

PIOTR ZWIERZCHOWSKI  
Uniwersytet im. Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy  
Instytut Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa

## Polityka i obraz średniowiecza: biografie piastowskich władców w kinie polskim lat siedemdziesiątych

### I

Polskie średniowiecze nie ma zbyt wielu filmowych reprezentacji. Najważniejszym i cieszącym się największą popularnością filmem są „Krzyżacy” Aleksandra Forda (1960), ekranizacja powieści Henryka Sienkiewicza wyprodukowana z okazji 550 rocznicy bitwy pod Grunwaldem, wpisująca się w strategię legitymizacyjną władzy z przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX w.<sup>1</sup> Propozycją najciekawszą artystycznie, choć bez wątplenia niszową, był „Rycerz” Lecha Majewskiego (1980)<sup>2</sup>. Bardzo interesującą biografię Władysława Jagiełły przedstawił Grzegorz Warchoł w „Królewskich snach” (1988), na podstawie scenariusza Józefa Hena. Kilka produkcji zostało przeznaczonych dla młodego widza. W XIV w. rozgrywa się akcja „Gniewka syna rybaka” Bohdana Poręby (1969), jak również „Znaku orła” Huberta Drapelli (1977), których Poręba był współscenarzystą<sup>3</sup>. Akcja „Przyłbic i kapturów” Marka Piestraka (1985) rozpoczynała się w roku 1409. Wiele nawiązań do średniowiecza można znaleźć w rozgrywającym się

---

<sup>1</sup> Vide R. Marszałek, *Filmowa pop–historia*, Kraków 1984, s. 173–174; G. Stachówna, „Krzyżacy” — *filmowa klechda domowa*, [w:] *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000, passim; P. Kurpiewski, *Krzyżacy czy faszysti? Nawiązania do II wojny światowej w Krzyżakach Aleksandra Forda*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. P. Zwierzchowski, D. Mazur, M. Guzek, Bydgoszcz 2011.

<sup>2</sup> Był to film poetycki, próbujący oddać ducha epoki, pełny odniesień symbolicznych, nawiązań do mitologii celtyckiej i słowiańskiej, odwołań do twórczości Sarkisa Paradzianiana (Siergieja Paradzanova) i do *Lancelota (Lancelot du Lac)* Roberta Bressona; vide M. Lebecka, *Lech Majewski*, Warszawa 2010, s. 33 nn.

<sup>3</sup> Vide M. Guzek, *Telewizyjne średniowiecze. Jednoczenie ziem polskich 1308–1331 w ekranowej ideologii PRL*, w druku.

współcześnie serialu „Pan Samochodzik i templariusze” Huberta Drapelli (1971) oraz „Pierścieniu księżnej Anny” Marii Kaniewskiej (1970), której młodzi bohaterowie przenoszą się ze współczesności do roku 1406. Do ikonografii średnio-wieczna nawiązywała polska fantazy „Wiedźmin” Marka Brodzkiego (2001) oraz rozgrywająca się w historyczno–magicznym IX w. „Stara baśń” Jerzego Hoffmana (2003).

W niniejszym tekście chcę skoncentrować się na trzech filmach powstałych w latach siedemdziesiątych XX w., poświęconych władcom Polski z dynastii Piastów: „Bolesław Śmiały”<sup>4</sup> Witolda Lesiewicza (1971), opowiadające o Mieszku I „Gniazdo” Jana Rybkowskiego (1974) oraz „Kazimierz Wielki” Ewy i Czesława Petelskich (1975)<sup>5</sup>. W każdym z nich pierwszorzędne znaczenie ma kwestia kształtowania się polskiej państwowości i wizerunek władzy królewskiej. Mieszko I, bohater „Gniazda”, Bolesław Śmiały i Kazimierz Wielki reprezentują władzę, która podejmuje wysiłek zmian. Wszystkie filmy pojawiły się na ekranach w pierwszej fazie rządów Edwarda Gierka, między 1970 a 1976 r.<sup>6</sup>, a więc od momentu, kiedy Gierek przejął władzę, do chwili, kiedy skończyła się jej społeczna legitymizacja. Fundamentalnym kontekstem tych utworów jest program społeczno–polityczny władzy, relacja z konwencjami kinematograficznymi oraz charakter produkcji filmowej w Polsce w tamtym okresie.

Przyglądając się „Bolesławowi Śmiałemu”, „Gniazdu” i „Kazimierzowi Wielkiemu” warto zadać następujące pytania: Dlaczego wybrano akurat te zdarzenia z historii Polski, a co za tym idzie — w jaki sposób filmy te wpisują się w kontekst polityczno–propagandowy lat siedemdziesiątych XX w.? Jak wyglądają w nich relacje między spektaklem a rekonstrukcją historyczną, jak budowano autentyczność i wiarygodność świata przedstawionego? Dlaczego filmy te zostały przez widzów przyjęte obojętnie? Wszystkie te pytania mają związek również z wizją średniowiecza zaproponowaną przez Witolda Lesiewicza, Jana Rybkowskiego oraz Ewę i Czesława Petelskich.

<sup>4</sup> Witold Lesiewicz planował również realizację kilkunastuodcinkowego serialu o Bolesławie Śmiałym. „Film ten byłby częścią większego serialu o Polsce Piastów”; vide L. Mazan, *Król Bolesław w Lipowcu*, „Dziennik Polski”, 1970, nr 224.

<sup>5</sup> Vide P. Zwierzchowski, *Kazimierz Wielki Ewy i Czesława Petelskich w kontekście filmowych wizerunków władców Polski*, [w:] *Kazimierz Wielki i jego państwo. W siedemsetną rocznicę urodzin ostatniego Piasta na tronie polskim*, red. J. Maciejewski, T. Nowakowski, Bydgoszcz 2011. W niniejszym tekście wykorzystuję niektóre tezy tam zawarte.

<sup>6</sup> W tym czasie w Europie Środkowo–Wschodniej powstało sporo filmów o władcach, którzy budowali lub rozwijali państwo, cf. P. Kopal, *Karel IV. porażen husity?*, [w:] *Film a dějiny*, red. P. Kopal, Praha 2005, s. 125.

## II

Zawarta we wszystkich trzech filmach wizja średniowiecza, choć oparta na ówczesnej wiedzy historycznej, została podporządkowana zadaniom politycznym i ideologicznym pierwszej połowy dekady gierkowskiej, a filmy miały przekonywać do ówczesnego ładu społecznego. Odczytując je w tym kontekście należy zwrócić uwagę na takie kwestie, jak: podkreślenie silnej władzy centralnej, znaczenie państwa, wprowadzanie „nowego patriotyzmu” (polegającego na rzetelnej pracy na rzecz państwa), tradycja i ciągłość władzy, akceptacja terytorium zajmowanego przez Polskę po II wojnie światowej, sojusz ze wschodnim sąsiadem.

W latach siedemdziesiątych miejsce narodu jako centralnego pojęcia organizującego oficjalną tożsamość zbiorową przejmuje państwo.

O ile bowiem dotąd wypuklano kwestię narodu jako elementu scalającego Polaków i legitymizującego władzę, tak teraz zaczęto zwracać uwagę na kategorię państwa. Już nie pochodzenie narodowe (jak u schyłku lat sześćdziesiątych), lecz obywatelska postawa i lojalność wobec państwa stały się zasadniczym kryterium patriotyzmu<sup>7</sup>.

Ekipa Gierka, podkreślająca modernizacyjny charakter swojej polityki i szukająca legitymizacji społecznej w poprawie relacji z obywatelami i podniesieniu jakości ich życia, rzadko sięgała do historii. Jednak chcąc odbudować zaufanie do władzy<sup>8</sup>, postawiła m.in. na odwołanie do tradycji, a jedną ze strategii legitymizacji władzy może być wskazanie na jej ciągłość. Nie bez powodu już na początku 1971 r. podjęto decyzję o odbudowie Zamku Królewskiego w Warszawie.

Wybór postaci i zdarzeń historycznych w omawianych filmach nie był przypadkowy. Mieszko I (ok. 922/945–992) był władcą Polan, który przyjął chrzest i dzięki temu — a także podbojom, sojuszom dyplomatycznym oraz zmianom w strukturze organizacyjnej kraju — zwiększył jego znaczenie i siłę, wprowadzając zarazem w krąg państw kultury łacińskiej. Rządy tego władcy uważa się za początek polskiej państwowości. Polityczne i militarne sukcesy Bolesława Szczodrego (Śmiałego, ok. 1042–1081) przerwał konflikt z biskupem krakowskim Stanisławem, który wystąpił przeciw władzy królewskiej. Zakończył się on śmiercią Stanisława, natomiast monarcha w wyniku buntu możnowładców został zmuszony do ucieczki z kraju. Kazimierz Wielki (1310–1370), ostatni władca z dynastii Piastów, wzmocnił ekonomiczną i polityczną siłę państwa, rozszerzył jego terytorium, rozwijał handel i był mecenasem kultury.

<sup>7</sup> K. Tyszk a, *Nacjonalizm w komunizmie. Ideologia narodowa w Związku Radzieckim i Polsce Ludowej*, Warszawa 2004, s. 162.

<sup>8</sup> Cf. M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2002, s. 355.

Bohaterowie tych filmów, zwłaszcza Kazimierz Wielki, mieli stać się symbolami budowniczych i modernizatorów, tworzących nie tylko polską państwowość, lecz także potęgę polityczną i gospodarczą kraju. Trudno było nie dostrzec analogii między Edwardem Gierkiem a Kazimierzem Wielkim, królem, który „pozostawił Polskę murowaną”<sup>9</sup>. Film o Mieszku I był reminiscencją obchodów tysiąclecia chrztu (1966), a więc *de facto* tysiąclecia państwowości polskiej. Podkreślał jednak świecki charakter władzy. Dodatkowo, aby analogie wskazujące na jej ciągłość były bardziej widoczne, trzeba zauważyć, że „Gniazdo” powstało w roku trzydziestolecia Polski Ludowej. W filmie tym kupiec z dalekich stron wróży Ziomomysłowi, ojcu Mieszka, że jego syn „przejdzie rzekę Wisłę i przejdzie rzekę Wartę”. Nieprzypadkowo pojawiają się skojarzenia ze słowami polskiego hymnu, którego dalsze słowa: „Będziem Polakami”, sugerują początek kształtowania się polskiej tożsamości. Z kolei „Bolesław Śmiały” wskazywał, że ewentualne niepowodzenia władzy nie wynikają z braku kompetencji, ale u ich podstaw leżą działania przeciwników zewnętrznych i wewnętrznych.

We wszystkich trzech filmach wyraźne jest podkreślenie fundamentalnego znaczenia władzy centralnej. Konsolidacja kraju pomaga w walce zarówno z wrogiem zewnętrznym, najczęściej Niemcami („Gniazdo”), jak wewnętrznym (np. warcholstwo Maćka Borkowica w „Kazimierzu Wielkim”). Mieszko, Bolesław i Kazimierz są bowiem władcami, którzy zdecydowanie działają na rzecz państwa i to w jego dwudziestowiecznym znaczeniu. Mieszko, ukazany jako przywódca dalekowzroczny i prowadzący przemyślaną politykę, o wiele lepiej dostrzega zagrożenie niż jego ojciec, pragnący się odseparować od świata zewnętrznego. Bolesław i Kazimierz mówią o konieczności budowania silnej władzy, która najlepiej wie, czego potrzeba obywatelom. Wszyscy są dobrymi gospodarzami kraju, podobnie zresztą jak Mikołaj Kopernik z filmu Ewy i Czesława Petelskich z 1972 roku.

W „Kazimierzu Wielkim” ukazywano pragmatyzm polityczny władcy. Widoczne jest to choćby w relacjach z Kościołem. Podobnie został przedstawiony w „Gnieździe” Mieszko, zawierający sojusz z Czechami i przyjmujący chrześcijaństwo w wyniku kalkulacji politycznej. W „Bolesławie Śmiałym” widać, że atakowana jest przede wszystkim chęć dominacji władzy kościelnej nad świecką. Mogą one ze sobą współpracować, pod warunkiem jednak, że Kościół uzna prymat króla. Arcybiskup gnieźnieński Bogumił napomina biskupa Stanisława, zwracając mu uwagę, że występuje przeciwko swojemu przełożonemu.

---

<sup>9</sup> Świadomość tego stanu rzeczy mieli również Petelscy, realizując swój film; cf. *O Kazimierzu Wielkim mówią Ewa i Czesław Petelscy*, rozm. J. Pełc, „Sztandar Ludu”, 1975, nr 174; *Kazimierz Wielki. Na planie*, „Ekran”, 1975, nr 45; *Tron i łożnica. O filmie „Kazimierz Wielki — mówią Ewa i Czesław Petelscy*, not. M. Dipont, „Życie Warszawy”, 1975, nr 62. Czasami podobieństwa bywały — nieświadomie — dość zabawne. Wystarczy wspomnieć „gospodarskie” wizyty Kazimierza Wielkiego na placu budowy, przypominające odwiedziny Edwarda Gierka w zakładach pracy.

Bohaterowie funkcjonują przede wszystkim w kontekście polityki. Całe ich życie podporządkowane jest działaniom politycznym. Mówi się oczywiście o życiu prywatnym bohaterów, o ich relacjach z kobietami. To ekranowe *vie romanceé* brzmi jednak wyjątkowo mało przekonująco i jest pozbawiony emocji. W „Bolesławie Śmiałym” nawet spotkanie króla z kochanką przeradza się w polityczną dysputę. Król Kazimierz, o którego barwnym życiu miłosnym do dziś krążą liczne opowieści, kochał kobiety, ale w filmie pełnią one raczej rolę ozdobnika, ewentualnie — jak małżeństwo z Aldoną — są symbolem politycznego sojuszu. Mieszko rezygnuje z wielu nałożnic, by związać się z córką czeskiego władcy. Jej miłość zdobywa swoimi przekonaniem politycznymi („Urodzę ci syna” — mówi nowo poślubiona żona, „Urodzisz mi króla” — odpowiada Mieszko).

Trzeba pamiętać, że kiedy w momencie pojawiania się tych filmów na ekranie mowa jest o polityczności, przypisuje się bohaterom współczesną mentalność i zachowania. Benedykt Nosal podkreślał, że „polityka zawsze miała ten sam aspekt, politycy mieli złożone aspiracje i głównie rozstrzygali wszystko w racjonalnych planach myślenia”<sup>10</sup>. W ówczesnych dyskusjach nad „Gniazdem” pada często sformułowanie „koncepcja polityczna” w odniesieniu do zamierzeń Mieszka. Choć jest to oczywisty anachronizm, dobrze pokazuje konteksty odbioru filmu. Zresztą, warto zauważyć, że wszyscy trzej władcy mówią językiem współczesnym. Nie chodzi przy tym o stylizację, ale o poglądy i mentalność.

Omawiane filmy zawierały określoną interpretację wydarzeń historycznych. Nie było to kino polityczne, zastanawiające się nad sensem polityki lub przeciwstawiające sobie różne racje. Sens jest bowiem narzucony odgórnie, a co za tym idzie, również racje zostają przyznane jednej ze stron. Widz wie, że Mieszko, Bolesław i Kazimierz mają rację. Wie to jednak nie tylko z przekazu filmowego, lecz także z wiedzy, którą wyniósł ze szkół czy z recenzji, zanim bowiem film pojawił się na ekranie, był już w jakiś sposób poinstruowany, jak go czytać<sup>11</sup>. O „Gnieździe” mówiono na przykład, że miało przyczynić się „do wzmocnienia laicko–marksistowskiego nurtu w naszej historiozofii”<sup>12</sup>. Przykładem polityczno–ideologicznego odczytania przeszłości jest także historia konfliktu między Bolesławem Śmiałym

<sup>10</sup> Archiwum Filмотeki Narodowej [dalej: AFN], sygn. A–344, poz. 65, Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 6 maja 1974 r., k. 6.

<sup>11</sup> „Odkrywanie tego, że Bolesław Śmiały skazać musiał na śmierć biskupa krakowskiego Stanisława, bo tego wymagały racje patriotyczne i polityczne, dziś już nikogo nie bulwersuje. Młodsza połowa Polski wie o tym z podręczników, a ci co mogliby mieć jakieś zastrzeżenia do tej wersji — do kina już przeważnie nie chodzą. Dyskutowanie nad alternatywą: władza duchowna — władza świecka, ma mniej więcej taki sam sens, jak zastanawianie się nad hasłami dawno już rozwiązanej krzyżówki. Z tychże względów wszelkie odnoszenie istoty sporu do współczesności miałyoby się z jakimkolwiek celem”, Cz. D o n d z i ń s k i, *Na wierzbowej fujarce*, „Kultura”, 1972, nr 47. Vide też M. O l e k s i e w i c z, *Bolesław Śmiały. Dokumentacja–przygotowanie–realizacja*, „Kino”, 1971, nr 1.

<sup>12</sup> AFN, sygn. A–344, poz. 65, k. 24, Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 6 maja 1974 r. Wypowiedź Zygmunta Chrzanowskiego.

a biskupem Stanisławem, która miała zostać zinterpretowana z punktu widzenia oficjalnej historiografii, a oparcie się na wiedzy naukowej miało zarazem być zabezpieczeniem przed zarzutami o naruszanie interpretacji kościelnej<sup>13</sup>.

Warto jednak pamiętać, na co zwraca uwagę Krzysztof Kornacki, że kolaudacja filmu odbyła się 29 stycznia 1971, zaledwie miesiąc po przejściu władzy przez Edwarda Gierka. Jednym z celów nowej ekipy było odzyskanie zaufania społecznego, stąd wprowadzanie zadrażeń w stosunkach z Kościołem było według wielu jej przedstawicieli niewskazane. Tymczasem film atakował zarówno kościelną wizję dziejów Polski, jak również koncepcję Kościoła jako uczestnika działań politycznych, przedstawiał biskupa Stanisława jako przeszkodę w rozwoju państwa polskiego. Nic więc dziwnego, że premiera „Bolesława Śmiałego” odbyła się dopiero w grudniu 1972 roku<sup>14</sup>.

Zresztą Wincenty Kraśko, ówczesny szef Wydziału Kultury KC PZPR, mówił w czasie dyskusji o „Bolesławie Śmiałym” o konieczności brania pod uwagę zdania Kościoła, tak jeśli chodzi o ujęcie historyczne, jak o kontekst współczesny<sup>15</sup>. Wypowiedzi Kraški sugerujące, że mamy tu do czynienia z dwoma równouprawnionymi wersjami przeszłości, należy odczytywać w kontekście zmiany politycznej w Polsce i gestami w kierunku Kościoła. Tadeusz Konwicki w czasie kolaudacji podkreślił, że tak rzadkie pojawianie się tego tematu w polskiej kulturze, było wynikiem wpływów Kościoła w Polsce, „a znając historię wiemy, że duchowieństwo w wielu przypadkach przyczyniło się do nieszczęść naszego kraju. Jeżeli na ten temat tak długo nie mówiliśmy, to dlatego, że byliśmy w jakimś stopniu sterroryzowani, bo jakby nie było nasz naród jest katolicki, do pewnych spraw niechętnie się wraca, a przecież nie bez powodu był okres, kiedy u nas wieszano kardynałów, prymasów. Tu jest właśnie ten drażliwy problem, do którego wracamy”<sup>16</sup>. Z jednej strony w tej wypowiedzi widać intencje towarzyszące powstaniu filmu, z drugiej jednak świadomość, że jego wymowa może być odmienna od społecznej wiedzy i przekonań. Trzeba było bowiem wziąć pod uwagę fakt, że kościelna wersja historii była silnie zakorzeniona w społeczeństwie i widzowie będą ją brali pod uwagę. Nie oznaczało to, że twórcy filmu powinni rezygnować z jednoznacznej prezentacji wydarzeń historycznych. Reprezentujący GUKPPiW Henryk Olszewski wyraźnie podkreślał, że biskup był głównie politykiem. Należy go przedstawić w taki sposób, aby nie budził od razu niechęci, ale był wyraźnie odczytywany jako uczestnik świeckiej gry politycznej. Uczestnicy kolaudacji mieli świadomość takiego stanu rzeczy<sup>17</sup>.

<sup>13</sup> Cf. K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945–1970)*, Gdańsk 2004, s. 302–305.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 304–305.

<sup>15</sup> AFN, sygn. A–344, poz. 6, k. 6–7, Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 29.I.1971.

<sup>16</sup> Ibidem, k. 13–14.

<sup>17</sup> Cf. wypowiedzi Henryka Olszewskiego i Andrzeja Walatka, ibidem, k. 12.

W królewskich biografiach widać także inne nawiązania do współczesności, np. do potwierdzenia zachodniej granicy Polski na Odrze. W „Gnieździe” Mieszko uwalnia Hodona i Zygryda, by powiedzieli wszystkim, co ich spotkało. To ostrzeżenie dla wszystkich, którzy by chcieli przekroczyć polską granicę. Nie bez powodu władca wyraźnie podkreśla w tej wypowiedzi: „tu, nad Odrą”, wskazując na granicę na Odrze, co w latach siedemdziesiątych XX w. trudno było nie odczytywać w kontekście potwierdzenia granicy polsko-niemieckiej w traktacie między PRL i RFN. Mieszko mówi również: „Państwo nasze widzę w sprawiedliwych granicach”. Duże znaczenie w „Gnieździe” ma także kwestia dostępu do morza, podobne intencje towarzyszyły twórcom „Kazimierza Wielkiego”<sup>18</sup>, ukazującym prądomocność przynależności Pomorza i Ziem Zachodnich do Polski<sup>19</sup>.

Konieczność sojuszu ze wschodnim sąsiadem widać zarówno w „Bolesławie Śmiałym”, jak w „Kazimierzu Wielkim”. Trudno się temu dziwić, skoro w 1976 r. przyjaźń ze Związkiem Radzieckim wpisano do konstytucji. Zagrożenie natomiast czai się za granicą zachodnią. Nie przypadkiem w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych epoka piastowska była o wiele bardziej ceniona od dorobku Jagiellonów. Idea jagiellońska została odrzucona z powodu konieczności legitymizacji przesunięcia terytorium na zachód i podkreślenia prowadzonych tam walk. Piastowie, co podkreślał choćby Władysław Gomułka, prowadzili wojny z najężdżcą niemieckim, nigdy zaś — z wyjątkiem sporu o Grody Czerwieńskie — z sąsiadami na wschodzie<sup>20</sup>. Jakkolwiek nie jest to do końca zgodne ze stanem rzeczywistym, najważniejsze było, że wszyscy trzej władcy toczyli spory i walki przede wszystkim z Niemcami.

### III

W roku 1976, kiedy na ekrany weszła ostatnia z omawianych biografii, „Kazimierz Wielki”, strategia legitymizacyjna władzy, zarówno polityczna, jak społeczna oraz ekonomiczna, przestała być wiarygodna. Z drugiej strony, w tamtym czasie budowanie tożsamości Polaków dokonywało się przez krytyczny, a nie afirmatywny obraz przeszłości. W dodatku była to inna przeszłość: na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych pojawia się tzw. kino rozrachunkowe, dokonujące rozliczeń ze stalinizmem, zapoczątkowane „Człowiekiem z marmuru” Andrzeja Wajdy (1976). Ale przecież nie tylko z tego powodu „Bolesław Śmiały”, „Gniazdo” i „Kazimierz Wielki”

<sup>18</sup> *O Kazimierzu Wielkim mówią Ewa i Czesław Petelscy.*

<sup>19</sup> *Ewa i Czesław Petelscy o „Kazimierzu Wielkim”*, not. L. Kosycarz, „Głos Wybrzeża”, 1976, nr 57. *Jak realizowano „Kazimierza Wielkiego”. O nowym filmie mówią Ewa i Czesław Petelscy*, ibidem, 1975, nr 163.

<sup>20</sup> Cf. M. Zaremba, op. cit., s. 323–324.

okazały się porażkami. Nie chodzi mi przy tym o ocenę ich wartości artystycznej, ale o fakt, że dla widowni i większości krytyków nie miały większego znaczenia.

Przyczyn tego stanu rzeczy należy upatrywać również w zaproponowanej wizji historii. Wpisanie kina historycznego, w tym filmowych biografii, w projekty ideologiczno–propagandowe, czy polityczna recepcja filmu niemającego początkowo takich intencji, zdarza się dość często zarówno w społeczeństwie autorytarnym, jak demokratycznym. Dotyczy to również filmowych wizji średniowiecza, by przypomnieć „Aleksandra Newskiego” Siergieja Eisensteina (1938) z jednej strony, a „Braveheart” Mela Gibsona (1995) z drugiej<sup>21</sup>. Jeśli chodzi o propagandowy charakter oraz wyraźne osadzenie w ówczesnej polityce i ideologii, to „Krzyżacy” Aleksandra Forda, którzy są do dzisiaj jednym z największych sukcesów frekwencyjnych polskiego kina, będą różnić się od nakręconych w latach siedemdziesiątych królewskich biografii jedynie sposobem przekazu i nasyceniem znaczeniami właściwymi dla czasu powstania.

Rafał Marszałek, pisząc o „Krzyżakach”, wskazuje oczywiście na odbiór w kategoriach ideologicznych, ale zwraca uwagę również na kwestie ludyczne, tak charakterystyczne dla kultury popularnej. Film ten zaoferował odbiorcy spektakl (supergigant historyczny), historię miłosną, w jakimś sensie współuczestnictwo w odtworzeniu chwalebnej przeszłości (bitwa pod Grunwaldem)<sup>22</sup>. Należy bowiem pamiętać, że w kinie popularnym identyfikacja narodowa ma zazwyczaj większe znaczenie niż państwowa, a przekaz propagandowy, aby był skuteczny, powinien odwoływać się do odczuć i przekonań zbiorowości. „Krzyżacy” wpisali się w początek propagandy antygermańskiej trwającej właściwie przez całe lata sześćdziesiąte, ale też ich wymowa była zarazem zbieżna ze zbiorowymi wyobrażeniami na temat czasów Władysława Jagiełły, konfliktu z Zakonem Najświętszej Maryi Panny (czyli w powszechnym rozumieniu — z Niemcami) oraz wizją zawartą w powieści Henryka Sienkiewicza, stale obecnej w polskiej świadomości narodowej. Ponadto „Krzyżacy” wytrzymywali porównania z ówczesnym kinem hollywoodzkim, co samo w sobie stanowiło przyczynek do dumy narodowej. Warto więc pamiętać, że to właśnie dzieło Forda stanowiło dla polskiego widza podstawowy punkt odniesienia dla odbioru filmów historycznych. W tym kontekście obrazy pozbawione rozmachu, przekonujących wątków miłosnych, a przede wszystkim atrakcyjnych dla widza i wyrazistych (nie w sensie politycznym) bohaterów, nie mogły odnieść sukcesu.

<sup>21</sup> Vide np. E. Dobrenko, *Stalinist Cinema and the Production of History. Museum of the Revolution*, tłum. S. Young, New Haven and London 2008, zwłaszcza rozdziały *The Dialectics of the Popular Monarchy* i *History with Biography*; R. Marszałek, op. cit., rozdział *Idea absolutyzmu państwowego w warunkach zewnętrznego zagrożenia*; P. Zwierzchowski, *Legitymizacyjna funkcja filmu biograficznego w kulturze stalinowskiej*, [w:] *Biografistyka filmowa. Filmowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007; idem, *Piotr I, czyli stalinowska baśń o mądrym i dobrym carze*, „Blok”, nr 2, 2003; T. Edensor, *Reprezentacje narodu: szkockość a Braveheart*, [w:] idem, *Tożsamość narodowa, kultura popularna i życie codzienne*, tłum. A. Sądza, Kraków 2004.

<sup>22</sup> R. Marszałek, op. cit., s. 175.



W filmie Forda Jagiełło w interpretacji Emila Karewicza jest władcą silnym, zagranym w dodatku przez aktora obdarzonego charyzmą i emanującego męskością. Tymczasem Wojciech Pszoniak jako Mieszko I i Krzysztof Chamiec w roli Kazimierza Wielkiego budzili liczne wątpliwości. Pisano, że Pszoniak gra zazwyczaj raczej „kruchych psychicznie współczesnych intelektualistów” i że gdyby Mieszko był taki, niczego by nie osiągnął<sup>23</sup>. Podobnie odebrano rolę Krzysztofa Chamca<sup>24</sup>. Chodziło również o fizyczność aktorów. Inna rzecz, że według koncepcji reżyserskich, związanych z obsadą głównych ról, wybór tych odtwórców miał uwiarygodniać polityczne działania ich bohaterów. Chodziło o to, aby pokazać, że nie są to mocarni rycerze, ale mężowie stanu.

Nieco lepiej był oceniany Ignacy Gogolewski, który wcześniej występował w tej roli w teatrze i telewizji, ale problem z jego grą polega na tym, że jest ona niewspółmierna do innych aktorów. Nerwowe ruchy mają pokazać silny charakter władcy, tymczasem można odnieść wrażenie, że aktor mija się z konwencją, w której grają wszyscy inni (lub odwrotnie). Król robi wręcz wrażenie niezrównoważonego psychicznie. Nerwowość króla połączona z wyniosłością biskupa każe zadać pytanie o rzeczywistość — w kontekście filmu — wielkość Bolesława.

Kolejną różnicą między „Krzyżakami” a biografiami Piastów jest fakt, że obraz Forda nie jest poświęcony królowi. Jego postać miała pierwszorzędne znaczenie dla propagandowej wymowy filmu, lecz w sensie dramaturgicznym znajdowała się na drugim planie. O ile z punktu widzenia nadawcy najważniejszy był element polityczno-ideologiczny: przekonanie o niemieckim zagrożeniu i konieczność silnej władzy oraz sojuszu ze wschodnimi sąsiadami, to dla widza liczyła się przede wszystkim miłość między Zbyszkim i Danusią, a później Jagienką, oraz batalistyka. Nie bez powodu Ford poświęcił na bitwę grunwaldzką tak dużo czasu. Wiedział również, że jeśli chodzi o wydarzenia historyczne, które miały dla widza znaczenie, to tak naprawdę w grę wchodziła tylko ona. Większość widzów nie znała przecież szczegółów konfliktu polsko-krzyżackiego, nie miała również pojęcia o większości kontekstów politycznych i militarnych. Ekranowa bitwa musiała jednak być widowiskowa i stanowić dominantę kompozycyjną filmu.

Tymczasem w „Bolesławie Śmiałym”, „Gnieździe” i „Kazimierzu Wielkim” trudno dostrzec cechy wielkiego widowiska filmowego. Było to spowodowane m.in. warunkami ekonomicznymi. Kino historyczne proponuje często widzowi rozmach i wystawność, starając się olśnić go i zaprezentować malowniczą wizję przeszłości, traktując ją również jako przypomnienie „starych złotych czasów”. O ile w „Krzyżakach” widać ogromne nakłady finansowe, o tyle w pozostałych filmach skromna pula środków prze-

<sup>23</sup> A. Tatariewicz, *Kariera Mieszka Pierwszego*, „Tygodnik Kulturalny”, 1974, nr 30.

<sup>24</sup> K. Mętrak, *Film Kazimierz dolny*, „Kultura”, 1976, nr 12; vide też J.Z. Słojewski, *Film o królu — bez króla*, „Perspektywy”, 2 kwietnia 1976.

łożyła się na sposób ich realizacji<sup>25</sup>. Z drugiej strony nie potrafiono dobrze wykorzystać tych pieniędzy, które były. Owszem, widać w tych filmach, zwłaszcza w „Kazimierzu Wielkim”, pewien rozmach realizacyjny, brakuje jednak rozmachu inscenizacyjnego, choćby w scenach walki. To samo dotyczy „Bolesława Śmiałego”.

Nieźle zainscenizowana w „Gnieździe” bitwa pod Cedynią w porównaniu do bitwy pod Grunwaldem w filmie Forda jest zaledwie drobną potyczką. Aleksander Gieysztor chwalił za nią Jana Rybkowskiego uważając, że jej skala i liczba wojowników są adekwatne do rzeczywistości historycznej<sup>26</sup>. Jednak prawda historyczna ma w tym kontekście o wiele mniejsze znaczenie, niż przyzwyczajenia i oczekiwania widza. Nie chodzi tylko o skalę militarną tych starć i ich historyczną wiarygodność, ale o atrakcyjność wizualno–emocjonalną. Zresztą bitwa pod Cedynią, jakkolwiek obecna w podręcznikach, nie ma — w przeciwieństwie do Grunwaldu — zbyt mocnego miejsca w narodowej mitologii.

Bardzo wiele uwagi poświęcono kwestii wiarygodności świata przedstawianego. Każdy z omawianych filmów miał konsultantów naukowych, często o uznanych nazwiskach. Byli oni zapraszani do współpracy, by zadbać o właściwą wizualizację średniowiecza i zgodność detali, ale też, by legitymizować określoną wizję przeszłości. Przy realizacji „Kazimierza Wielkiego” o pomoc poproszono Zdzisława Kaczmarka i Aleksandra Gieysztora. Ten ostatni był też, obok Andrzeja Nadolskiego (który pracował przy „Krzyżakach”), konsultantem „Gniazda”. Z kolei przy kręceniu „Bolesława Śmiałego” funkcję tę sprawowali: Tadeusz Manteuffel (fragment jego tekstu pojawia się w eksplicacji na ekranie) i Józef Mitkowski.

Scenografowie opowiadali o wnikliwych studiach nad epoką, wykorzystaniu odpowiednich materiałów i technik przy odtwarzaniu średniowiecznej rzeczywistości<sup>27</sup>. Dla widza były to niedostrzegalne szczegóły, o których mógł się dowiedzieć jedynie z prasowych informacji, jak np. o splotach tkanin użytych do kostiumów. Zresztą i od tego scenograficznego realizmu niekiedy odchodzono. W „Bolesławie Śmiałym” Aleksandra Ścibora–Rylskiego raziło „przede wszystkim to, co nazywamy ekologią tych ludzi, otoczenie naturalne, brak mi jest tych psów, kości, całego inwentarza, który był związany z ludźmi tych czasów. Brak mi jest w tym brudu, krwi, wszystkie te elementy gdzieś powinny być zasygnalizowane i nie wystarczy mi wygląd dziewczyny, która podobno jest zmasakrowana przez tłum, ale tego też nie widzimy. To są te stylizacje włącznie z zamordowaniem biskupa, które są

<sup>25</sup> Jan Rybkowski podkreślał, że chciał na przykład kręcić *Gniazdo* m.in. w Rzymie, ale „z różnych powodów do tego nie doszło”, Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 6 maja 1974 r., k. 15. Reżyser wskazuje na brak dewiz, ewentualnie „brak zaufania”. Kręcono więc w krajach socjalistycznych, a Rybkowski, tłumacząc, dlaczego w kadrze znalazły się budynki z XX w. mówił, że na zdjęciach nie był, bo zbyt mówi się o modzie na wycieczki zagraniczne za państwowe pieniądze.

<sup>26</sup> Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 29 I 1971..., k. 4.

<sup>27</sup> M. Oleksiewicz, op. cit.

w filmie niepotrzebne i sprzeczne z jego istotą. Film w swojej materii jest bardzo okrutny, straszny, natomiast na jego realizacji zaciążyła pewna konwencja eisensteinowska, która zamiast mu pomóc — zaszkodziła”<sup>28</sup>.

Z kolei zwracając uwagę na scenograficzne i kostiumograficzne odzwierciedlenie epoki w „Kazimierzu Wielkim”, Ścibor–Rylski mówił, że brakuje mu autentycznego świata, w którym żyli tamci ludzie. Odtwarzanie materialnej rzeczywistości może służyć również próbie zrekonstruowania ówczesnego stylu życia. Tymczasem stroje były zbyt nowe, a na dworach było zbyt czysto, co — jak podkreślał pisarz — jest niezgodne z naszą wiedzą historyczną<sup>29</sup>. Na scenograficzną wiarygodność i znaczenie takiego wizualnego przedstawienia czasów historycznych możemy jednak spojrzeć nie w kontekście wizualnego, ale ideologicznego wymiaru przeszłości. Podkreślając olbrzymią rolę króla Kazimierza w cywilizowaniu i unowocześnianiu Polski, nie można było przedstawiać świata w brudzie i nieczystości. Nie chodzi bowiem wizualny wymiar przeszłości, lecz o ideowy.

Jak już wspomniałem, dla recepcji filmu historycznego pierwszorzędne znaczenie mają: wiedza widza, jego przyzwyczajenia odbiorcze oraz znajomość kontekstów kulturowych i konwencji filmowych. „*It doesn't matter if the historical details of the films are authentic. They just have to look authentic to the audience*”. *Authenticity is a convention of costume drama, part of the visual language in the re-creation of history on screen, and a starting point for the recovery of the true historical elements underlying the fiction, if one wishes to explore them*<sup>30</sup>.

Odbiorcami filmu historycznego są przeważnie widzowie, których znajomość przeszłości opiera się głównie na wiedzy potocznej, nierzadko uformowanej na podstawie tekstów kultury popularnej oraz uproszczonego obrazu ze szkolnych podręczników. Nie będą więc zwracać uwagi na szczegóły widoczne tylko dla profesjonalistów. Dla nich historia na ekranie jest przede wszystkim spektaklem. Warto też pamiętać, że w „Bolesławie Śmiałym”, jaki w „Kazimierzu Wielkim”, widz mógł mieć problem nie tylko ze zorientowaniem się w działaniach politycznych poszczególnych postaci, lecz także z ogarnięciem fabuły. Nawet widzowie dość dobrze znający historię mogli mieć trudności z rozpoznaniem niektórych postaci czy zrozumieniem konsekwencji poszczególnych wydarzeń (w „Bolesławie Śmiałym” mająca pierwszorzędne znaczenie klątwa biskupa rzucona na króla pojawia się nagle, bez żadnego uzasadnienia).

Widz nie musi być zainteresowany odtwarzaniem prawdy historycznej — rekonstrukcji kultury materialnej, mentalności, obyczajów i działań politycznych. Rybkowski, Lesiewicz i Petelscy podporządkowali filmy założeniom ideowym,

<sup>28</sup> Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 29 I 1971 r., k. 3.

<sup>29</sup> AFN, sygn. A–344, poz. 99, k. 15, Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 14 XI 1975 r.

<sup>30</sup> M.W. Driver, *Historicity and Authenticity in Medieval Film*, [w:] *The Medieval Hero on Screen. Representations from Beowulf to Buffy*, red. M.W. Driver, S. Ray, Jefferson 2004, s. 20–21. Autorka przywołuje swoją rozmowę z Jonathanem Rosenbaumem.

a ich konsekwencją miała być warstwa poznawcza. Tymczasem aby podobny film zaciekał widza, pierwszorzędne znaczenie musi mieć sfera estetyczna i ludyczna. Obraz przeszłości w „Gnieździe”, „Bolesławie Śmiałym” i „Kazimierzu Wielkim” nie był przekonujący nie ze względu na historyczną wierność lub niewierność, ale z powodu braku swoistej malowniczości i — co w wypadku rekonstruowania „złoty” czasów polskiej historii szczególnie istotne — zwizualizowanej potęgi państwa. Cóż z tego, że gród Mieszka wygląda wiarygodnie, a w „Bolesławie Śmiałym” scenografia wykorzystująca autentyczne zamki (a właściwie ich ruiny) podkreśla umowność filmu. Wszystko to przegrywało porównanie z rozmachem i wystawnością „Krzyżaków”, a mówiąc szerzej — konwencją supergiganta historycznego, do którego widzowie porównywali późniejsze filmy<sup>31</sup>.

Podczas kolaudacji „Bolesława Śmiałego” dostrzegł to Zygmunt Chrzanowski mówiąc, że film jest jednorodny stylistycznie, ale „ta stylistyka całkowicie różni się z przyzwyczajeniami widowni i z punktem widzenia hollywoodzkiej wizji czasów historycznych [...]. Występuje natomiast zjawisko trudności w nawiązywaniu kontaktów z widownią, w przypadku filmu historycznego o odchyleniach intelektualistycznych”<sup>32</sup>. Ewa i Czesław Petelscy w „Kazimierzu Wielkim” świadomie zrezygnowali z tradycji sienkiewiczowskiej<sup>33</sup> czy walterscottowskiej. Chcieli skoncentrować się na analizie procesów politycznych, państwowotwórczych, to one miały być interesujące dla widza. Rzecz jednak w tym, że ten oczekuje od podobnych filmów nie rozważań natury politycznej, estetycznej czy kulturowej, ale rozmachu widowiska historycznego i wpisania się w konwencje kina gatunków.

Aby obrazy przeszłości trafiały do społecznej świadomości i miały szansę na nią oddziaływać, muszą brać pod uwagę zbiorowe wyobrażenia i stereotypy, a także aktualne nastroje i potrzeby. Prawie zawsze też większe znaczenie i wpływ będą miały odwołania do tożsamości narodowej, niż państwowej. Polakom bliski był świat „Krzyżaków”, ponieważ odwoływał się (cóż z tego, że bezkrytycznie) do heroicznej kultury narodowej, etosu rycerskiego, cały czas bliskiego znacznej części polskiego społeczeństwa, a przede wszystkim do reguł filmowej (i nie tylko) kultury popularnej. Tego wszystkiego w filmowych biografiiach Mieszka I, Bolesława Śmiałego i Kazimierza Wielkiego zabrakło.

<sup>31</sup> Rzecz jasna, krytycy szukali innych porównań, które były dla polskich filmów zazwyczaj niekorzystne. Recenzenci *Bolesława Śmiałego* wspominali wybitne dzieła F. Felliniego, L. Viscontiego, A. Tarkowskiego, ewentualnie filmy szekspirowskie L. Oliviera; Z. Wawrzyniak, *Bolesław Śmiały*, „Kurier Polski”, 1972, nr 254. Pisząc o *Gnieździe* przywoływano także takie tytuły, jak: *Andriej Rublow* A. Tarkowskiego, *Siódma pieczęć* I. Bergmana czy *Marketa Lazarová* F. Vláčila; cf. E. Nurczyńska, *Gniazdo*, „Odgłosy”, 1974, nr 30.

<sup>32</sup> AFN, sygn. A-344, poz. 65, k. 24, Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 6 maja 1974 r.

<sup>33</sup> *Koronacja*, „Film”, 1975, nr 13.

## Politics and the Image of the Middle Ages: Biographies of the Piasts Rulers in the Polish Cinema of the 1970s

The article focuses mainly on three films: “Bolesław Śmiały” (Boleslaw the Bold, directed by Witold Lesiewicz, 1971), “Gniazdo” (The Nest, about Mieszko I, directed by Jan Rybkowski, 1974), and Casimir the Great” (directed by Ewa and Czesław Petelski, 1975), that premiered in the first half of Edward Gierek’s rule. The author demonstrated that the vision of the Middle Ages presented by the films, although based on the contemporary historical knowledge, was subordinated to political and ideological purposes of the communistic authorities. The aim was fulfilled through the backward projection of images of good authorities, promoted by Gierek’s team. Historical rulers were presented mainly as reformers and modernisers, the creators of strong central power. A special accent was put on the importance of strong state, the necessity to work for the benefit of that state, the continuity of power, recognition of the Polish territory after 1945 as “far and deserved”; in concord with the requirements of the then politics was the emphasis on the conflict with Germans and alliance with the eastern neighbour of Poland. Moreover, the “Boleslaw the Great” depicted a conflict between a “progressive” ruler with an “obscurantist” bishop, while stressing the necessity to subject the Church to the state.

The analysed films have never been popular. The author indicated two reasons of this fact. The first one was the change in public mood — from the mid–1970s, after the popularity of Gierek’s team dropped, the audience was more interested in films of the “cinema of moral concern” and coming to terms with Stalinism rather than in medieval projections of the authorities’ propaganda. What’s more, all the three were characterised by technical deficiencies, which the author indicated by comparing them with the most popular film in the history of the Polish moviemaking — “Knights of the Teutonic Order” of Aleksander Ford (1960), albeit also subjected to the propaganda purposes of the state authorities. The lack of spectacular battle scenes, reduction of love stories, and, in particular, the lack of references to the literary original and universal historical images (in the case of Ford it was the novel *The Teutonic Knights* by Henryk Sienkiewicz) — all those resulted in the lack of audience interest.

