

## Kazimierz Wielki Ewy i Czesława Petelskich w kontekście filmowych wizerunków władców Polski

**W** latach 70. i 80. XX wieku w Europie Środkowo-Wschodniej powstało sporo filmów, które wykorzystywały historię władców do budowania tożsamości narodowej bądź wizerunku państwowości, a przede wszystkim ukazywały portret mądrego suwerena, którego zasługą było założenie lub też zjednoczenie kraju. Pośród nich można wymienić choćby węgierskiego *Króla Stefana* (*Istvan, A Kiraly*, 1984) Gábora Koltaya, radzieckiego *Jarostawa Mądrego* (*Jarostaw Mudryj*, 1982) Grigorija Kochana, jugosłowiańskiego *Banovića Strahinję* (1981) Vatroslava Mimicy, rumuńskiego *Michała Walecznego* (*Mihai Vi-teazul*, 1970) Sergiu Nicolaescu, bułgarskiego *Chana Asparucha* (1981) Ludmiła Stajkowa<sup>1</sup>, jak również *Kazimierza Wielkiego* Ewy i Czesława Petelskich. Ten zrealizowany w roku 1975 film premierę miał rok później. W tej dekadzie był trzecim filmem poświęconym postaci polskiego władcy, po *Bolesławie Śmiałym* (1971/1972) Witolda Lesiewicza i zrealizowanym przez Jana Rybkowskiego *Gnieździe* (1974), którego bohaterem był Mieszko I. Wszystkie te produkcje są opowieściami o budowaniu państwowości, ukazują też wizerunek władcy silnego, mądrego, odpowiedzialnego i gotowego na poświęcenia.

Filmowy poczet królów Polski nie jest zbyt długi. Historia związku Zygmunta Augusta i Barbary Radziwiłłówny stała się tematem *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny* (1982) Janusza Majewskiego. Jerzy Antczak skoncentrował się na *la vie romancée* Augusta II w *Hrabinie Cosel* (1968). Zygmunt Stary, Bona Sforza i Zygmunt August byli bohaterami serialu telewizyjnego *Królowa Bona* (1980) Janusza Majewskiego, zaś *Królewskie sny* (1988) Grzegorza Warchoła poświęcone zostały postaci Władysława Jagiełły. Oczywiście, władcy pojawiali się także niejako na marginesie filmowych opowieści, jak choćby Jan Kazimierz w *Potopie* (1974) Jerzego Hoffmana czy Jan III Sobieski w *Ojcu królowej* (1979) Wojciecha Solarza.

<sup>1</sup> Por. P. Kopal, *Karel IV. poražen husity?*, [w:] *Film a dějiny*, ed. P. Kopal, Praha 2005, s. 125.

Szukając punktów odniesienia dla *Kazimierza Wielkiego*, które pozwolą spojrzeć na niego w kontekście politycznym, kulturowym i genologicznym, wybieram cztery filmy. Zrealizowana w 1936 roku *Barbara Radziwiłłówna* Józefa Lejtesa jest doskonałym przykładem melodramatu historycznego, w którym można jednak odnaleźć komentarz do ówczesnej sytuacji politycznej. Szczególną uwagę zwrócę na *Krzyżaków* (1960) Aleksandra Forda, film głęboko zanurzony zarówno w narodową mitologię, jak i kontekst polityczny przełomu lat 50. i 60. Pozornie drugoplanowa postać Władysława Jagiełły jawi się jako jeden z najciekawszych przykładów wykreowania wzoru mądrego i silnego władcy. Ważnym kontekstem dla filmu Ewy i Czesława Petelskich są także wspomniane już wcześniej *Bolesław Śmiały* i *Gniazdo*.

Rzeczą znaną dla filmu historycznego, a odnosi się to w oczywisty sposób również do okresu Polski Ludowej, jest fakt, iż w większym stopniu przynosi informacje o czasie swojego powstania niż o czasach, o których opowiada. Dla pełnego zrozumienia *Kazimierza Wielkiego* Ewy i Czesława Petelskich potrzebna jest więc nie tyle wiedza o XIV stuleciu, co o połowie lat 70. XX wieku. W trakcie posiedzenia komisji kolaudacyjnej oceniającej filmową biografię króla Aleksander Ścibor-Rylski mówił, że wołałby zobaczyć ją bardziej zakotwiczoną w „naszej rzeczywistości”<sup>2</sup>, ale akurat pod tym względem film aż nadto spełniał pokładane w nim oczekiwania. *Kazimierza Wielkiego* można potraktować jako panegiryk na cześć ówczesnego przywódcy, Edwarda Gierka, oraz komentarz do programu polityczno-gospodarczego.

Filmowe wizerunki władcy były niejednokrotnie wpisane w polityczne konteksty. Wątki polityczne można dostrzec nawet w tych filmach, które zdają się jednoznacznie koncentrować na królewskim *la vie romancée*. *Barbara Radziwiłłówna* Józefa Lejtesa, wielki sukces frekwencyjny polskiego kina przedwojennego, czerpała siłę przede wszystkim z wątku melodramatycznego, mocno zakorzenionego w polskiej pamięci zbiorowej. Alina Madej zwraca jednak uwagę na inną symboliczną wymowę tego filmu. Otóż w tle wielkiego romansu ma miejsce walka króla z sejmem. Film, nakręcony u schyłku II Rzeczypospolitej, jednoznacznie staje po stronie silnej władzy królewskiej<sup>3</sup>.

Podporządkowanie biografii postaci historycznej aktualnym potrzebom politycznym i ideologicznym nie jest niczym niezwykłym, zwłaszcza w sytuacji, „gdy filmowi patronuje oficjalna ideologia państwowa, gdy sponsorem jest

<sup>2</sup> Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 14 XI 1975 r. (dalej: *Stenogram... 14 XI 1975 r.*), Archiwum Filmoteki Narodowej (dalej: AFN) sygn. A-344, poz. 99, k. 16.

<sup>3</sup> A. Madej, *Historia w sidłach melodramatu*, [w:] eadem, *Mitologie i konwencje. O polskim kinie fabularnym dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1994, s. 107.

państwo jako instytucja”<sup>4</sup>. W polskiej kinematografii najbardziej znaczący przykład stanowią *Krzyżacy* Aleksandra Forda. Pretekstem do jego powstania była 550. rocznica bitwy pod Grunwaldem i obchody 1000-lecia państwa, ale trudno nie zauważyć, że wymowa tego filmu znakomicie wpisywała się w początek antygermańskiej propagandy lat 60. (warto zauważyć, że, jak podaje Tadeusz Karpowicz, pomysł *Krzyżaków* wyszedł od Aleksandra Zawadzkiego<sup>5</sup>). Film Aleksandra Forda przynosił również wizerunek silnego władcy i przekonanie o konieczności sojuszu ze wschodnim sąsiadem<sup>6</sup>. Realizacja *Krzyżaków* miała też udowodnić, że polską kinematografię stać na stworzenie supergiganta historycznego.

Co prawda w *Krzyżakach* król Władysław Jagiełło pod względem dramaturgicznym jest bohaterem drugoplanowym, ale stanowi być może najważniejszą pozytywną postać pod względem politycznym. Chodziło o wyeksponowanie autorytetu władcy. W stosunku do powieści, ale i *Kroniki* Jana Długosza, Władysław Jagiełło został przedstawiony w dużo lepszym świetle. Sienkiewiczowskich *Krzyżaków* przeinterpretowano w kontekście „najnowszej historiografii”<sup>7</sup>. Jagiełło jest doskonałym strategiem, mądrym władcą, potrafiącym w twórczy sposób wykorzystać swoich doradców. Rafał Marszałek wskazuje, że w filmie Forda Jagiełło zaprezentowany został nie tylko jako polski przywódca, ale również „orędownik Słowian w walce z zagrożeniem przychodzącym z Zachodu”<sup>8</sup>.

Silne i niekwestionowane przywództwo króla znakomicie wpisywało się w potrzeby państwowego nadawcy tego komunikatu. Podobnie było w kolejnych filmach. Mieszko I to władca, dzięki któremu można było pokazać początki polskiej państwowości. Jan Rybkowski chciał ukazać Mieszka jako człowieka dalekowzrocznego, którego decyzje podporządkowane są idei wzmocnienia

<sup>4</sup> R. Marszałek, *Filmowa pop-historia*, Kraków 1984, s. 114. Pojawia się wówczas funkcja propagandowa, która szczególnie mocno jest widoczna w tekstach kultury totalitarnej. Por. np. E.C. Król, *Propaganda i indoktrynacja narodowego socjalizmu w Niemczech 1919-1945. Studium organizacji, treści, metod i technik masowego oddziaływania*, Warszawa 1999, s. 335-336 oraz 349-350; P. Zwierchowski, *Piotr I, czyli stalinowska baśń o mądrym i dobrym carze*, „Blok” 2003, nr 2; idem, *Legitymizacyjna funkcja filmu biograficznego w kulturze stalinowskiej*, [w:] *Biografistyka filmowa. Filmowe interpretacje losów i faktów*, red. T. Szczepański, S. Kołos, Toruń 2007.

<sup>5</sup> *Najważniejsza ze sztuk*, z Tadeuszem Karpowskim rozmawiali A. Madej i M. Halberda, oprac. B. Janicka, „Film” 1988, nr 24, s. 4.

<sup>6</sup> Pisało o tym wielu historyków kina. Zob. R. Marszałek, op. cit., 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 faszyci? Nawiązania do II wojny światowej w „Krzyżakach” Aleksandra Forda*, [w:] *Kino polskie wobec II wojny światowej*, red. P. Zwierchowski, D. Mazur, M. Guzek [w druku].

<sup>7</sup> Por. G. Stachówna, op. cit., s. 99.

<sup>8</sup> R. Marszałek, op. cit., s. 173.

państwa i uniezależnienia się od innych. Podobnie jak w przypadku *Krzyżaków* film miał budować wizerunek silnego władcy, którego decyzje, jakkolwiek nie dla wszystkich od razu zrozumiałe, są najbardziej korzystne dla kraju i nie tylko. W czasie komisji kolaudacyjnej Rybkowski mówił: „Przecież gdyby stare poglądy zwyciężyły, to doprowadziłyby one do zniszczenia całej zachodniej słowiańszczyzny”<sup>9</sup>. Uczestniczący w tym samym posiedzeniu redaktor Nosal doskonale odczytał intencje twórcy: „W planie intelektualnym była tutaj duża szansa pokazania genialnej polityki, której hołdował pierwszy władca”<sup>10</sup>.

W PRL-u wzorzec władcy oraz ocena historyczna polskich dziejów były mniej więcej stałe. Dla zrozumienia kontekstu realizacji i odbioru filmu konieczne jest jednak usytuowanie go w określonym czasie. Ciekawym przykładem jest film Witolda Lesiewicza o konflikcie króla Bolesława Śmiałego z biskupem Stanisławem, ukazuje bowiem dzieło filmowe powstające w rzeczywistości politycznej, która zmieniała się w znaczący sposób jeszcze przed premierą. Wincenty Kraśko, wspominając również o relacjach państwa i Kościoła, mówił w czasie kolaudacji filmu:

Podjęty został przez reżysera jeden z najbardziej drastycznych elementów w naszych dziejach, to jest temat bardzo wielki historycznie, ale mimo, że jest to temat historyczny, to jest on zarazem tematem aktualnym w kategoriach dramatu władzy i wszyscy to czują wtedy, kiedy padają słowa dialogu<sup>11</sup>.

*Bolesław Śmiały*, który powstawał jako polemika z kościelną wizją wydarzenia historycznego ważnego zarówno dla państwa, jak i Kościoła, miał problem z pojawieniem się na ekranach, ponieważ w tamtym czasie, na początku lat 70., zmieniały się właśnie relacje Kościoła i władzy<sup>12</sup>. Stąd też brał się jego niejednoznaczny odbiór (*Bolesław Śmiały* musiał zresztą czekać na premierę). Tę dwuznaczność widać w ówczesnych wypowiedziach. Wincenty Kraśko mówił:

Tu jako konsultanci występują wybitni historycy, ale tutaj nie tylko historycy mają coś do powiedzenia, ale i Kościół, który ma w tej dziedzinie określoną wiedzę, materiały źródłowe. Mówiąc o tym, że ten dramat nosi w sobie elementy aktualności, chcielibyśmy dać naszemu społeczeństwu najpełniejszą wiedzę o tych sprawach poprzez sztukę. Jak powiedziałem tutaj, jedna i druga strona ma swoje racje i przez to ten dramat jest tak wstrząsający<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 6 maja 1974 r. (dalej: *Stenogram... 6 maja 1974 r.*), AFN sygn. A-344, poz. 65, k. 13.

<sup>10</sup> Ibidem, k. 5.

<sup>11</sup> Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 29 I 1971 r. (dalej: *Stenogram... 29 I 1971 r.*), AFN sygn. A-344, poz. 6, k. 5.

<sup>12</sup> Por. K. Kornacki, *Kino polskie wobec katolicyzmu (1945-1970)*, Gdańsk 2004, s. 302-305.

<sup>13</sup> *Stenogram... 29 I 1971 r.*, k. 6-7.

### Z kolei według Stanisława Kuszewskiego

tradycja historiozoficzna przedstawia biskupa jako świętego, inne natomiast źródła historyczne przedstawiają go jako zdrajcę, który działał zgodnie z interesami innych dworów. To był niewątpliwie przedstawiciel norm moralnych, który niezależnie od tego był przedstawicielem warstwy walczącej o hegemonię Kościoła w państwie feudalnym<sup>14</sup>.

Sprawę jasno postawił inny członek komisji kolaudacyjnej – Walatek:

Święty Stanisław jest przedstawicielem koncepcji katolickiej, wyraża swe poglądy na szereg spraw, które bardzo często są poglądami aktualnymi, jak to zaznaczył tow. [Henryk] Olszewski [przedstawiciel cenzury – PZ], ale musimy się liczyć z tym, że film będzie oglądany przez wielką grupę ludzi takich, którzy do dnia dzisiejszego chodzą do kościoła, nie możemy wskazywać w sposób jednoznaczny na ujemne cechy św. Stanisława i zewnętrznie to musi być człowiek szlachetny, ale orientujemy się, że jest on bardzo zimny, bezwzględny, że w sposób jednoznaczny reprezentuje interesy Kościoła, że prowadzi własną politykę, interesując się sprawami świeckimi, że prowadzi rozmowy z mocarstwami ościennymi<sup>15</sup>.

Wizja historii miała być bowiem zarazem jej interpretacją i uprawomocnieniem. Mówiono o tym wprost. Związane z rozumieniem historii, również w znaczeniu dydaktycznym, polityczne i ideologiczne zadania stawiane filmom Ewy i Czesława Petelskich, Jana Rybkowskiego i Witolda Lesiewicza nie budziły wątpliwości. W czasie posiedzenia komisji kolaudacyjnej redaktor Chrzanowski mówił o *Gnieździe*, że „temat filmu przyczyni się do wzmocnienia laicko-marksistowskiego nurtu w naszej historiozofii i w tym już zakładam dużą zasługę realizatorów”<sup>16</sup>.

Jeden z recenzentów *Kazimierza Wielkiego* zwracał uwagę, iż pomimo tego, że film nie jest dobry, na projekcjach gromadzi bardzo wielu widzów. „Zwyciężyła historia” – pisał Wojciech Janicki, podkreślając zarazem rzetelność realizatorów w odtwarzaniu historii<sup>17</sup>. Historyczna warstwa filmu wywołała wszakże wiele zastrzeżeń i kontrowersji. Henryk Samsonowicz, pisząc o filmie tuż po jego premierze, był przekonany, że rzeczywistości historycznej nie udało się przekazać, a wiedza polskiego odbiorcy dalej będzie opierała się na stereotypach. Za najważniejszy zarzut Samsonowicz uznał, że film „nie pokazuje

<sup>14</sup> Ibidem, k. 8.

<sup>15</sup> Ibidem, k. 12.

<sup>16</sup> *Stenogram... 6 maja 1974 r.*, k. 24.

<sup>17</sup> W. Janicki, *U progu wielkości czy u źródeł kłeski*, „WTK. Tygodnik Katolicki” 1976, nr 13.

historycznych odmienności człowieka”<sup>18</sup>. Historyk zwracał uwagę, że bohaterowie nie tylko mówią językiem współczesnej polityki, ale również posiadają mentalność ludzi współczesnych. Jeśli przyjąć, że film miałby służyć upowszechnianiu wiedzy historycznej, to *Kazimierz Wielki* może pełnić tę funkcję w ograniczonym zakresie. Co więcej, film przez swoją skrótowość wymaga od widza choćby minimalnej znajomości historii Polski. Inaczej staje się nieczytelny.

Z punktu widzenia nadawcy zastrzeżenia Samsonowicza o stereotypach nie są jednak istotne. Warto bowiem zauważyć, że czym innym jest wiarygodność historyczna dla profesjonalisty zajmującego się przeszłością, czym innym dla widza, dla którego oznacza przede wszystkim zgodność ze znanymi przez niego stereotypami. Przykładem może być odbiór odtwórcy głównej roli. Jan Zbigniew Słojewski pisał o tym, że Krzysztof Chamiec jest za delikatny na rolę króla<sup>19</sup>. Krzysztof Mętrak nazwał go „snujem – ulubionym bohaterem naszych filmowców”<sup>20</sup>. Co ciekawe, uznaniem nie cieszyła się także kreacja Wojciecha Pszoniaka jako Mieszka I w filmie Rybkowskiego. Natomiast zupełnie inaczej odebrano Emila Karewicza, który odegrał rolę Władysława Jagiełły w *Krzyżakach*. Aktor gra władcę idealnego, człowieka mądrego, pięknego, wyważonego, dalekowzrocznego, o dużym wyczuciu politycznym, ale też respektującego ówczesny świat wartości. Widz zostaje o tym poinformowany także dzięki znakomitej prezencji aktora. Ze wszystkich ról władców ta jest najbardziej „męska”, idealnie pasująca do wyobrażeń widza. W przeciwieństwie do Emila Karewicza, specjalizującego się w rolach silnych mężczyzn, Krzysztof Chamiec i Wojciech Pszoniak kojarzą się raczej z rozdartymi dylematami intelektualistami.

Film należący do kina popularnego musiał być rekonstrukcją wyobrażenia widza. Józef Lejtes, przygotowując się do realizacji filmu o Barbarze Radziwiłównie, myślał początkowo, po konsultacjach z profesorem Adamem Stebel-skim, o przedstawieniu bohaterki odbiegającym od legendy narodowej. Chciał ukazać „wytwór epoki”, awanturnicę biorącą udział w politycznych intrygach. Szybko jednak zdał sobie sprawę z nieprzystawalności prawdziwej historii związku Zygmunta Augusta i Barbary Radziwiłówny do oczekiwań widzów, wynikających z konwencji melodramatu historycznego i pamięci kulturowej. Scenarzysta filmu, Anatol Stern, przygotowując się do pracy, przestudiował literaturę historyczną, piękną, jak również listy z epoki<sup>21</sup>. Ostatecznie jednak zdecydował się na „baśń o świętej, o męczennicy miłości, umierającej z imieniem

<sup>18</sup> H. Samsonowicz, *Uwagi o filmie „Kazimierz Wielki”*, „Kino” 1976, nr 6, s. 9.

<sup>19</sup> J.Z. Słojewski, *Film o królu – bez króla*, „Perspektywy” 2 kwietnia 1976.

<sup>20</sup> K. Mętrak, *Film Kazimierz dolny*, „Kultura” 1976, nr 12.

<sup>21</sup> Por. A. Madej, op. cit., s. 103-104.

ukochanego na ustach”<sup>22</sup>. Ślady tej dwuznaczności w filmie pozostały, ale widzowie *Barbarę Radziwiłłównę* przyjęli znakomicie. Jak pisze Alina Madej, „[d]zięki reżyserskim zdolnościom Lejtesa melodramat uzyskał znów wartość mitu narodowego”<sup>23</sup>.

W spełniającym funkcje polityczne i ideologiczne filmie opowiadającym o przeszłości odwoływanie się do prawdy i rzetelności historycznej, wykorzystywanie autorytetów ze świata nauki, stanowi część legitymizacji nie tylko samego dzieła, ale także zawartej w nim wizji historii. W czasie realizacji i po premierze *Kazimierza Wielkiego* na każdym kroku podkreślano odwoływanie się do źródeł historycznych, do konsultantów profesjonalnie zajmujących się historią (Zdzisław Kaczmarek, Aleksander Gieysztor). Istotą tych zabiegów miało być zwiększenie wiarygodności wizualizowanej przeszłości.

Dotyczyło to każdego elementu filmu. Dlatego też np. w *Kazimierzu Wielkim* nie ma Esterki, według ówczesnej historiografii zaliczanej do legendy, natomiast występuje Cudka, której istnienie potwierdzały źródła. Ale ukazanie przeszłości było tylko jednym z zadań filmu. W produkcji Petelskich chodziło przecież zupełnie o coś innego, a wiarygodność historyczna, poparta autorytetem ekspertów, realizowana przede wszystkim w sferze kultury materialnej, stanowiła raczej środek wiodący do celu niż sam cel. Główne założenie filmu było bowiem oczywiste, wyrażane wielokrotnie przez samych twórców. *Kazimierz Wielki* przede wszystkim miał być komentarzem do współczesności.

Podobne podejście było oczywiste również dla Aleksandra Forda, który wprost mówił, iż dzięki takiemu filmowi jak *Krzyżacy* „można pokazać i nasświetlić jakieś prawdy współczesne, rozwinąć jakieś analogie i nawiązać do aktualnych wydarzeń”<sup>24</sup>. Dzięki filmowemu wyobrażeniu historii Ford chciał „pokazać polityczne problemy, które nurtują i dziś Polskę, i cały nasz Obóz”<sup>25</sup>. Historia i współczesność miały tworzyć jedną płaszczyznę. Takie samo założenie przyjęli Petelscy, realizując *Kazimierza Wielkiego*.

*Kazimierz Wielki* Ewy i Czesława Petelskich nie jest filmem, który szczególnie zapisałby się w historii polskiej kinematografii. Konrad Eberhardt wskazywał, że być może najbardziej znaczącą przyczyną porażki był brak inspiracji, brak zasady spajającej film. Dlaczego właśnie *Kazimierz*, co twórców zainspirowało, jaka idea im towarzyszyła, jakie olśnienie – pytał krytyk i w filmie Petelskich nie znajdował odpowiedzi<sup>26</sup>. Według autora błędem jest swoista

<sup>22</sup> A. Stern, *Barbara Radziwiłłówna – filmowa i historyczna*, [w:] idem, *Wspomnienia z Atlantydy*, Warszawa 1959, s. 160.

<sup>23</sup> A. Madej, op. cit., s. 108.

<sup>24</sup> „Filmowy Serwis Prasowy” 1960, nr 5. Cyt. za: R. Marszałek, op. cit., s. 173.

<sup>25</sup> Ibidem.

<sup>26</sup> K. Eberhardt, *Szansa: autorski film historyczny*, „Kino” 1976, nr 6, s. 10-12.

sprawozdawczość filmu, nieoparcie go na problemie, idei. Ale przecież Petelskim towarzyszyła idea i – w jakimś sensie – „ośnienie”. Tyle że nie miało ono wiele wspólnego z królem Kazimierzem.

Nie przypadkiem to właśnie Ewa i Czesław Petelscy podjęli się realizacji filmu o królu, który „zastał Polskę drewnianą, a zostawił murowaną”. Petelski był zawsze silnie zaangażowany politycznie, pełniąc m.in. funkcję pierwszego sekretarza Podstawowej Organizacji Partyjnej przy Przedsiębiorstwie Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”. Krzysztof Kornacki pisał o reżyserskim małżeństwie:

Patrząc globalnie, można powiedzieć, że ich twórczość jest modelowo wręcz marksistowska: światopoglądowo materialistyczna, niemal w pełni akceptująca komunistyczną wizję historii, preferująca te formuły gatunkowe, które jednostkę sytuują w szerszym planie społecznym, realistyczna w sposobie prezentacji rzeczywistości (zawsze unikająca posądzenia o formalizm) i zaangażowana z punktu widzenia społecznej funkcji sztuki<sup>27</sup>.

Taki też był *Kazimierz Wielki*. Film wpisywał się w ówczesne potrzeby władzy, ale znajdował źródło także w autentycznych przekonaniach Petelskich. To przecież oni już kilka lat wcześniej, w roku 1972, nakręcili film *Kopernik*, w którym przedstawili postać nie tylko uczonego, ale także mądrego przywódcy i modernizatora kraju.

W odróżnieniu od propagandy lat 60. ekipa Edwarda Gierka dość rzadko sięgała w przeszłość dla legitymizacji władzy, starając się raczej ukazywać osiągnięcia teraźniejszości i wyzwania na przyszłość. Postać Kazimierza Wielkiego dawała jednak nie tylko szansę połączenia przeszłości z teraźniejszością, ale mogła być symbolem władcy patrzącego w przyszłość, co było ważne dla strategii legitymizacyjnej ówczesnej władzy. Po roku 1970 usankcjonowanie ekipy rządzącej było oparte na odwoływaniu się „do zmian, które władza wprowadziła, wprowadza i wprowadzać będzie”<sup>28</sup>. Rozwój społeczno-gospodarczy miał zaspokoić społeczne oczekiwania i aspiracje. Zwracano uwagę, że przyczyną sukcesów, o których chętnie opowiadano, były decyzje centrum, zwłaszcza I sekretarza. Mówiono o modernizacji kraju, nowych technologiach i rozwoju cywilizacyjnym. Warto jednak podkreślić, że w tym samym czasie, kiedy na ekrany wszedł *Kazimierz Wielki*, a więc w roku 1976, ta strategia legitymizacyjna przestała być wiarygodna, ponieważ jej empiryczna weryfikacja prowadziła do frustracji, która „dotyczyła [...] interesów społeczno-gospodarczych, a nie tylko rozwiania złudzeń i przekonań typu ideologicznego”<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> K. Kornacki, *Ewa i Czesław Petelscy – w krainie PRL-u*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, Kraków 2007, s. 43.

<sup>28</sup> W. Sokół, *Legitymizacja systemów politycznych*, Lublin 1997, s. 165.

<sup>29</sup> *Ibidem*, s. 167.



Jednym z zadań stojących na początku dekady przed Edwardem Gierkiem było odzyskanie zaufania społeczeństwa do władzy<sup>30</sup>. Na początku 1971 roku podjęto pierwsze decyzje związane z odbudową Zamku Królewskiego w Warszawie. W ten sposób identyfikacja Gierka i Kazimierza Wielkiego była jeszcze silniejsza: obaj byli przywódcami stawiającymi zamki, które przetrwają ich samych. Petelscy świadomie wpisywali swój film również w inną strategię legitymizacyjną, jaką jest odwołanie do tradycji:

Rezonans społeczny filmu historycznego wynika chyba stąd, że społeczeństwo nasze, uczestnicząc na co dzień w rozwoju kraju, budując państwo nowoczesne, pretendujące do jednej z czołowych pozycji w Europie, szuka fundamentu tej nobilitacji w świadomości historycznej. Poczucie ciągłości dziejów narodowych to ważny składnik naszego współczesnego myślenia<sup>31</sup>.

Petelscy sięgnęli po postać Kazimierza Wielkiego nie tylko ze względu na jej barwność, ale również dlatego, że „okres jego panowania nasuwa szereg, jeśli nie analogii, to na pewno refleksji ważnych i przydatnych współcześnie. Warto pamiętać, że czasy Kazimierza Wielkiego to czasy panowania rozumu”<sup>32</sup>. Widzieli w królu człowieka o „wszechstronnych zainteresowaniach, rozważnego polityka i mądrego gospodarza”, za którego „panowania Polska stała się równorzędnym partnerem państw europejskich”<sup>33</sup>. Nazywali go również „wzorcem głowy państwa”, wielkim budowniczym, który musiał też uprzątnąć to, co stare<sup>34</sup>. Wypowiedzi Petelskich nie pozostawiają wątpliwości, co było ich podstawowym zamierzeniem:

W świadomości historycznej Polaków najwięcej miejsca zajmuje martyrologia, czasy powstań i wojen. Mniej natomiast uwagi poświęcamy innym narodowym tradycjom. Panowanie Kazimierza to konsekwentny ciąg działań zmierzających do odnowienia, scalenia i budowy państwa<sup>35</sup>.

*Kazimierz Wielki* miał wskazywać młodym odbiorcom wzorce, tym razem jednak nieopierające się na gotowości do walki, ale przede wszystkim na wyte-

<sup>30</sup> Por. M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2002, s. 355.

<sup>31</sup> O *Kazimierzem Wielkim* mówią Ewa i Czesław Petelscy, rozm. J. Pelc, „Sztandar Ludu” 1975, nr 174. Ten sam wywiad, czasem w skróconej formie, ukazał się także w „Głosie Pracy” 1975, nr 185, „Głosie Wielkopolskim” 1975, nr 174, „Gromadzie Rolniku Polskim” 1975, nr 95, „Dzienniku Popularnym” 1975, nr 173, „Gazecie Południowej” 1975, nr 174.

<sup>32</sup> *Kazimierz Wielki. Na planie*, „Ekran” 1975, nr 45, s. 12.

<sup>33</sup> *Tron i łożnica. O filmie „Kazimierz Wielki – mówią Ewa i Czesław Petelscy*, not. M. Dipont, „Życie Warszawy” 1975, nr 62.

<sup>34</sup> O *Kazimierzem Wielkim* mówią Ewa i Czesław Petelscy...

<sup>35</sup> (ed), *Koronacja*, „Film” 1975, nr 13, s. 6.

zonej pracy dla dobra kraju. Kazimierz Wielki w ujęciu Petelskich stał się symbolem budowniczego i modernizatora, przyczyniającego się do rozwoju gospodarczego Polski i realizującego racjonalny plan polityczny. Program przedstawiony przez Petelskich odpowiadał temu, który zaprezentował Edward Gierek. Ekipa, która przejęła władzę, chciała zaproponować Polakom skok cywilizacyjny po siermiężności poprzedniej dekady. Temu miały służyć podejmowane przez nią działania gospodarcze. Zwrócono uwagę na pracę jako podstawę dobrobytu, a zarazem obowiązek obywatela, któremu zależy na państwie. To właśnie państwo zajmuje w latach 70. miejsce narodu jako centralnego pojęcia organizującego oficjalną tożsamość zbiorową<sup>36</sup>.

Rozwój kraju miał się przełożyć na wzrost zamożności jego mieszkańców. „Aby Polska rosła w siłę, a ludziom żyło się dostatniej”, należało rozbudowywać przemysł, wszyscy obywatele mieli pracować na rzecz kraju, posiadającego – m.in. dzięki sojuszowi ze Związkiem Radzieckim – znaczącą pozycję na arenie międzynarodowej. Program ten wymagał silnego i pragmatycznego przywódcy, cieszącego się społecznym poparciem. Nic dziwnego, że w tej sytuacji wrogiem

stają się „wichrzyciele”, którzy sieją zamęt, zakłócają płynność produkcji i spokojne życie obywateli. Zasadniczą wartością jest dyscyplina, ład, porządek, silna władza państwowa, kontrolująca wszelkie procesy społeczne, stanowcza i opiekuńcza. Wielce podejrzane natomiast są wszelkie idee liberalne – oddolna aktywność obywateli, samorządność (to nic innego jak rozpasany indywidualizm i anarchia, która nieraz gubiła Polskę)<sup>37</sup>.

Zaprzeczeniem tych cech powinna być codzienna i odpowiedzialna praca. Potwierdzenie tego znajdziemy w przemówieniach Edwarda Gierka, m.in. w czasie VII Plenum KC PZPR w 1972 roku.

Można odnieść wrażenie, że czytamy swoistego rodzaju streszczenie filmu Petelskich. Nie mieli oni wątpliwości związanych z polityczną wymową filmu. Najważniejszym wątkiem, oprócz oczywiście ukazania gospodarności króla, był konflikt Kazimierza z Maćkiem Borkowicem. Petelscy podkreślali, że nie był to tylko konflikt

z niesfornym watażką. Był to spór na tle wewnętrznych przemian strukturalnych zmierzających do umocnienia centralnej władzy państwowej, którym Kazimierz patronował. W koncepcjach politycznych Kazimierza, w jego dzia-

<sup>36</sup> K. Tyszka, *Nacjonalizm w komunizmie. Ideologia narodowa w Związku Radzieckim i Polsce Ludowej*, Warszawa 2004, s. 162n.

<sup>37</sup> Ibidem, s. 163-164. Autor przytacza tu i komentuje poglądy Tadeusza Łepkowskiego, zawarte w pracy *Dwa narody czy podwójny naród? (więź narodowa w Polsce współczesnej)*, [w:] idem, *Uparte trwanie polskości*, Londyn-Warszawa 1989, s. 48-49.

łałości prawodawczej, ekonomicznej i kulturalnej, widzieliśmy ową nieprzemijającą myśl państwową, konieczny element świadomości narodowej<sup>38</sup>.

Upominanie się przez Maćka Borkowica o prawa szlacheckie – co ważne, przedstawione w wyraźnie negatywnym kontekście, chodzi m.in. o zabójstwa – nie jest niczym innym jak warcholstwem (zresztą podpalający kościół Borkowic jest takim samym zbrodniarzem jak Krzyżacy). Postawom takim może przeciwstawić się tylko silna władza, doskonale znająca potrzeby kraju, jego obywateli. Przywódca wie, co dla kraju jest najlepsze. „Niech mnie oni nie uczą Polski” – mówi król. W innym momencie słyszymy kolejną cenną wskazówkę: „Prawo od władzy ma iść”.

W *Kazimierzu Wielkim* bez trudu odnajdziemy także inne liczne sygnały i tropy odnoszące się do wybranych założeń politycznych i ideologicznych lat 70. Petelscy tego nie ukrywali. W wywiadach udzielanych w trakcie realizacji filmu podkreślali konieczność przypomnienia „tradycji narodowych, które stały się prapoczątkiem tego, czym obecnie żyjemy, tego, co przyniosły rezultaty II wojny światowej, a więc naszego powrotu na Ziemię Zachodnie”<sup>39</sup>. W innych wypowiedziach mówili też o „przynależności Pomorza do Polski”<sup>40</sup>, o Łokietkowej mądrości: „nie ma Polski bez Pomorza, bez ziem nad Bałtykiem i Odrą”<sup>41</sup>. Dlatego też Wrocław był ukazywany jako miasto od zawsze polskie.

Ponieważ w latach 70. XX wieku wysoko ceniono pragmatyzm władzy, podkreślany jest on w postawie króla i jego najbliższego otoczenia. Widać to np. w relacjach z Janem z Luksemburga, a przede wszystkim z Kościołem. Kazimierz jest gotów rozmawiać z każdym, jeśli tylko przybliży go to do celu. Podobnie jak w *Krzyżakach* również w filmie Petelskich sojusz ze wschodnim sąsiadem okazuje się najcenniejszy, co było oczywiste przez cały okres PRL-u, ale w kontekście wprowadzonych w 1976 roku zmian w konstytucji i zamieszczenia w niej zapisu o „umacnianiu przyjaźni z ZSRR” nabierało szczególnego znaczenia. Nawiązania do współczesności były niekiedy dość natrętne i to nie tylko przez swoją treść, ale również formę. Celną uwagę zawiera tekst Krzysztofa Mętraka, który pisze o „dzienniku TV z XIV wieku, kiedy Kazimierz po gospodarsku dogląda pracy przy kanale”<sup>42</sup>. Widać, który w telewizyjnych programach informacyjnych mógł wówczas niemal codziennie oglądać podobne

<sup>38</sup> L. Gutkowska, *Kazimierz Wielki*, „Panorama” 1976, nr 11. Widać w tej wypowiedzi, że Petelscy w opisie historii posługują się językiem politycznym lat 70.

<sup>39</sup> Ewa i Czesław Petelscy o „Kazimierzu Wielkim”, not. L. Kosycarz, „Głos Wybrzeża” 1976, nr 57.

<sup>40</sup> Jak realizowano „Kazimierza Wielkiego”. O nowym filmie mówią Ewa i Czesław Petelscy, „Głos Wybrzeża” 1975, nr 163.

<sup>41</sup> O *Kazimierzu Wielkim* mówią Ewa i Czesław Petelscy...

<sup>42</sup> K. Mętrak, op. cit.

wizyty, nie miał przecież wątpliwości, kto w Polsce połowy lat 70. jest owym gospodarzem.

W tym kontekście warto zwrócić uwagę na niepozbawione ironii zdanie Tadeusza Sobolewskiego z recenzji opublikowanej tuż po premierze filmu: „Uczta u Wierzyńka, na której był cesarz, królowie Danii, Cypru, Węgier i Czech, jasno wyrażała jedność chrześcijańskiej Europy. Nie ma tej sceny w filmie, ale gdyby była, czy nie skojarzyłaby się z Helsinkami i z polityką pokojową naszego kraju?”<sup>43</sup>.

Film zrealizowano z rozmachem. Zdjęcia kręcono m.in. w Gdańsku, Krakowie, Malborku, Magdeburgu i Quedlinburgu w Niemczech, Carcassonne we Francji oraz w czechosłowackim Žvikovie. Jeśli chodzi jednak o właściwości filmowego widowiska, *Kazimierz Wielki* ma niewiele do zaoferowania. Rozmach realizacyjny nie przełożył się na rozmach inscenizacyjny. Nieudolnie wypadają sceny walki. W filmie brakuje momentów kulminacyjnych na miarę śmierci Barbary Radziwiłłówny w filmie Lejtesa lub bitwy pod Grunwaldem w *Krzyżakach*. Trudno w produkcji Petelskich wskazać na dominantę kompozycyjną i dramaturgiczną. Oczywiście, powinny być nią dzieje życia króla, ale epizodyczna konstrukcja filmu – niekiedy słabo czytelna dla widza niezorientowanego w dziejach Polski – powoduje, że nie można się nimi przejąć. Tadeusz Sobolewski pisał o użytkowym charakterze poszczególnych scen (np. dzuma, król sam rąbiący drewno)<sup>44</sup>. Każda czemuś służy, „nie ma w tych obrazach bezinteresownego piękna”<sup>45</sup>.

Epizodyczne są również – oprócz króla – wszystkie postaci: Władysław Łokietek, biskup Nankier, biskup krakowski Grot, królowie Karol Robert i Jan Luksemburski, królowa Elżbieta, siostra Kazimierza, Każko Słupski, Jarosław Bogoria, arcybiskup gnieźnieński, Klara Zach, Aldona, Cudka, książę Olgierd, Maciej Borkowic, którego konflikt z królem wydaje się w centrum zainteresowania filmowców. Pojawia się nawet młody Jagiełło, któremu Kazimierz wręcza broń jako najlepszy amulet na Krzyżaków. Bohaterowie ci nie są pełnowymiarowymi postaciami, pojawiają się wówczas, kiedy są potrzebni, później znikają bez śladu. Możemy najwyżej domyślać się, co się z nimi stało, ewentualnie wykorzystać zdobytą z innych źródeł wiedzę z historii Polski.

Film został słabo przyjęty już w czasie komisji kołaudacyjnej. Po premierze ukazało się kilkadziesiąt recenzji, które w zdecydowanej większości nie były przychylne. Podkreślano, że zbyt duża ilustracyjność, chęć ogarnięcia zbyt wielu problemów, zarówno historycznych, jak i politycznych, nie służą filmowi pod

<sup>43</sup> T. Sobolewski, *Król i warchoł*, „Film” 1976, nr 12, s. 7.

<sup>44</sup> Ibidem, s. 6.

<sup>45</sup> Ibidem, s. 7.

względem dramaturgicznym<sup>46</sup>. Z drugiej strony co rusz któryś z recenzentów wskazywał na tę część działalności króla, która w filmie została pominięta lub niedostatecznie zaakcentowana. Andrzej Józef Jakubowski np. upominał się o pokazanie roli króla w reformowaniu polityki obronnej kraju, w dziedzinie wojskowości<sup>47</sup>. Henryka Witalewska pisała, jak bardzo czekamy na dzieło, które pokazuje najbardziej chwalebne momenty w naszej historii. Tym bardziej żałowała, że nie udało się Petelskim pokazać geniuszu i wszechstronności króla<sup>48</sup>. Czesław Petelski miał świadomość, że *Kazimierz Wielki* się nie udał. Podczas posiedzenia komisji kolaudacyjnej, rozżalony przyjęciem filmu, w specyficznej formie samokrytyki mówił: „Wiadomo już, że Matejką kinematografii nie będę – przysięgam”<sup>49</sup>.

Propagandowa funkcja dzieła filmowego nie musi wykluczać jego atrakcyjności dla widza. *Kazimierz Wielki* okazał się porażką nie ze względu na podporządkowanie funkcjom propagandowym ani też przez uwspółcześnienie interpretacji. Te zjawiska w odniesieniu do filmu historycznego (w tym biograficznego) są doskonale znane, wystarczy wspomnieć, przywołując kino stalinowskie, arcydzieła Siergieja Eisensteina: *Aleksandra Newskiego* (*Aleksandr Niewskij*, 1938), pierwszą część *Iwana Groźnego* (*Iwan Groznyj*, 1944), lub – z drugiej strony – udaną realizację popularnego filmu biograficznego *Piotra I* (*Piotr Pierwyj*, 1937-1939) Władimira Pietrowa. Petelscy nie mieli zamiaru realizować dzieła sztuki. Okazało się także, że nie udało im się stworzyć popularnej biografii, która w sposób atrakcyjny dla widza przybliżałaby wydarzenia z historii Polski, będąc zarazem ich interpretacją, dającą się odnieść do świata współczesnego.

*Krzyżacy* Aleksandra Forda pozostają najważniejszym polskim filmem historycznym również dlatego, że odnieśli sukces frekwencyjny. W przeciwieństwie do *Krzyżaków* za filmami Jana Rybkowskiego, Witolda Lesiewicza oraz Ewy i Czesława Petelskich nie stała nader popularna powieść Henryka Sienkiewicza. Opowieści o Mieszku I, Bolesławie Śmiałym i Kazimierzu Wielkim miały swoje miejsce w historii, ale nie były częścią narodowej mitologii, nawet jeśli związane były z nimi różne legendy. Nie bez powodu Ford zaczął swój film od sceny z dwoma mieczami, które Krzyżacy przysyłają Jagielle przed rozpoczęciem bitwy pod Grunwaldem. Ta scena, od dawna obecna w zbiorowej wyobraźni,

---

<sup>46</sup> Warto zauważyć, że podobne zarzuty stawiano i pozostałym filmom. Wielkimi przebojami nie były też ani *Gniazdo*, ani *Bolesław Śmiały*. Janusz Gazda zarzucał *Bolesławowi Śmiałemu*, że jest czymś w rodzaju słuchowiska, zbiorem scenek ilustrujących pewne sprawy, a nie dramatem politycznym czy dramatem namiętności. Brakuje mu również strony widowiskowej, która zapewnia powodzenie filmom historycznym Por. *Stenogram...* 29 I 1971 r., k. 2.

<sup>47</sup> A.J. Jakubowski, *U źródeł sławy orężą Rzeczypospolitej*, „Stolica” 1976, nr 24.

<sup>48</sup> H. Witalewska, *Kazimierz Wielki, czyli ogromne rozczarowanie*, „Głos Nauczycielski” 1976, nr 14.

<sup>49</sup> *Stenogram...* 14 XI 1975 r., k. 19.

od razu wprowadza nas w charakter całego filmu. Oglądanie *Krzyżaków* było uczestnictwem w swoistym rytuale narodowym, odtwarzającym dawną potęgę Rzeczypospolitej. Formuła supergiganta historycznego doskonale się w to wpisywała. *Barbara Radziwiłłówna*, podobnie jak *Epitafium dla Barbary Radziwiłłówny* Janusza Majewskiego, koncentrowała się na królewskiej *la vie romancée*, znakomicie znanej polskiemu widzowi i należącej do zasobów narodowej wyobraźni. Paradoksalnie, historia króla Kazimierza, którego podboje miłosne stały się nieodłączną częścią jego potocznego wyobrażenia, została pod tym względem przez Petelskich niewykorzystana.

Oczywiście, między filmem Forda a *Kazimierzem Wielkim* jest zasadnicza różnica. *Krzyżacy* nie są przecież filmem biograficznym. Mamy tam do czynienia z niezmiernie ważnym, zarówno dla filmu, jak i jego recepcji, wizerunkiem króla, ale znajduje się on na drugim planie. Natomiast w jednym i drugim przypadku ważne jest to, że postać króla została wpisana w przekaz o charakterze politycznym i ideologicznym. W *Krzyżakach* jednak, niezależnie od intencji nadawcy, widzowie mogli wybrać jeden z poziomów interpretacji, w gruncie rzeczy co najmniej równorzędnych:

Doświadczenie masowej widowni wskazuje, że odbiór czysto estetyczny (fascynacja wielkim spektaklem kinowym, podziw dla malowniczej przeszłości, wzruszenie wątkiem miłosnym, satysfakcja z filmowo zaaranżowanego uczestnictwa w historycznym triumfie grunwaldzkim) jest co najmniej uprawniony z lekturą dzieła w kategoriach ideologicznych<sup>50</sup>.

Petelscy podporządkowali film założeniom ideowym, wychodząc z autentycznej, jak już pisałem, chęci przedstawienia wzoru silnego i gospodarnego władcy. Odbiór estetyczny, ludyczny, nie stanowił wszakże dla widza interesującej alternatywy. Przeszłość w *Kazimierzem Wielkim* nie była malownicza. Reżyserzy chcieli „stworzyć wizerunek władcy, polityka, gospodarza: a jednocześnie pokazać skomplikowanego psychicznie człowieka, jego burzliwe życie osobiste”<sup>51</sup>. O ile to pierwsze, przynajmniej w wymiarze tekstu politycznego, im się udało, o tyle – zarówno przez konstrukcję postaci króla, jak i epizodyczność pozostałych bohaterów – powstało dzieło pozbawione wyrazu i emocji. Dzięki swoim osiągnięciom dyplomatycznym i cywilizacyjnym, jak również bogatemu życiu prywatnemu, Kazimierz Wielki wydawał się doskonale nadawać na bohatera filmu, który miałby pełnić funkcje zarazem rozrywkowe i dydaktyczne. Okazał się jednak postacią bezbarwną, mało angażującą widza. Biografia władcy,

<sup>50</sup> R. Marszałek, op. cit., s. 175.

<sup>51</sup> (ed), *Koronacja*, op. cit., s. 6.

niezależnie od tego, jak szlachetne intencje towarzyszą jej realizacji, musi respektować reguły kultury popularnej: jej wymiar ludyczny nie jest bez znaczenia.

Mówiąc o założeniach swojego filmu, Ewa i Czesław Petelscy starali odciąć się od tradycji sienkiewiczowskiej, kładąc nacisk na racjonalną analizę przeszłości: „Sztuka zwykle posługiwała się historią ku pokrzepieniu serc: wydaje nam się, że obecnie należałoby posługiwać się historią ku pokrzepieniu umysłów i budowaniu dumy narodowej”<sup>52</sup>. W polskiej mitologii narodowej wyżej jednak ceni się władców prowadzących bitwy niż zawierających pokój. Wojny z Zakonem Najświętszej Marii Panny, a zwłaszcza bitwa pod Grunwaldem, należą do polskiej tradycji i kanonu pamięci narodowej. Ucieczka Kazimierza spod Płowiec, tuż przed bitwą, jest w filmie tłumaczona jako wyraz rozsądku politycznego, ponieważ nie można narażać następcy tronu. Nie zmienia to faktu, że widz może odebrać to wydarzenie jako przejaw tchórzostwa. To nie jest cecha, która mogłaby wśród widzów przysporzyć popularności władcy, nawet jeśli później okazuje się mądrym królem.

*Kazimierz Wielki*, chociaż tak jak *Krzyżacy* realizował program polityczny, nie odpowiadał na zapotrzebowanie społeczne. Ewa i Czesław Petelscy budowali w filmie system wartości zgodnie z oficjalnymi wymaganiami epoki, bardzo wysoko stawiając odpowiedzialność wobec państwa czy gotowość do ofiarnej pracy na rzecz społeczeństwa. Nie wzięli pod uwagę tego, że w kinie popularnym identyfikacja narodowa ma o wiele większe znaczenie niż państwowa. Film Forda odwoływał się do narodowej mitologii, potwierdzając jej ważność. „Polityczna czy edukacyjna kalkulacja sponsora liczy się oczywiście, ale pasożytuje na autentycznych przekonaniach (odczuciach) zbiorowości”<sup>53</sup>. Obecność Kazimierza Wielkiego w pamięci kulturowej nie oznaczała, że jego dokonania mogą w świadomości społecznej równać się z grunwaldzką wiktoria.



Ewa and Czesław Petelskis' *Casimir the Great*  
among the Cinematographic Images of Polish Rulers

Historical films made in the Polish People's Republic give more information about the times when they were shot than the period they were about. Thus, Ewa and Czesław Petelskis' *Casimir the Great* (1975) should be read in the context of the seventies.

<sup>52</sup> Ibidem, s. 7.

<sup>53</sup> R. Marszałek, op. cit., s. 336.

PIOTR ZWIERZCHOWSKI

As such, the film can be watched as a panegyric of Edward Gierek and his political and economic policies. In general, the images of Polish rulers were influenced mainly by contemporary political and ideological factors, although artistic elements and cultural memories should be also taken under consideration. It would be worthwhile to compare the image of Casimir the Great with those of other Polish rulers. The author briefly presents the major differences between the Petelskis' work and the renowned classic *The Teutonic Knights* (*Krzyżacy*) based on Sienkiewicz's historic novel.