

Telewizyjne średniowiecze

Jednoczenie ziem polskich 1308-1331 w ekranowej ideologii PRL

Seriale telewizyjne sięgające po tematykę odwołującą się do odległych o kilka stuleci dziejów należą w polskiej kulturze filmowej do rzadkości. *Gniewko syn rybaka* (1969) i *Znak orła* (1977) przywołują wydarzenia z lat 1308-1331. Klamrę tworzą zajęcia przez Krzyżaków Pomorza Gdańskiego, a konkretnie opanowanie zamku gdańskiego, i bitwa pod Płowcami, mające własną narrację w piśmiennictwie, głównie popularnonaukowym, ale także, co może ważniejsze, wpisujące się w obowiązującą w rodzimej historiografii „czarną legendę Zakonu Krzyżackiego”¹. Obie realizacje dzieli 8 lat i to widać w sposobie organizowania ekranowego porządku inscenizacyjnego. Oba projekty wyszły spod ręki twórców o podobnej wrażliwości i reprezentujących tę samą ideologię. Nie bez znaczenia jest także fakt, iż obiegiem rozpowszechnienia tych filmów była telewizja – medium gwarantujące największą z możliwych widowni.

Gniewko syn rybaka został zrealizowany przez Bohdana Porębę w roku 1969 jako pięcioczęściowy serial telewizyjny. Zaprezentowano go w cyklu popularnej pozycji repertuarowej *Teatr Młodego Widza*, będącej częścią pasma działającego od 1965 roku pod nazwą *Telewizja Dziewcząt i Chłopców*. Emisja rozpoczęła 27 grudnia 1969 r. i zakończyła 21 lutego roku następnego. Ze względu na spodziewane zainteresowanie tą produkcją pokazywano ją co dwa tygodnie, a nie, jak to było w przypadku innych realizacji TMW, raz w miesiącu. Łączyła ona w sobie charakterystyczne dla teatru telewizyjnego przestrzenie – zamkniętą studyjną, gdzie toczyła się akcja zawiązująca

¹ W jednym z numerów popularnego czasopisma „21 wiek. History”, ukazał się tekst zatytułowany *Zdrada urzędnika spowodowała rzeź w Gdańsku*, rekomendowany z pierwszej strony w następujący sposób: „1308: Krwawa rzeź Gdańska. Krzyżacy wymordowali 10 000 mieszkańców miasta!” Jakkolwiek z tekście zakwestionowano ten szacunek, to jednak wymowa tytułowej rekomendacji wpisuje się w „czarną legendę” Krzyżaków. Zob. „21 wiek. History” 2011, nr 3, s. 76.

poszczególne elementy narracji, i otwarta plenerową – ornamentującą kontekst historycznej inscenizacji. Zresztą sposób wykorzystania kamery był przedmiotem kilku branżowych omówień, a nieporozumienia przy klasyfikacjach gatunkowych spowodowane zostały zastosowaniem nowego stylu przez twórców. Początkowe przypisanie *Gniewkowi...* kategorii widowiska telewizyjnego zarejestrowanego na taśmie magnetycznej (niefilmowej) doczekało się riposty ze strony autora zdjęć Stanisława Lipowskiego (którymi zresztą wtedy zadebiutował w świecie telewizyjnych przedsięwzięć). Oświadczył on, że materiał filmowy stanowi jedną trzecią całego 5-odcinkowego cyklu, co równa się długości przeciętnego filmu fabularnego².

Teatr Młodego Widza był nie tylko popularnym programem, ale także żywo oddziaływał na wyobraźnię tych, którzy byli jego adresatami. Formułując jego cele na łamach popularnego tygodnika „Radio i Telewizja”, Andrzej Leśniewski napisał, że

jest to teatr bohatera pozytywnego, który dla słusznej sprawy zdobywa się na poświęcenie, potrafi zwyciężać w imię słusznej idei. Ambitne sięganie do tradycji narodowych, idei postępu, czyni tę pozycję prawdziwą szkołą wychowania obywatelskiego³.

Modelował zatem narracje w taki sposób, aby konwencja popularna – najczęściej awanturyczna – wpisywała się w paradygmat edukacji patriotycznej, będącej składową znacznie szerszego zjawiska. Zresztą warto wspomnieć, że w latach 60. pojawiły się w rodzimej telewizji po raz pierwszy historyczne i przygodowe seriale: *Thierry Śmiątek* (*Thierry la Fronde*, 1963-1966, reż. Pierre Goutas), *Sir Lancelot* (*The Adventures of Sir Lancelot*, 1956-1957, reż. Bernard Knowles i Anthony Squire), *Zorro* (1957, reż. Norman Foster i William Witney) czy *William Tell* (1958-1959, reż. Ralph Smart i Peter Maxwell), których efektem była spontaniczna identyfikacja nastoletnich widzów z ekranowymi bohaterami⁴.

„Żołnierz Wolności”, Moczarowski dziennik propagujący model „nowego patriotyzmu wojskowego”, a jednocześnie publicystyczne forum partyjnego „betonu”, pisał o projekcie Poręby, że „jest to ciekawa i sensacyjna opowieść o trudnych latach (podkreślenie moje – MG) 1308-1331 (bitwa pod Płowcami). Już wtedy mieliśmy ludzi, którzy męstwem i poświęceniem, sprytem i odwagą dorównywali naszym współczesnym Klossom”⁵. Zwraca uwagę użyta w notatce retoryka, odwołująca się

² *Gniewko na taśmie filmowej*, „Radio i Telewizja” 1970, nr 14, s. 8.

³ A. Leśniewski, *TDC: szczęśliwa młodość w TV*, „Radio i Telewizja” 1969, nr 18, s. 4-5.

⁴ A. Kozioł, *Za chwilę dalszy ciąg programu... Telewizja polska czterech dekad 1952-1989*, Warszawa 2003, s. 102 i n.

⁵ Cyt. za: *Obronić polskość. Z Bohdanem Porębą w 75. rocznicę urodzin o kulturze, polityce i historii rozmawia Lech Z. Niekraś*, Wrocław brw., s. 127.

do pamięci pokolenia dojrzewającego przed ćwierćwieczem – sformułowanie „trudne lata” z rzadka charakteryzowało narracje historyczne – używane w piśmiennictwie popularnym określenia: „trudne lata okupacji”, „trudne lata początków władzy ludowej”, „trudne lata walki z reakcją” były przyswojone i oddziaływały na wyobrażenia społeczne. Ponadto pomostem między diegezą a doświadczeniem odbiorców było przywołanie najbardziej popularnego bohatera małego ekranu agenta (GRU/NKWD?) Hansa Klossa (właściwie Stanisława Kolickiego), bohatera jednego z najpopularniejszych polskich filmów seryjnych *Stawka większa niż życie* (1967-1968, reż. Janusz Morgenstern i Andrzej Konic). Ten kontekst wpisywał się w dość oczywisty sposób w syndrom konfrontacji polsko-niemieckiej. Prasa pozastopieczna również śledziła poszczególne etapy powstawania serialu. Na łamach „Głosu Wybrzeża”, w notatce zatytułowanej *Powstaje polski „Robin Hood”*, podkreślano przede wszystkim widowiskowość fabuły, relacjonując niezwykle akrobatyczne zdolności odtwarzającego rolę tytułową Marka Perepeczki:

Z wieży Wysokiego Zamku w Malborku zwisa lina. Z okna na wysokości 8 piętra wychyla się rosta postać, chwytą linę, zawisa nad 25-metrową przepaścią, zsuwa się ku ziemi, szczęśliwie lądując wśród... asekurujących go strażaków. Do znanego aktora Marka Perepeczki, który właśnie przed chwilą odbył tę karkołomną podróż, podchodzą koledzy gratulując wyczynu⁶.

Rzeczywiście na poziomie intrygi mamy w *Gniewku syna rybaka* interesujące zawiązanie akcji, jej zwroty, odrobinę pogańskiej magii, wątek szpiegowski, erotyczny⁷, choć krytycy uskarżali się na schematyzm i naiwność akcji⁸, ale nad tymi wszystkimi komponentami konwencji popularnej unosiła się ideologia prezentowana przez twórców. Do Poręby przejdę za chwilę. Autorami scenariusza byli Alina Korta, w tym czasie redaktor w Redakcji Programów dla Dzieci i Młodzieży TVP, oraz Tadeusz Nowak, wówczas adiunkt w Wojskowym Instytucie Historycznym, późniejszy konsultant Hoffmanowskiego *Potopu* i autor opublikowanego pod koniec lat 70. opracowania biograficznego *Władysław Łokietek. Polityk i dowódca*⁹. Korta, która później, wykorzystując serialowe motywy, wspólnie z Porębą napisała powieść historyczną o przy-

⁶ *Karkołomna wspinaczka Marka Perepeczki. Powstaje polski „Robin Hood”*, „Głos Wybrzeża” 1969, nr 115.

⁷ Dostrzegając te walory, cytowany wcześniej tygodnik „Radio i Telewizja” próbował odwołać się do polskiej i europejskiej tradycji opowieści historycznej, pisząc: „Pomocna okazała się w tej mierze europejska i polska tradycja literacka: co bardziej czytani widzowie mogli odnaleźć w „Gniewku” cały katalog obiegowych motywów romansu historyczno-przygodowego, czerpanych przede wszystkim z dzieł Waltera Scotta i Henryka Sienkiewicza”. Zob. „Gniewko syn rybaka”, „Radio i Telewizja” 1970, nr 12, s. 4.

⁸ „Magazyn Filmowo-Telewizyjny”, Warszawa 1974, s. 44.

⁹ T. Nowak, *Władysław Łokietek. Polityk i dowódca*, Warszawa 1978.

godach Gniewka¹⁰, była dobrze obeznana z zasadami młodzieżowej narratywistyki, czego świadectwem było wiele opracowanych przez nią scenariuszy dla telewizyjnych spektakli jednego z reformatorów teatru lałkowego, Jana Wilkowskiego¹¹. Natomiast Tadeusz Marian Nowak jako oficer i historyk z wiodącej placówki zajmującej się polityką historyczną zrezygnował z paradygmatu polityki antyniemieckiej w filmowy dyskurs serialu.

Wróćmy do Bohdana Poręby, który po zrealizowaniu kilku filmów dokumentalnych i trzech fabuł: nowofalowych *Lunatyków* (1959), *Drogi na zachód* (1961) i *Daleka jest droga* (1963) tułał się po rozmaitych prowincjonalnych teatrach. W opublikowanej kilka lat temu książce *Obronić polskość* pisze o sześcioletniej banicji filmowej. Częściowo ma rację, choć nie należy zapominać, że w 1965 roku wyreżyserował średniometrażowy film *Nad Odrą*, będący odcinkiem cyklu *Dzień ostatni, dzień pierwszy* (pozostałe wyszły spod ręki Stanisława Różewicza, Lecha Lorentowicza, Ewy i Czesława Petelskich, Sylwestra Szyszki i Jerzego Zarzyckiego), a trzy lata później podpisał się jako drugi reżyser pod debiutem fabularnym Zbigniewa Chmielewskiego *Tabliczka marzenia*. Poręba, tworzący własną nacjonalistyczną mitologię, wielokrotnie wzmiankuje o swoim partyjnym zaangażowaniu, którego początki przypadają właśnie na lata realizacji telewizyjnego serialu. W jednym z wywiadów, udzielonych z czterdziestoletniego dystansu, wspominał: „robiłem serial historyczny dla młodzieży z czasów Władysława Łokietka, bez obowiązującej konwencji przedstawiania Polaków jako głupich”¹². Ideologiczna koncepcja świata przedstawionego była zaś rezultatem postawy, którą wyłuszczył w następujący sposób:

choć ja jestem przypisywany do roku sześćdziesiątego ósmego, to ja wtedy tylko przyglądałem się temu, co się działo, nie biorąc w tym czynnego udziału. To goebbelsowska propaganda wbiła ludziom do głowy, że w tym uczestniczyłem. Cieszyłem się z tego, że pokazała się książka Zbigniewa Załuskiego *Siedem polskich grzechów głównych*, która broniła wszystkiego, co ukochałem najbardziej: księcia Poniatowskiego, o którym pisał Wiesław Górnicki, że pewnie po pijanemu się utopił w Elsterze, tak, jakby nie wiedział, że księżę jeszcze przed raną śmiertelną był dwukrotnie ranny; kosynierów, Somosierry, Westerplatte, jednym słowem wszystkiego, co było wyśmiewane i wyszydzone jako tak zwana bohaterszczyzna. (...) Mówiąc krótko, sześćdziesiąty ósmy rok umożliwił mi powrót do pracy

¹⁰ Książka Aliny Korty miała cztery wydania między rokiem 1974 a 1985 i we wszystkich była ona podpisana jako jedyna autorka powieści. Jednak Bohdan Poręba w jednym z wywiadów wyraźnie zaznaczył: „później (po zrealizowaniu serialu – przyp. mój M.G.), wraz z redaktorem Aliną Kortą wydaliśmy książkę pod tym samym tytułem”, zob. *Obronić polskość...*, s. 89.

¹¹ A. Kozioł, *Za chwilę dalszy ciąg programu...*, s. 104.

¹² *O Grunwaldzie i Zmartwychwstaniu z Bohdanem Porębą rozmawia Rafał Klimuszko*. Tekst dostępny pod adresem http://89.191.164.240/bohdanporeba/kuriercodzienny_wywiady.html – dostęp 12 maja 2011.

w filmie i realizację moich planów oraz marzeń. Mój powrót do filmu poprzedziło zrobienie serialu telewizyjnego dla młodzieży *Gniewko syn rybaka*, który opowiada o walce Łokietka z Krzyżakami i za co dostałem nagrodę Radiokomitetu¹³.

W *Gniewku synu rybaka* zostały podkreślone dwa ideologiczne aspekty. Pierwszym jest antyniemieckość, wpisana w kontekst polityki PRL końca tej dekady, drugim – plebejski charakter organizujący diegetyczną aksjologię. W realizacji pierwszego widać kompetencje scenarzysty, Tadeusza Nowaka, dla którego średniowieczny porządek odzwierciedlał badawcze ustalenia. Te zaś nie zawsze szły w parze z kompetencjami odbiorców. Trzeba jednak zauważyć, że w tym samym roku 1969 w ramach popularnej serii *Bitwy. Kampanie. Dowódcy*, ukazała się książeczka autorstwa Henryka Latosia, która w podobny sposób zaprezentowała historyczną przestrzeń¹⁴.

W pierwszym odcinku *Zdrada Gniewko* ostrzega załogę Gdańska przed najazdem brandenburczyków, którzy jednak nie występują w filmie. Natomiast ich pozadiegetyczna obecność jest jedynie uzupełnieniem wątku, który w literaturze historycznej nazwany został „zdradą Święców”. Nowak znał pozaideologiczne konteksty, wiedział, że film historyczny musi być oparty na paradygmacie rekonstrukcji historycznej, zakładającym wierność wobec uznanych w nauce jednostek bazowych. W świecie konfrontacji polsko-niemieckiej, nacechowanej wspomnieniem zakończonej przed dwoma dziesięcioleciem wojny światowej skomplikowana materia średniowiecznej polityki była dla, nie tylko młodego, widza całkowicie niezrozumiała. Ród Święców – którzy władali Pomorzem i poddali się zwierzchności brandenburskiej w wyniku polityki księcia Władysława Łokietka – został przedstawiony jak kolaboranci, przeciwstawiający się zjednoczeniu państwa polskiego. Trochę tacy imperialistyczni sługusi, gotowi za dolara zdradzić ludową ojczyznę.

Charakterystyczny dla ówczesnego wizerunku średniowiecza może być fragment wspomnianej wyżej książeczki Henryka Latosia, w której ten aspekt został naszkicowany w następujący sposób: „pertraktacje o Pomorze prowadzili margrabiowie brandenburscy z pomorskimi feudałami z rodu Święców, którzy w zamian za grody i ziemie obiecujące im jako lenna, gotowi byli przefrymarczyć Pomorze na rzecz Brandenburgii”¹⁵. Jednak zastanawia samo pojawienie się w fabule tego fragmentu historii (czego pozbawiony był oparty na motywach *Gniewka*... późniejszy serial *Znak orła* w reżyserii Huperta Drapelli). Ten wątek urywa się w momencie pojawienia

¹³ *Obronić polskość...*, s. 112.

¹⁴ H. Latoś, *Władysław Łokietek ok. 1260-1333*, Warszawa 1969. Publikacja ta została wydana w nakładzie 75 tys. egzemplarzy.

¹⁵ Tamże, s. 33.

się Krzyżaków, którzy po zawarciu układu z Łokietkiem, stają się głównym acz nie wyjątkowym kontrapunktem polskich starań unifikacyjnych. Zakon Krzyżacki to ekspozytura ekspansjonizmu niemieckiego – od początku knujący, brutalny i antypolski. To protoplaści hitlerowskich zagonów, które we wrześniu 1939 pustoszyły Polskę, i Adenauerowskich rewanżystów odmawiających uznania granicy na Odrze i Nysie Łużyckiej.

Drugim ze wspomnianych aspektów ideologicznych jest plebejski charakter organizowania akcji, naszkicowany w sposób dość oczywisty w samym tytule utworu: Gniewko jest synem rybaka, człowiekiem z nizin, niewolnym, choć dysponującym narodową świadomością. Walczy nie tylko z Brandenburczykami i Krzyżakami, ale także z nierównościami społecznymi, jakie podkreślane są na każdym kroku przez otoczenie księcia, a później króla Władysława. Grany przez Igora Śmiałowskiego wielmoża, należący do najbliższych książęcych doradców, z uwagi na pochodzenie odmawia mu prawa do noszenia znaku orła. Kasztelan łęczycki Paweł, ojciec ukochanej Gniewka Agnieszki, nie akceptuje uczuciowego związku córki i za wszelką cenę nie chce dopuścić do mezaliansu. Pozostali przedstawiciele chłopstwa (mieszczaństwo polskie w ekranowym porządku nie jest obecne) są ostoją działań książęcych, przyczyną sprawczą ostatecznego zwycięstwa, nacechowani są nie tylko patriotycznie, ale także reprezentują ogólnie akceptowaną, ponadhistoryczną moralność. Mogą być wykorzystywani przez najeźdźców, ale w chwili próby zawsze wykazują hart ducha.

Do jakich wyobrażeń znanych widzowi odwołuje się zatem Bohdan Poręba? Przede wszystkim ustylizował Stefana Śródkę grającego Łokietka na Matejkowski obraz tegoż znany z *Pocztu królów polskich*. Czarno-biała galeria władców autorstwa Jana Matejki, wykonana na zamówienie wiedeńskiego wydawcy Maurycego Perlesa, pokolorowana po śmierci malarza przez Leonarda Stroynowskiego i Zygmunta Papińskiego, wielokrotnie była prezentowana w postaci popularnych publikacji (ostatnia ukazała się w opracowaniu Anny Wasilkowskiej w roku 1996¹⁶) i publikowana w podręcznikach historycznych, stając się swego rodzaju punktem odniesienia do popularnego definiowania odległych dziejów. Figury są monumentalne, w rycerskich zbrojach, z widocznymi emblematami polskości, wśród których najważniejszy jest tytułowy – serialowy „znak orła”.

Po drugie, postaci rycerzy krzyżackich są przeniesieniem postaci z wcześniejszej o niemal dziesięciolecie ekranizacji *Krzyżaków* (1960) Aleksandra Forda. Jak napisała Grażyna Stachówna,

¹⁶ A. Wasilkowska, *Jana Matejki poczet królów i książąt polskich*, Warszawa 1996.

Świat przedstawiony w *Krzyżakach* jest prosty i nieskomplikowany, dzieli się na dwie części: polską i krzyżacką, naszą i obcą, między nimi nie ma żadnego połączenia i przejścia. Nasi są piękni, szlachetni, dobrzy i skromni, kierują się honorem i tzw. słusznymi racjami. Niemcy są brzydzy, podli i źli, kłamią, oszukują, mordują skrytobójczo i znęcają się nad bezbronniymi. Są przy tym odrażająco butni i pewni swej bezkarności¹⁷.

Tacy są też w filmie *Poręby* – Andrzej Antkowiak jako krajowy mistrz krzyżacki Henryk von Plotzke i Józef Duryasz w roli rycerza Rajmunda, a nade wszystko podstępny Gerhard von Locke, w którego wcielił się Mieczysław Kalenik. Ta ostatnia kreacja wydaje się szczególnie istotna. Przypomnimy, że właśnie Mieczysław Kalenik był w *Krzyżakach* Forda najpiękniejszym z pięknych, najszlachetniejszym ze szlachetnych, najlepszym z dobrych i najskromniejszym ze skromnych, czyli Zbyszkciem z Bogdańca. Czemu zatem służyła ta kreacja – przejście od idealnego rycerza polskiego do ukrywającego pod chłopską sukmaną czarny krzyżacki krzyż dywersanta? Fordowska wersja Sienkiewiczowskiej powieści była przez całą dekadę grana w repertuarowych (wszak innych nie było) kinach, a Kalenik traktowany był w kategoriach paradygmatycznych – właściwie był utożsamiany jedynie z wzmiankowaną kreacją. W roku 1969 Ford był już na emigracji, a nacjonalistyczna perspektywa *Poręby* stanowiła kontrpunkt wobec świata przedstawionego twórcy *Krzyżaków*, który był odbierany jako eksplikacja żydowskiej proveniencji. Być może za pomocą takiego zabiegu *Poręba* zmanifestował odmienną od Forda ideologię. Ponadto nie wszyscy Polacy są przykładem państwowego i patriotycznego porządku. Ten świat jest znacznie bardziej skomplikowany niż w *Krzyżakach*. Mamy tu zdrajców, jak Jędrzej Cedrowicz z pierwszego odcinka *Zdrada*, wspomnianych Święców (ciekawe, że dla zaprezentowania postaw nacechowanych negatywnie użyte zostały postaci historyczne, a nie będące wynikiem wyobraźni scenarzystów), tchórzy oraz arogantów.

Popularność serialu była znaczna, a pozycja *Poręby* na tyle istotna, że kierownik artystyczny powstałego w 1968 roku zespołu Nike, Stanisław Kuszewski, oświadczył nawet na łamach tygodnika „Film”: „Bohdan Poręba zrealizował już w oparciu o tę historię film seryjny dla telewizji: obecnie pisze wraz z Janiną (sic!) Kortą nową kinową wersję scenariusza”¹⁸. Jakkolwiek do tego nie doszło, postaci z tej przestrzeni pojawiły się na ekranie jeszcze raz.

W 1977 roku Bohdan Poręba był wptywowym członkiem partii, a w środowisko filmowe postrzegało go jako reprezentanta najbardziej twardego PZPR-owskiego „be-

¹⁷ G. Stachówna, *Krzyżacy – filmowa klechda domowa*, [w:] *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000, s. 105.

¹⁸ *Nowe plany produkcyjne*, „Film” 1970, nr 34, s. 2.

tonu¹⁹. Kolaudacje z jego udziałem budziły strach wśród twórców ocenianych dzieł. Opartej na wątkach *Gniewka...* kolejnej serialowej opowieści już nie wyreżyserował, powierzając funkcję realizatora Hubertowi Drapelli, który wcześniej podpisał się pod dwoma serialami: *Podziemny front* (zrealizował sześć odcinków z siedmioczęściowej serii) oraz *Samochodzik i templariusze*. Pierwszy z nich był niemal komiksową opowieścią o walce Gwardii Ludowej z okupantem w latach II wojny światowej, natomiast drugi, oparty na motywach książki Zbigniewa Nienackiego, odwoływał się do popularnych i bardzo uproszczonych wyobrażeń o średniowieczu²⁰.

Drapella należał do kierowanego przez Porębę zespołu filmowego Profil, który wyprodukował nową wersję przygód *Gniewka*. Tytuł trzynastoodcinkowego serialu brzmiał tak samo jak tytuł drugiej części wcześniejszej o 8 lat telewizyjnej opowieści – *Znak orła*. W jednej z nielicznych publikacji poprzedzających emisję filmu można było przeczytać, że

- Czaszy Łokietka ukazywało już zrealizowane przed kilku laty przez Bohdana Porębę widowisko telewizyjne *Gniewko syn rybaka*. Stało się ono inspiracją dla *Znaku orła*, nie będzie jednak podobieństw w rozwoju akcji, choć zachowano imię bohatera, a także ramy historyczne: zdobycie przez Krzyżaków Gdańska w 1308 roku, bunt krakowskiego wójta Alberta przeciw władzy Łokietka, najazd Brandenburczyków na Wielkopolskę i wreszcie bitwa pod Płowcami, zakończona rozbięciem krzyżackich wojsk – rok 1331²¹.

Scenariusz napisali Bohdan Poręba, Alina Korta i reżyser Hubert Drapella, już bez udziału Tadeusza Nowaka. Znamienna jest zmiana konsultanta historycznego, co uwidoczniło się w wyeliminowaniu szczegółów dotyczących zajęcia Pomorza Gdańskiego przez Krzyżaków 1308 roku, uproszczeniu znaczenia buntu krakowskiego wójta Alberta i wielu innych charakterystycznych dla epoki wydarzeń, a generalnie brakiem dbałości o szczegóły. Za wizerunek epoki odpowiadali dwaj młodzi naukowcy: Bronisław Nowak i Jacek Banaszekiewicz. Na serialu, jak się wydaje, szczególnie odcisnął się stygmat tego ostatniego, którego główną przestrzenią badawczą były popularne narracje o średniowieczu²². Serial respektował zasady rządzące historycznym dyskursem przygodowym, co spowodowało jego akceptację przez młodzieżową publiczność. Stopień identyfikacji z głównym bohaterem był chyba nawet większy niż

¹⁹ A. Krajewski, *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975-1980)*, Warszawa 2004, s. 103.

²⁰ P. Łopuszański, *Pan Samochodzik i jego autor. O książkach Zbigniewa Nienackiego dla młodzieży*, Warszawa 2009, s. 324.

²¹ E. Dolińska, *Znak orła*, „Film” 1977, nr 18, s. 18.

²² J. Banaszekiewicz, *Historia w popularnych kompilacjach*, [w:] *Kultura elitarna a kultura masowa w Polsce późnego średniowiecza*, red. B. Geremek, Wrocław 1978, s. 211-229.

w przypadku wcześniejszej realizacji. Świat przedstawiony, pozbawiony teatralnego sztafażu, jawił się jako bardziej imponujący, sprawiając wrażenie przynajmniej średniobudżetowej produkcji.

Co – mimo deklaracji o jedynie inspirowaniu się wcześniejszą fabułą – przeniknęło do serialu z 1977 roku? Inne są postaci. Mniej widać dbałości o werystyczny, oparty na historycznych tezach charakter narracji. Grany przez Ryszarda Filipskiego księżę brzesko-kujawski, późniejszy król Polski Władysław, nie jest wystylizowany na Matejkowski ideał. Krzysztof Kołbasiuk jako czupryniasty Gniewko to raczej idol z dyskoteki, grającej przeboje ABBY, niż mocarny heros w interpretacji Marka Perepeczki. Jego główny antagonistą Hanysz (bardzo dobra rola Adama Baumanna) jest bardziej skomplikowany, by nie rzec ludzki, niż jego wcześniejszy o 8 lat protoplasta – stereotypowy Ryszard Pietruski. Natomiast ideologia filmu pozostała niezmienną. Dwa wyżej omówione konteksty, antyniemieckość i plebejskość, również pojawiają się jako zasadnicze agendy organizujące narracyjny dyskurs. Omawiając pojawienie się w obiegu DVD trzech seriali historycznych wyprodukowanych w PRL: *Przyłbic i kapturów* Marka Piestraka (1985), *Rycerzy i rabusi* Tadeusza Junaka (1984) i *Znaku orła*, Jacek Szczerba uznał, że ten ostatni jest najsilniej zideologizowany:

nie dziwota, skoro jego współscenarzystą i producentem był Bohdan Poręba, partyjny narodowiec. Po pierwsze, rozbrzmiewa tu ton antyniemiecki. „Niemców jak wszy na kozuchu” – złoszczą się polscy panowie, narzekając na germanizację naszych miast. Po drugie, na siłę eksploatuje się motyw plebejski. Łokietek (Ryszard Filipski, znakomity aktor, tyle że o poglądach zbliżonych do Poręby) upiera się, by uzbroić chłopstwo, co denerwuje rycerzy. Więc władca odpowiada im, jakby był z ZSL-u: „Rodu sobie nie wybierałeś, a ziemię dzierżawisz od jednej pani: ziemi polskiej”. I tu wyłania się trop trzeci, propanstwowy. „Będziesz sługą ludu, którym rządzisz” – poucza Łokietek swego syna Kazimierza. A do Gniewka mówi w finale: „Będziesz bronit ziemi polskiej i tylko śmierć cię uwolni od tego obowiązku”²³.

Trudno nie zgodzić się z diagnozą Szczerby. Poglądy Bohdana Poręby, wykazującego w ostatnich dziesięcioleciach niezwyklej aktywności, przede wszystkim pozafilmową, uzewnętrzniały się najbardziej bezrefleksyjnie ze wszystkich możliwych wariantów. Narracja o Polsce i jej historii to narracja z czytanki dla pierwszoklasistów, narracja bez dialogu z innymi perspektywami, nacjonalistyczna, symboliczna, bezalternatywna. We wspomnianej wcześniej publikacji *Obronić polskość*, będącej zapisem rozmów reżysera z Lechem Niekraszem, interpretacja spiskowa stanowi modus

²³ J. Szczerba, *Rycerze rodem z PRL-u*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 10, s. 12.

narracji całości wywodu. Stworzona w obu serialach wizja średniowiecza jest zatem ilustracją poglądów i wyobrażeń w czasie realizacji filmów, przyjęciem kategorii aksjologicznych charakteryzujących postawy twórców, czyli realizacją politycznych dążeń właściwych dla filmowego dysponenta jakim jest państwo.

Pozostaje zatem obraz epoki – filmowe średniowiecze, które od kilkunastu lat jest przedmiotem rozległych badań filmoznawczych²⁴. Cenny wkład w rozwój tej dyscypliny przyniosła książka francuskiego mediewisty Michela Pastoureau *Średniowieczna gra symboli*, której jeden z rozdziałów poświęcony został ekranizacjom powieści Waltera Scotta *Ivanhoe*²⁵. Stwierdził on, że wczesne zainteresowanie wiekami średnimi było pokłosiem przede wszystkim recepcji niezbyt cenionej ekranizacji tego utworu dokonanej przez Richarda Thorpe'a. Zdaniem Pastoureau, był to jeden z najlepszych filmów o średniowieczu: „krajobrazy, zamki, stroje, herby, dekoracje i ogólna atmosfera wiernie odpowiadają rzeczywistości historycznej lub przynajmniej naszemu o niej wyobrażeniu”²⁶. Spróbujmy zatem odnieść się do tego problemu w kontekście omawianych filmów poprzez filtr, jaki tworzą: kostiumy, język i odwołania do wiedzy o epoce.

Gniewko syn rybaka w czarno-białej fakturze ekranu sprawia wrażenie bardziej surowe. Pejzaż ten wypełniają krzyżackie płaszcze zakonne, zbroje rycerskie, miecze, kusze i łuk, którym po mistrzowsku posługuje się tytułowy bohater. Całość uzupełniają dworskie suknie i chłopskie sukmany. W tworzeniu świata takiej proveniencji z pewnością pomogły kompetencje Tadeusza Mariana Nowaka, znawcy średniowiecznych militariów²⁷. Stąd niezwykle wiarygodnie, mimo szczupłych środków realizacyjnych, wypadają sekwencje plenerowe, rozgrywające się w naturalnych sceneriach malborskiego zamku. Język bohaterów jest XX-wieczny, nie uwzględnia historycznego kontekstu, jakim było jego kształtowanie się pod wpływem tendencji zjednoczeniowych²⁸. To zrozumiałe – obie produkcje, z 1969 i 1977 roku, przeznaczono na rynek rodzimy, a ich adresatem była młodzież, toteż wszyscy: Brandenburczycy, Krzyżacy, wystawnicy czeskiego króla Jana Luksemburskiego mówią tak samo, po polsku. Jednak stylizacja na dyskurs zaczerpnięty z kronik Jana Długosza jest wyraźna i wpisuje się w wyobrażeniową rekonstrukcję epoki.

²⁴ Zob. J. Arbeth, *A Knight at the Movies. Medieval History on Film*, London 2003; N. Haydock, *Movie Medievalism: The Imaginary Middle Ages*, Jefferson, North Carolina, and London 2009; L. Finke, M.B. Shichtman, *Cinematic Illuminations: The Middle Ages on Film*, Baltimore 2009.

²⁵ M. Pastoureau, *Średniowieczna gra symboli*, tłum. H. Igalson-Tygielska, Warszawa 2006, s. 365-376.

²⁶ Tamże, s. 274.

²⁷ Zob. T.M. Nowak, *Wojskowość polska w latach 1138-1340*, [w:] *Zarys dziejów wojskowości w Polsce do roku 1864*, t. I, *Do roku 1640*, red. J. Sikorski, Warszawa 1965.

²⁸ Zob. K. Maćkowiak, *U źródeł polskiej świadomości językowej (X-XV wiek)*, Poznań 2011, s. 100.

Przyjrzyjmy się też stosunkowi filmu do piśmiennictwa historycznego. Poza zasygnalizowanymi kwestiami: zdrada Święców i zdobycie Pomorza Gdańskiego, zwracając uwagę dwa: postawa Wincentego z Szamotuł i bitwa pod Płowcami. O rolę wielkopolskiego wielmoży z rodu Nałęczów spór historyczny trwał od dziesiątków lat. Współautor scenariusza Tadeusz Nowak również jako badacz epoki prezentował tezę o jego niemal wallenrodyczej akcji, polegającej na podwójnej grze wobec Krzyżaków i króla Władysława Łokietka²⁹. Z kolei bitwa pod Płowcami została przedstawiona jako wielkie zwycięstwo nad Zakonem Krzyżackim, mądrze rozegrane i osiągnięte dzięki narodowej mobilizacji. W obu serialach zreżymowano w organizującą fabułę perypetie fikcyjnych bohaterów wydarzenia znane z opracowań naukowych: zdradę Jędrzeja Cedrowicza podczas oblężenia Świecia w 1308 r., spalenie przez wojska krzyżackie grodu w Spicimierzu w 1331 r. i nieudaną próbę porwania królewicza Kazimierza z miejsca jego wielkopolskiego rezydowania w Pyzdrach.

Zdecydowana symbolika, odwołująca się do syndromu zagrożenia, kontrapunktowy świat, nawiązywanie do stereotypowych wyobrażeń przy ideologicznym wykorzystaniu historycznych ustaleń, to cechy charakterystyczne wspomnianych realizacji. Nie da się jednak zaprzeczyć, iż mają one walory pozaideologiczne. Przede wszystkim wprowadzają widza w świat z rzadka goszczący na ekranach telewizyjnych, niewiele seriali odwoływało się, o czym wspominałem, do schyłkowych etapów polskiego średniowiecza³⁰. Nie wolno też zapominać, że obie omawiane produkcje były adresowane do widowni dziecięcej i młodzieżowej, co powodowało, że nie wywoływały polemik, dyskusji czy innych reakcji, a zdawkowe informacje, jakie ukazywały się w ówczesnej prasie, nie pozwalają na analizę o charakterze pozaekranowym.

²⁹ T. Nowak, *Władysław Łokietek...*, s. 180-190.

³⁰ Oprócz analizowanych były to: *Kopernik* Ewy i Czesława Petelskich (1972), *Królewskie sny* Grzegorza Warchoła (1988), i wzmiankowana już ekranizacja przygodowej prozy Kazimierza Korzkowicza *Rycerze i kaptury* (1986).