi miał się kierować duchowny. Odpowiedzialna za wydanie Olga Borzechowa, jedna z dwóch kobiet, które objęły stanowisko redaktor naczelnej Polskiej Kroniki Filmowej⁵⁹, posługiwała się w materiale filmowym znacznie ostrzejszą retoryką niż znana z relacji z poprzednich procesów politycznych.

Podając informację o zakończeniu rozprawy i skazaniu duchownego na karę śmierci, redaktorzy nie tylko stawiali jezuicie i innym osobom zarzut przynależności do „bandy”, ale insynuowali, że oskarżeni ponoszą winę za „szereg morderstw i rabunków”⁶⁰. Warto podkreślić, że Borzechowa umiejętnie łączyła komentarz redakcyjny z obrazem, potęgując w ten sposób propagandowe oddziaływanie filmu. Służyło temu skoncentrowanie pracy kamery na ks. Gurgaczu. W kronice nie wymieniono nazwisk innych osób, które stały przed Wojskowym Sądem Rejonowym w Krakowie. Postaci pozostałych oskarżonych: Michała Balickiego „Byliny”, Stanisława Szajny „Orła” i kleryka Michała Żaka pojawiają się dopiero w jednym z ostatnich ujęć. Ksiądz Gurgacz stawał się zatem głównym oskarżonym w procesie, co wpisywało się w polityczny scenariusz realizowany przez komunistów po roku 1948.

⁵⁶ Biogram ks. Gurgacza zob. A. Kuler, *Władysław Gurgacz [w:] Konspiracja i opór społeczny w Polsce 1944–1956. Słownik biograficzny*, t. 1, Kraków–Warszawa–Wrocław 2002, s. 151–154.

⁵⁷ Ksiądz Władysław Gurgacz został zamordowany 14 września 1949 r. na podwórzu więzienia przy ul. Montelupich w Krakowie (zob. F. Musiał, *Skazani na karę śmierci przez Wojskowy Sąd Rejonowy w Krakowie 1946–1955*, Kraków 2005, s. 115–116).

⁵⁸ Polska Kronika Filmowa, 35/49, 24 sierpnia 1949 r.

⁵⁹ Ł. Jędrzejewski, *Wizerunek kobiet w Polskiej Kronice Filmowej w latach 1949–1953...*, s. 89.

⁶⁰ Polska Kronika Filmowa, 35/49, 24 sierpnia 1949 r.

Wyliczaniu kolejnych zarzutów towarzyszyła prezentacja przedmiotów znalezionych przy duchownym w chwili aresztowania. Wśród nich znalazły się oleje święte, komunikanty, brewiarz i stuła, lecz szczególną uwagę śledczych przykuł rewolwer — nie tylko uznany za własność duchownego, ale potraktowany jako koronny dowód jego winy⁶¹. Posunięto się wręcz do stwierdzenia, że z broni „padł niejeden śmiertelny strzał”⁶². W komentarzu podkreślono, jakoby to zestawienie przedmiotów miało w sobie coś symbolicznego — ks. Gurgacz miał rzekomo stwierdzić, że morderstwo nie stoi w sprzeczności z etyką katolicką. Propaganda zderzała zatem zasady wiary, powszechnie wyznawane przez Polaków, z rzekomym postępowaniem duchownego. Stwierdzenie to miało wyjaśnić zatem powód, dla którego w tytule materiału filmowego słowo etyka umieszczono w cudzysłowie⁶³. Komunistyczny lektor określił duchownego mianem „zbrodniarza”, „siewcy zbrodni”, a także „truciciela serc i umysłów”. Wskazywał, że jest on „tragicznym widmem polityki uprawianej przez reakcyjny odłam kleru”⁶⁴.

Przebieg przewodu sądowego w sprawie przeciwko ks. Władysławowi Gurgaczowi i nieprzebiegająca w środkach kampania propagandowa miała na celu nie tylko oczernienie jezuit, ale także zrzucenie odpowiedzialności za jego rzekome zbrodnie na polskie duchowieństwo. Zabieg ten nie był z całą pewnością przypadkowy — świadczył o coraz bardziej agresywnej polityce reżimu wobec Kościoła katolickiego i stanowił zapowiedź ingerowania państwa w sprawy wewnętrzkościelne⁶⁵.

⁶¹ W kampanii propagandowej wykorzystywano fotografię ks. Gurgacza wykonaną po aresztowaniu. Duchowny siedzi na krześle i patrzy na wprost, jego ręce spoczywają na oparciach. Uwagę przykuwają jednak umieszczone na jego kolanach stuła, komunikanty, a także rewolwer (zob. D. Golik, F. Musiał, *Władysław Gurgacz. Jezuita Wyklęty*, Kraków 2014, s. 105).

⁶² Polska Kronika Filmowa, 35/49, 24 sierpnia 1949 r.

⁶³ Procesowi ks. Władysława Gurgacza towarzyszyła również kampania propagandowa na łamach prasy — tam również odwoływano się po pojęcia etyki (zob. więcej: D. Golik, F. Musiał, *Władysław Gurgacz...*, s. 108 i n.).

⁶⁴ Polska Kronika Filmowa, 35/49, 24 sierpnia 1949 r.

⁶⁵ A. Dziurok, *Priorytety polityki wyznaniowej władz Polski „ludowej” w okresie stalinowskim*, s. 227 i n.

Effekt propagandowy informacji o procesie przeciwko ks. Władysławowi Gurgaczowi niewątpliwie miał wzmocnić fakt, że zaraz po jego zakończeniu wyemitowano materiał na temat otwartej w Kielcach wystawy poświęconej postaci ks. Piotra Ściegiennego⁶⁶. Manipulacja polegała na tym, że z jednej strony prezentowano duchownego uznanego w „majestacie prawa” za zbrodniarza i mordercę, z drugiej zaś wikarego walczącego o zniesienie pańszczyzny, którego stawiano za wzór do naśladowania. Milczeniem pomijano z kolei fakt, że planowany przez ks. Ściegiennego zryw powstańczy w 1844 r. miał być przede wszystkim skierowany przeciwko rosyjskim władzom zaborczym. Komunistyczna propaganda kreowała więc ks. Ściegiennego na propagatora haseł „rewolucji społecznej”, zaś program, który głosił, na „zapowiedź zwycięstwa idei socjalistycznych”. W kolejnych latach redakcja Polskiej Kroniki Filmowej niejednokrotnie będzie sięgała po zabieg dzielenia duchownych na „dobrych” i „złych” z punktu widzenia reżimu, wpisujący się tym samym w wytyczne polityki wyznaniowej państwa.

W logikę działań politycznych reżimu wpisywał się także proces przeciwko księżom Piotrowi Oborskiemu i Zbigniewowi Gadomskiemu, oskarżonym o współpracę z podziemiem niepodległościowym. Wydanie Polskiej Kroniki Filmowej z 31 stycznia 1951 r. informowało, że toczy się „proces zbrodniarzy z Wolbromia”⁶⁷. Odpowiedzialna za wydanie Helena Lemańska nawiązywała w ten sposób do argumentów znanych już z rozprawy przeciwko ks. Gurgaczowi. Posunęła się jednak krok dalej, chcąc wzbudzić w widzach poczucie zagrożenia. Wykreowaniu atmosfery grozy służyły starannie dobrane środki wyrazu — dźwięk i zdjęcia, a także komentarz. Proces przeciwko aresztowanym 19 kwietnia 1950 r. duchownym z Wolbromia miał być „wstrząsający” z uwagi na rzekomo popełnione zbrodnie. Rzuciły one cień na małą miejscowość, ale także na zwierzchników Kościoła, obciążając ich moralną odpowiedzialnością za czyny wolbromskich księży.

W optyce komunistycznej propagandy kapłanów tych uznano za „niegodnych księży, którzy zhańbili suknię duchowną”⁶⁸. Na plebanii mieli przecho-

⁶⁶ Polska Kronika Filmowa, 35/49, 24 sierpnia 1949 r.

⁶⁷ Polska Kronika Filmowa, 6/51, 31 stycznia 1951 r.

⁶⁸ Polska Kronika Filmowa, 6/51, 31 stycznia 1951 r.

wywać broń i udzielać wsparcia żołnierzom podziemia. Wobec ks. Oborskiego sformułowano zarzut podżegania do zabójstwa czternastoletniego Waldemara Grabińskiego. Wyrok śmierci na chłopaku wykonali żołnierze Armii Podziemnej, którym Grabiński groził dekonspiracją. Należy podkreślić, że zgodę na ten czyn wyraziła matka chłopca — Maria Grabińska, którą ks. Oborski usiłował odwieść od tej decyzji. Dramat ten zręcznie wykorzystali komuniści, doprowadzając na sali rozpraw do konfrontacji między kapłanem a Grabińską. Zastraszona przez resort bezpieczeństwa kobieta krzyczała: „Na tobie, Judaszu, ciąży krew mego syna”⁶⁹. Spektakl propagandowy zakończyło skazanie przez Wojskowy Sąd Rejonowy w Krakowie ks. Piotra Oborskiego na karę dożywotniego więzienia.

Wydarzenia mające miejsce na początku 1951 r. zwiastowały kolejne zaostrenie polityki reżimu wobec duchowieństwa⁷⁰. Nowy etap w stosunkach państwo–Kościół otworzyło aresztowanie biskupa kieleckiego Czesława Kaczmarka, do którego doszło 20 stycznia. Wybór bp. Kaczmarka nie był przypadkowy — jeszcze przed uwięzieniem padł on ofiarą oszczerczej kampanii propagandowej, czyniącej zeń niemieckiego kolaboranta z okresu okupacji. Na niekorzyść hierarchy przemawiały ponadto kontakty z wspierającym działalność dobroczynną ambasadorem Stanów Zjednoczonych — Arthurem Bliss–Lanem. Rządzący mieli także świadomość, że ordynariusz kielecki z dystansem odnosił się do zawartego 14 kwietnia 1950 r. tzw. porozumienia między państwem a Kościołem⁷¹.

Procesowi kurii krakowskiej przed Wojskowym Sądem Rejonowym w Warszawie towarzyszyła agresywna kampania w środkach masowego przekazu. Starannie przygotowując ten spektakl propagandowy, resort bezpieczeństwa planował prowadzenie postępowania sądowego w atmosferze jak najbardziej niekorzystnej dla oskarżonych. Obok bp. Kaczmarka na ławie oskarżonych zasiedli: ks. Jan Danilewicz, skarbnik kurii kieleckiej, ks. Władysław Widłak, prokurator Seminarium Duchownego w Kielcach, ks. Józef Dąbrowski, kapelan

⁶⁹ Polska Kronika Filmowa, 6/51, 31 stycznia 1951 r.

⁷⁰ A. Dudek, R. Gryz, *Komuniści i Kościół w Polsce (1945–1989)*, Kraków 2003, s. 63; J. Żaryn, *Dzieje Kościoła katolickiego w Polsce (1944–1989)*, Warszawa 2003, s. 88.

⁷¹ A. Dudek, R. Gryz, *Komuniści i Kościół w Polsce...*, s. 64 i n.

ordynariusza, i siostra Waleria Niklewska. Rozprawę relacjonowało ponad trzydziestu dziennikarzy, m.in. z redakcji „Trybuny Ludu”⁷².

Proces przeciwko bp. Czesławowi Kaczmarkowi stał się tematem Polskiej Kroniki Filmowej jesienią 1953 r. W wyemitowanym 23 września materiale zastosowano znaną z wcześniejszych wydań kroniki wizualizację w postaci planszy z napisem: „Na usługach wrogów. Z zeznań biskupa Kaczmarka”⁷³. Tak sformułowany komunikat propagandowy służył wykreowaniu w oczach widzów jednoznacznie negatywnego obrazu ordynariusza kieleckiego. W liczącym ponad osiem minut materiale filmowym, obszernym w przypadku Polskiej Kroniki Filmowej, redaktor naczelna wydania Helena Lemańska umiejętnie łączyła komunikat werbalny z przekazem wizualnym.

Już na wstępie obrazowi podchodzącego do mównicy bp. Kaczmarka towarzyszy komentarz sugerujący jego „dywersyjną i szpiegowską działalność”. Oczom widzów ukazuje się sala sądowa, po brzegi wypełniona publicznością. Warto podkreślić, że pożądanym z punktu widzenia resortu bezpieczeństwa dobór osób na galerii zapewniał system wydawania wejściówek, za który odpowiadały m.in. zakładowe komórki PZPR, ZMP i wojsko. Na sali obecnych było wielu konfidentów aparatu represji, wśród zgromadzonych nie zabrakło także funkcjonariuszy resortu⁷⁴. Dawało to UB i propagandystom pełną kontrolę nad publicznością, co ułatwiało realizację wyreżyserowanego spektaklu procesowego.

Kamera skupia się następnie na twarzach kolejnych oskarżonych. Sugestywność informacji o przyznaniu się duchownych do zarzucanych im czynów — rzekomo z powodu przytłaczającej liczby dowodów — wzmacnia skierowanie obiektywu na piętrzące się na stole sędziowskim akta sprawy. Biskup Kaczmarek został określony mianem „sługi Watykanu”, przez co miał dopuścić się „zdrady wobec narodu polskiego” już w okresie międzywojennym⁷⁵. Co więcej, określono go mianem „wroga postępu”, a także, podobnie jak w innych procesach politycznych, oskarżyciele usiłowali rzucić na hierarchę

⁷² J. Szarek, *Kościół zraniony. Propaganda w procesie kurii krakowskiej* [w:] *Partia z narodem, naród z Kościołem*, red. F. Musiał, J. Szarek, Kraków 2008, s. 73 i n.

⁷³ Polska Kronika Filmowa, 41/53, 23 września 1953 r.

⁷⁴ J. Szarek, *Kościół zraniony. Propaganda w procesie kurii krakowskiej*, s. 73.

⁷⁵ Polska Kronika Filmowa, 41/53, 23 września 1953 r.