

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historica XI (2011)

*Bogusław Skowronek*

## Film *Krzyżacy* Aleksandra Forda.

### W uścisku rozmaitych ideologii

*Film historyczny. Najbardziej dosłowne widzenie przeszłości i najbardziej niewierne.*

Aleksander Jackiewicz

*Patriotyzm polski, tak łatwy i szparki w swych początkach, a krwawy i olbrzymi w swych skutkach, upajał się Polską sienkiewiczowską do nieprzytomności.*

Witold Gombrowicz

Wydaje się dziś, iż na temat filmu *Krzyżacy* (1960) Aleksandra Forda powiedziano już wszystko. Motywy jego powstania, zakładane przez twórców cele, wymiar estetyczno-formalny zdają się nie mieć żadnych tajemnic. Jestem jednak przekonany, że warto i trzeba na dzieło Forda spojrzeć raz jeszcze. Sześćsetna rocznica bitwy grunwaldzkiej oraz perspektywa 50 lat, które minęły od premiery filmu, dają możliwość nowego, wieloaspektowego i zdystansowanego oglądu.

*Krzyżacy* Aleksandra Forda to obraz pozornie tylko prosty. To dzieło w rozmaity sposób naznaczone, funkcjonujące na przecięciu różnych, czasem sprzecznych porządków. Dziś powiedzielibyśmy, iż film ten już u swego zarania został „wpisany” w określone dyskursy ideologiczne, został mocno w nich „posadowiony” i przez to ograniczony. Mówiąc o dyskursach ideologicznych nie mam jednak na myśli wyłącznie ideologii politycznych. W obszarze studiów kulturowych terminy „ideologia” oraz „dyskurs” są blisko ze sobą powiązane. Mówię tu o wszelkich ponadjednostkowych zbiorach przeświadczeń i wyobrażeń na temat rzeczywistości tworzących określoną społecznie tożsamość, określających też sposób konceptualizacji otaczającego świata - także określone formy obrazowego wyrażania tego świata. Tak szeroko pojmowane dyskursy decydują o tym, co i w jaki sposób może być wyrażone, tym samym dane dzieło artystyczne nigdy nie jest neutralne ideologicznie.

Wśród tych dyskursów ideologicznych, owych systemów wypowiedzeniowych, w „uścisku” których tkwią *Krzyżacy* Forda, za najważniejsze uznałbym sześć. Wszystkie je skrótowo omówię w niniejszym szkicu. Pierwszym - być może najważniejszym - jest oryginalny tekst powieści Henryka Sienkiewicza, kreowany przez tego pisarza wzorzec literatury oraz wynikający z niego model określonej historiozofii; na drugi obszar ideologicznego oddziaływania, mocno powiązany z poprzednim, składają się typowe dla racjonalności potocznej oczekiwania odbiorcze wraz z podstawowymi dla nich wzorcami recepcji, trzecią matrycę ideologiczną stanowi przyjęte rozumienie filmowej adaptacji literatury, akceptowany wzór

intersemiotycznego przekładu; czwartym dyskursem jest gatunek filmu historycznego i zastosowany zespół formalnych środków filmowego wyrazu; piąty dyskurs, mocno „zawłaszczający” omawiany film, to bieżąca polityka władz komunistycznych w roku 1960; ostatnią wreszcie ideologią wpływającą na ostateczny wizerunek filmowych *Krzyżaków* jest konsekwentna strategia autorska reżysera Aleksandra Forda. Wszystkie wymienione dyskursy ideologiczne (wymieniłem tylko te najważniejsze) wchodzą ze sobą w rozmaite relacje, stojąc u podstaw ostatecznego kształtu ideowego oraz formalnego omawianego dzieła. Tym samym obrazu nie można rozpatrywać z jednej tylko perspektywy, np. politycznej. Działanie takie, choć wcześniej wielokrotnie podejmowane, niosą ze sobą niebezpieczeństwo zubożenia znaczeń należnych temu filmowi.

Warto zatem pokrótce przyjrzeć się wymienionym powyżej obszarom ideologicznym „zawłaszczając”, w których usytuowany jest film *Krzyżacy*. Henryk Sienkiewicz w swych dziełach ukształtował trwałą, praktycznie już nienaruszalną, potoczną wizję polskiej historii. Jego proza, realizująca walterskotowską odmianę powieści historycznej, połączona z szacunkiem dla źródeł (w tym wypadku przede wszystkim *Kronik Królestwa Polskiego* Jana Długosza i idącej za nim wiernie monografii Karola Szajnochy pt. *Jadwiga i Jagiełło*), zbudowana jest jednak bardzo schematycznie: w każdym utworze główną linię fabularną kształtują dzieje dwojga bohaterów – rycerza polskiego i jego ukochanej (ukochanych), rozdzielonych najczęściej przez wydarzenia wojenne i przemoc lub podstęp rywala, należącego do wrogiego obozu. Kochankowie przeżywają wiele przygód, z których generalnie wychodzą bez szwanku, dzięki odwadze własnej i pomocy przyjaciół. Ostatecznie łączą się ze sobą w zakończeniu powieści, a ich osobiste szczęście poprzedzone jest doniosłym udziałem bohatera w zwycięstwie nad przeciwnikiem oraz bardzo często wątkiem przebaczenia głównemu wrogowi (które ma oczywiście wskazywać moralną wyższość polskiego bohatera). Ten schemat fabularny, zachowujący podstawowe motywy obecne w baśniach, mitach poszukiwania i przygodowych powieściach, powtarza się z drobnymi tylko modyfikacjami we wszystkich powieściach historycznych Sienkiewicza<sup>1</sup>. Powieść *Krzyżacy*, wydana osobno w 1900 r. (w odcinkach publikowana od 1897 do 1900 r.), była ostatnim liczącym się dziełem Sienkiewicza jako artysty. To powieść rozległa, akademicko dostojna, statyczna, pozbawiona żywiołowego rozmachu, tak charakterystycznego dla wcześniejszych utworów, zwłaszcza Trylogii<sup>2</sup>. Bogactwo materiału historycznego sprowadza się głównie do prób odtworzenia ówczesnej obyczajowości w licznych scenach rodzajowych, często bardzo rozbudowanych. Niewątpliwy dramatyzm wielu wydarzeń osłabia jednak podniosłość eposowego przesłania. Utwór ten dowodzi też wyraźnego już zużycia stosowanych po raz kolejny tych samych środków konstrukcji fabularnej.

Wskazując na główny dyskurs historiozoficzny powieści Sienkiewicza, w tym także *Krzyżaków*, stwierdzić trzeba, iż jest to bezwyjątkowo apologia, afirmacja i gloryfikacja przeszłości, natomiast pojawiające się gdzieś tam akcenty oskarżycielskie mają tylko podkreślać ów główny cel. Przykłady polskiej historii, tu

<sup>1</sup> Por. H. Markiewicz, *Literatura pozytywizmu*, Warszawa 1986, s. 118.

<sup>2</sup> Por. J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz*, [w:] *Obraz literatury polskiej. Literatura polska w okresie realizmu i naturalizmu*, red. J. Kulczycka-Saloni, H. Markiewicz, Z. Żabicki, Warszawa 1966, s. 222.

wiktoria grunwaldzka, mają być dla czytelników źródłem dumy i nadziei oraz ewentualnie pouczającym ostrzeżeniem przed powtórzeniem popełnionych błędów. W powieściach tych koncepcja dziejów jest zasadniczo konserwatywna, zachowawcza i sakralizująca przeszłość. Katolicyzm stanowi zaś jeden z zasadniczych atrybutów polskości i patriotyzmu. Dla sienkiewiczowskiej wizji przeszłości znamieną jest nikłość pierwiastków intelektualnych i brak głębszego wniknięcia filozoficznego w istotę zjawisk historycznych. Pamiętać jednak trzeba, iż dekoracja historyczna miała przede wszystkim uprawdopodobniać i nobilitować wątki przygodowe i sensacyjne, o funkcjach przede wszystkim rozrywkowych. Zaś kreacja wyidealizowanego świata służyła głównie realizacji kompensacyjnych potrzeb czytelników. W *Krzyżakach* Sienkiewicz zaakcentował w kreacji postaci ich zwyczajność, życiową praktyczność, gospodarską zapobiegliwość, a przede wszystkim tężyznę, bujną żywiołową ekspresywność oraz proste i trwałe zasady etyczne<sup>3</sup>.

Omawiane powieści stanowią więc klasyczną, wręcz modelową realizację konwencji literatury popularnej. Jednakże to, co jest słabością od strony teoretycznoliterackiej, od strony antropologicznie pierwotnych wzorców recepcji stanowi ogromną siłę oddziaływania ideologicznego. Sienkiewicz oparł bowiem swe utwory na prostej binarnej aksjologii, etycznym tradycjonalizmie, zaakcentował emocjonalizm jako podstawę działań bohaterów, zastosował klasyczną formę narracyjną (realizm z zasadą przyczynowo-skutkową oraz melodramatyczne wzorce romansu), odwołał się do stereotypowych konceptualizacji świata właściwych racjonalności potocznej, wreszcie bezpośrednio nawiązał do istniejących wtedy kontekstów zewnętrznych (głównie społeczno-politycznych). Tym samym podstawą antropologicznego fenomenu ksiązek Sienkiewicza, nie jest ich literackie wyrafinowanie, ale to, że były one bezpośrednią reakcją na zewnętrzne uwarunkowania odbiorców, odwoływały się do pierwotnych wzorców uproszczonej interpretacji świata, prymarnych psychologicznie oczekiwań i podstawowych dla myślenia wzorców narracyjnych.

Sienkiewicz – ów „geniusz łatwej urody”<sup>4</sup> - reaktywował i skutecznie utrwalił potoczny wzorzec osobowy Polaka z jego konstytutywnymi cechami: patriotycznym poświęceniem, rycerskim honorem, upodobaniem do brawury i dzielnością na granicy szaleństwa, powierzchowną religijnością, prostolinijnością oraz przewagą żywiołowych emocji nad krytyczną refleksją. Trwale „zorganizował” on świadomość narodową, zbudował tożsamość dla Polaków mieszkających w różnych zaborach i rozproszonych po świecie. Sienkiewiczowska wizja historii stała się rodzajem zastępczej, choć bardzo trwałej instytucji oświatowej oraz magazynem wzorów, mitów i stereotypów narodowych. Wszystko to legło u podstaw głębokiej emocjonalnej identyfikacji czytelników z wizjami Sienkiewicza, wpłynęło również zasadniczo na koncepcję filmu Aleksandra Forda.

Ponadto, aktualizacja czytelnicza *Krzyżaków* wynikała przede wszystkim z nieukrywanej przez autora funkcji politycznej tej powieści. Sienkiewicz jawnie deklarował, iż jego tekst stanowi reakcję na wzmożone działania władz niemieckich na terenie zaboru pruskiego: *Kulturkampf*, „rugi pruskie”, ograniczanie praw obywateli polskich, germanizację szkolnictwa itp. Ostatnie słowa powieści („I nie tylko przeniewierczy Zakon krzyżacki leżał oto pokotem u stóp króla, ale cała potęga niemiecka

<sup>3</sup> H. Markiewicz, *Literatura pozytywizmu*, s. 121.

<sup>4</sup> W. Gombrowicz, *Sienkiewicz*, [w:] *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1988, s. 360.

zalewająca dotychczas jak fala nieszczęsne krainy słowiańskie rozbiła się w tym dniu odkupienia o piersi polskie”) wraz z emocjonalną końcową apostrofą („Więc tobie, wielka, święta przeszłości, i tobie, krwi ofiarna, niech będzie chwała i cześć po wszystkie czasy!”) nie pozostawiają wątpliwości co do społecznego celu i politycznego charakteru powieści. Miała ona odbudowywać dumę narodową i budzić wiarę, że siły Narodu o takiej przeszłości są niespożyte, a sprawiedliwość dziejowa, z pomocą Opatrzności, wreszcie się spełni. Sienkiewicz tą powieścią oraz wcześniejszymi dokonał rzeczy niebywałej dla psychologii społecznej, zbudował „polski sen o urodzie”, bowiem – jak celnie pisze Witold Gombrowicz – „im naród jest słabszy i bardziej zagrożony, tym dotkliwiej odczuwa potrzebę urody, [...] piękność potrzebna jest nam także, aby móc zakochać się w sobie i w swoim – i w imię tej miłości stawić opór światu”<sup>5</sup>. To wnikliwa i sędzę słuszna diagnoza. Film *Krzyżacy* zresztą wyraźnie ją potwierdza.

Nie można też zapominać, iż w 1900 r., roku książkowego wydania powieści, cała Polska święciła jubileusz trzydziestolecia twórczości pisarza. Opis bitwy grunwaldzkiej autor osobiście odczytał w kwietniu tegoż roku przed obrazem Jana Matejki. Sienkiewicz zaczął wtedy ulegać naciskowi opinii publicznej, upatrującej w nim „hetmana”, „wodza duchowego”, obrońcy zagrożonego narodu. Górne fanfary na cześć prozaika wypisywała Maria Konopnicka, egzaltowana entuzjastka jego twórczości („Ten ci jest dąb sławy naszej i mocy naszej”). Sienkiewicz, przez odłamy prawicowe uznany za duchowego wodza, uwierzywszy ponadto w swą rolę, mocno zaangażował się w kampanię antypruską. Już w roku 1895 opublikował w liberalnej prasie niemieckiej artykuł piętnujący rządzący Bismarcka, zaś w latach 1901–1909 konsekwentnie publikował mocno zaangażowane a jednoznacznie antyniemieckie teksty polityczne<sup>6</sup>.

Warto w tym miejscu zapytać, jak przedstawiona wyżej charakterystyka twórczości Henryka Sienkiewicza określa i wpływa na próby jej odczytywania – także filmowego. Otóż takie spójne i konsekwentnie realizowane połączenie schematyzmu rozwiązań fabularnych z arcydzielną sprawnością stylistyczną narracji, wyraźną funkcją polityczną, wraz z zakodowanymi wzorcami potocznej recepcji oraz kompensacyjnymi funkcjami owocować może tylko „interpretacją zamkniętą”. Tekst Sienkiewicza nie pozwala bowiem na jakiegokolwiek próby innego odczytania, niż te zakładane przez autora. Jest nastawiony na ustalenie (i utrwalenie) jednego, właściwego sensu. Wiedział o tym Aleksander Ford. Ideologiczny dyskurs pisarstwa Sienkiewicza dopuszcza jedynie egzegezę, czyli wierne oddanie intencji źródła. Wszelkie inne interpretacje skutkowałyby zaprzeczeniem historiozoficznych koncepcji pisarza i – co najważniejsze – odrzuceniem przez odbiorców, oczekujących od dokonywanych interpretacji znaczeń już wcześniej zaakceptowanych i przyswojonych.

---

<sup>5</sup> Ibidem, s. 353.

<sup>6</sup> Por. J. Krzyżanowski, *Henryk Sienkiewicz*, s. 203–204. Sienkiewicz w 1901 r. pisał m.in.: „polityka pruska była nieprzerwanym ciągiem zbrodni, przemocy, podstępów, pokory względem silnych, tyraństwa względem słabszych, kłamstwa, niedotrzymywania umów, łamanie słów i obłudy”. Cyt. za: A. Ładyka, *Henryk Sienkiewicz*, Warszawa 1965, s. 276.

Przed reżyserem Aleksandrem Fordem stało więc niezwykle trudne zadanie adaptacyjne. Rozumiał on, iż adaptacja literatury to „twórcza zdrada”<sup>7</sup>, reartykulacja dzieła, jego interpretacja, przekład intersemiotyczny, nie zaś prosta znakowa ekwiwalencja. Gdyby reżyser zapragnął polemizować z tekstem Sienkiewicza (a wiemy, że nie było to jego zamiarem), to i tak możliwości reżyserskiego działania byłyby bardzo ograniczone i – co najważniejsze – nie odniosłyby one sukcesu wśród widzów. „Zaszpuntowanie”<sup>8</sup> polskiej potocznej wyobraźni przez Sienkiewicza było (i jest) na tyle mocne, że w obszarze narodowych mitów oraz prostych odbiorczych emocji z dyskursem przez pisarza zaproponowanym się nie dyskutuje. Zatem fordowska adaptacja miała z jednej strony stanowić filmową realizację utrwalonej już konkretyzacji dzieła literackiego, z drugiej zaś musiała funkcjonować w nowym układzie komunikacyjno-społecznym, w odmiennych kontekstach politycznych; uwzględnić nowy sposób percypowania i jednocześnie mieścić się w polu oczekiwań odbiorczych. Aleksander Ford wybrnął jednak z tej trudnej sytuacji.

Reżyser sprawnie dokonał twórczej adaptacji tekstu literackiego, uwzględnił konotowane przez niego znaczenia kulturowe oraz wybrał takie środki filmowe, które okazały się właściwe dla dokonania oczekiwanej transpozycji. W działaniach adaptacyjnych uwzględnił pierwotny sens dzieła literackiego wraz z rozlicznymi kontekstami, w których ono funkcjonowało. Ford uprościł jednak fabułę powieści, skondensował wydarzenia, opuścił wiele pobocznych wątków, zaakcentował zaś dzieje Juranda ze Spychowa, najbardziej dramatycznej i „nośnej” emocjonalnie postaci. Nie zmienił też wzorca konstrukcyjnego głównych polskich postaci: podkreślił ich żywiołowość, prostotę, szlachetność, honor, siłę witalną oraz, mimo czasem niekontrolowanych zachowań, oddanie królewskiej władzy (za dramaturgię wydarzeń filmowych odpowiadał przede wszystkim Jerzy Stefan Stawiński, autor scenariusza).

Reżyser podkreślił natomiast polityczną wymowę powieści, dostosowując ją do interesów Polski końca lat pięćdziesiątych. Ford nawet nie ukrywał jawnej perswazyjnej funkcji wpisanej w film i bliskich jego związków z bieżącą polityką<sup>9</sup>. Obraz od samego początku miał spełniać precyzyjnie określone funkcje ideologiczne: miał być zdecydowaną polską odpowiedzią na rewizjonizm zachodniemiecki i politykę kanclerza Konrada Adenauera, który nie dość że nie uznawał polskiej granicy zachodniej, to jeszcze został pasowany w 1958 r. na honorowego rycerza zakonu krzyżackiego. W Polsce fakt ten odebrano jako policzek i prowokację. Twórcy chcieli zatem wzmocnić czujność wobec niemieckiego zagrożenia i swoim filmem postawili znak równości między Krzyżakami, hitlerowcami i ówczesną Republiką Federalną Niemiec (Niemcy Zachodnie miały być w prostej linii duchowymi spadkobiercami Krzyżaków). Podsycanie w społeczeństwie nastrojów antyniemieckich było poza tym częścią strategii mającej usprawiedliwić wojskową „opiekę” sprawowaną nad naszym krajem przez Związek Radziecki i zjednoczony obóz socjalistyczny. Ford mocno więc w filmie uwydatnił solidarność Słowian oraz pokazał, iż od wieków łączy ich przyjaźń, braterstwo i czujność wobec wspólnego wroga.

<sup>7</sup> Por. A. Helman, *Twórcza zdrada – adaptacje filmowe literatury*, Poznań 1998.

<sup>8</sup> W. Gombrowicz, *Sienkiewicz*, s. 352.

<sup>9</sup> Por. G. Stachówna, *Krzyżacy – filmowa klechda domowa*, [w:] *Widziane po latach. Analizy i interpretacje filmu polskiego*, red. M. Hendrykowska, Poznań 2000.

Z krzyżacką nawałą walczy oto razem cała Słowiańszczyzna: Polacy, Litwini, wojska czeskie, żmudzkie oraz smoleńsko-ruskie, pod wodzą Lingwena, brata Jagiełły (która to postać nie pojawia się w powieści). Równocześnie filmowy król Jagiełło, w jawnym przeciwieństwie do sienkiewiczowskiej wizji „dzikiego Litwina” i króla raczej nieudolnego, stał się w adaptacji uosobieniem idealnego władcy: wodzem godnym, rycerski, mądrym, dalekowzrocznym, sprawiedliwym i bogobojnym, o niezwyklej intuicji politycznej – jawił się jako doskonały strateg i prawdziwy mąż stanu na skalę europejską<sup>10</sup>. Nikt tego wprost nie mówił, ale zwycięski Jagiełło z filmu Forda miał być symbolem Władysława Gomułki, który dumnie wprowadza Polskę w kolejne tysiąclecie jej istnienia<sup>11</sup>. Film Forda oraz huczne obchody 550. rocznicy bitwy w 1960 r. miały przekonywać, że komunizm to ukoronowanie tysiącletniej historii narodu, a Niemcy (*Krzyżacy* – faszyści – rewizjoniści zachodni Niemiec) to odwieczny wróg Polski. Grunwald miał być symbolem starcia „Wschodu” z „Zachodem”<sup>12</sup>.

Nie można też zapomnieć, iż ekipie Gomułki chodziło także o to, by filmem *Krzyżacy* zrekompensować stan głębokiej frustracji społecznej, która pojawiła się po stłumieniu Października 1956 r. Film Forda ze swoją prostą, naiwną, ale jakże krzepiącą wizją polskiej historii doskonale się do tego nadawał. Jego polityczne oddziaływanie zostało wzmocnione przez odpowiednią symbolikę: oto pierwszym większym utworem literackim wydanym w Polsce Ludowej po wyzwoleniu byli *Krzyżacy* Sienkiewicza; dzieło Forda było setnym filmem zrealizowanym w PRL na tysiąclecie państwa polskiego; premiera filmu odbyła się w Olsztynie w 1960 r., w tydzień po uroczystościach 550. rocznicy bitwy pod Grunwaldem, a zarazem w dniu ówczesnego święta państwowego – 22 lipca; film miał być też prestiżową państwowo-polityczną równowagą dla religijno-kościelnych uroczystości milenium chrztu polski; wreszcie był to pierwszy polski supergigant historyczny, co więcej, był to obraz zrealizowany ekspresowo, bo zaledwie w ciągu roku.

Widowiskowy aspekt fordowskich *Krzyżaków* stanowi nader istotny element przenoszenia ideologii. Ze wszystkich płaszczyzn filmu on właśnie jest do dzisiaj najwyżej oceniany. Twórcy wybrali model kina historycznego, wzorowany na ówczesnie modnych gigantach hollywoodzkich. Ford dokonał w pełni świadomego wyboru. Miało to ogromne znaczenie propagandowe: miało pokazywać, iż polską kinematografię stać pod względem organizacyjno-produkcyjnym i artystycznym na dzieło dorównujące swym rozmachem produkcjom zachodnim. Poza tym reżyser wiedział, iż filmy tak nakręcone mocno oddziałują politycznie. Ideologia filmu działa bowiem najskuteczniej w kinie rozrywkowym, które poprzez swą ludyczną formę naturalizuje i czyni oczywistymi dominujące polityczne przekonania. Kolejny aspekt: im większe będzie w danym filmie „wrażenie realności”, tym skuteczniejsze jest jego oddziaływanie ideologiczne. Pierwszy etap filmowej perswazji odbywa się na poziomie przekonania widza o wiarygodności przedstawionego świata. W realizacji funkcji ideologicznych kina podstawowe znaczenie ma bowiem prosta zasada: efekt ideologiczny filmu zależy od jedności (utożsamienia) fikcyjnego świata

<sup>10</sup> Ibidem, s. 100–101.

<sup>11</sup> J. Preizner, *Aleksander Ford – car PRL-owskiego kina*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, t. 2, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, Kraków 2007, s. 36.

<sup>12</sup> Por. B. Noszczak, *Gomułka jedzie na Grunwald*, „Tygodnik Powszechny”, 2010, nr 29, s. 7.



z tym, co widz uznaje za rzeczywistość, czyli tym, co dla niego naturalne i oczywiste. Dlatego tak duży nacisk położono w filmowych *Krzyżakach* na realizm, perfekcjonizm, wierność historycznych szczegółów, obyczajów i widowiskowość. Film miał olśnić widzów: niebotycznym kosztem 33 milionów ówczesnych złotych (była to skala produkcji na owy czas siedmiu filmów fabularnych<sup>13</sup>), po raz pierwszy użyty w Polsce szerokim panoramicznym ekranem, kolorową taśmą Eastman Kodak<sup>14</sup> i stereofonią, przepychem scenografii (18 tysięcy kostiumów), liczbą statystów, przestrzenią, wizją, epickim oddechem (czas trwania 166 minut), wreszcie rozmachem inscenizacji bitwy grunwaldzkiej: piętnastominutowa sekwencja bitwy zawierała aż 152 ujęcia. Tak dynamicznego montażu nikt wtedy w polskim kinie nie stosował. Przeciętny półtoragodzinny film liczył bowiem ok. 300 ujęć! Bardzo znacząca jest także liczba ponad 30 milionów widzów, którzy film ten w Polsce obejrzeni. Jest to niepokonany do dzisiaj rekord frekwencyjny<sup>15</sup>. Spore znaczenie ma również fakt, iż omawiane dzieło zostało sprzedane do 46 krajów!

Nie można również zapominać, że ideologia w filmach działa najsukuteczniej poprzez efektywne „zarządzanie” społecznymi lękami, fantazjami i pragnieniami, czyli tym wszystkim, do czego tak mocno odwoływał się w swej twórczości sam Sienkiewicz. Ford miał zatem bardzo ułatwione zadanie. W swoim filmie tylko podkreślił istniejące już w powieściach stereotypowe ujęcia i narodowe mity oraz naiwną i uproszczoną wizję historii, wzmocnił nacjonalistyczną wizję świata, opartą na binarnej opozycji: „swoi dobrzy” – „obcy zły”, zaznaczył melodramatyzm i konserwatywny obyczajowo-moralny, uwydatnił właściwy dla racjonalności potocznej prosty i nieskomplikowany obraz świata, rządzący się wyraźnymi zasadami, wreszcie podkreślił wyidealizowaną i aksjologicznie nacechowaną konstrukcję stypizowanych postaci: młodzieńcy są męscy, silni, odważni i honorowi, niewiasty piękne i cnotliwe, starcy szlachetni i wybaczący, a władcy mądrzy i przewidujący. Akcentowanie w filmie fizyczności miało pokazywać, iż Polska jest tak silna i zdrowa, jak silni i zdrowi są jej przedstawiciele. Krzyżacy zaś bezwyjątkowo zostali sportretowani jako butni, zdegenerowani okrutnicy, źli, podstępni i obłudni. By portret socjologiczny był pełny, wszystkie stany ukazano w filmie jako żyjące w zgodzie i akceptujące swe miejsce w hierarchii społecznej<sup>16</sup>. Przykładowo, piechota chłopska pojawia się w filmie jedynie ze względów ideologicznych. Żadne źródła historyczne (ani polskie, ani krzyżackie) nie wspominają, by taka piechota w bitwie uczestniczyła<sup>17</sup>. Ów baśniowo prosty, acz konserwatywny obraz świata i historii stworzony przez Sienkiewicza i odpowiednio zdublowany oraz widowiskowo uwiarygodniony

<sup>13</sup> E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1896–2005*, Warszawa 2009, s. 201.

<sup>14</sup> Operator filmu, Mieczysław Jahoda, przed rozpoczęciem zdjęć zrealizował krótki barwny film *Stadion*, po to tylko, by zapoznać się z nowym, nieznanym dotychczas w Polsce, gatunkiem taśmy, jej specyfiką i wymogami. Por. W. Czapińska, *Pokochoć film*, Warszawa 1977, s. 165.

<sup>15</sup> Mimo ogromnego sukcesu frekwencyjnego, niektórzy recenzenci nie byli tak entuzjastycznie nastawieni do filmu. Krytycznie wypowiadali się głównie Zygmunt Kałużyński i Krzysztof Teodor Toeplitz. Ford nigdy im tego nie zapomniał. Por. S. Janicki, „*Krzyżacy*” *Aleksandra Forda – niekończąca się historia*, „Kino” 2010, nr 7/8, s. 83.

<sup>16</sup> Por. G. Stachówna, *Krzyżacy – filmowa klechda domowa*, s. 105.

<sup>17</sup> Por. *Bitwa, jak Sąd Boży*, „Tygodnik Powszechny” 2010, nr 29, s. 4.

przez Forda doskonale zaspokajały potrzeby i tęsknoty nie tylko przeciętnych odbiorców. Pragnienie utopii, wyraźnych prostych zasad etycznych, poznawczego ładu, sensu dziejów i jasnej logiki postępowania jest powszechne i mieści się w antropologicznie pierwotnym wzorcu recepcji każdego narracyjnego tekstu o charakterze baśniowym.

Film Forda wyraźnie też pokazał, jak ważne dla społecznych funkcji kina w Polsce są adaptacje dzieł literackich, mieszczące się w szeroko rozumianej konwencji filmu historycznego. W kinie polskim właśnie od *Krzyżaków* zaczął się kształtować dynamiczny dialog, twórcza symbioza, czasem spór literatury i filmu na temat naszego kraju i jego historii. Owo współistnienie tekstu pisanego i ruchomego obrazu stało się znakiem rozpoznawczym polskiej kultury. Okazało się, że adaptacje filmowe ważnych dzieł literackich, zwłaszcza te w kostiumie historii, pełnią ważne funkcje kulturotwórcze i społeczne – wpływają na świadomość historyczną, podtrzymują pamięć zbiorową, kształtują narodową tożsamość oraz metaforyzują współczesność. *Popioły*, *Ziemia obiecana* Andrzeja Wajdy, *Faraon* Jerzego Kawalerowicza, *Lalka* Wojciecha Jerzego Hasa czy wreszcie filmy Jerzego Hoffmana na podstawie *Trylogii* oraz wiele innych dzieł dobrze ów sąd potwierdzają. Oczywiście, w przypadku *Krzyżaków* nie szło o stawianie istotnych pytań historycznych, nie chciano dokonywać myślowych przewartościowań czy prowadzić narodowej terapii. Dobór tekstu literackiego, historycznej konwencji oraz formy monumentalnego widowiska był świadomie podyktowany ideologią i wyraźnie propagandowym celem. Również dobór reżysera nie był przypadkowy. To kolejny dyskurs, w „uścisku” którego tkwią filmowi *Krzyżacy*.

Aleksander Ford (1907–1980), twórca o bogatym życiorysie, sam godny filmu biograficznego, przez długie lata po zakończeniu wojny był niekwestionowanym i niepodzielnym władcą polskiej kinematografii. Był „kochany i nienawidzony”<sup>18</sup>. Najczęściej jednak nienawidzony. Ideowy komunista (dobry znajomy Jakuba Bermana), człowiek próżny, zawistny, pamiętliwy, konfliktowy i skryty, oportunistą i intrygantem, ale równocześnie niezwykle utalentowany filmowiec, m.in. współzałożyciel Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego START, realizującego w latach 30. ambitne kino (np. jego *Legion ulicy*, uznany został za najlepszy film 1932 r.)<sup>19</sup>. Przystępując w 1959 r. do realizacji *Krzyżaków*, Fordem nie kierowały jednak względy tylko artystyczne, ale także koniunkturalne. Reżyser chciał przede wszystkim odzyskać swą dawną mocną pozycję, którą utracił na rzecz Andrzeja Wajdy (Ford nie pałał gorącym uczuciem do tego reżysera, choć umożliwił mu debiut – realizację *Pokolenia*)<sup>20</sup>. Twórca *Krzyżaków* usilnie pragnął przypodobać się władzy (był wtedy mocno skonfliktowany z Władysławem Gomułką) i zatrzeć złe wrażenie, które pojawiło się po jego poprzednim filmie *Ósmy dzień tygodnia* (niedopuszczonym na polskie ekrany). Adaptacja Sienkiewicza miała także służyć polemice z wizją polskiej historii, oferowaną właśnie przez młodych reżyserów Szkoły Polskiej (nie

---

<sup>18</sup> Taki tytuł nosi film dokumentalny Stanisława Janickiego z roku 2001 poświęcony Aleksandrowi Fordowi.

<sup>19</sup> Por. J. Preizner, *Aleksander Ford*, s. 14.

<sup>20</sup> Por. S. Janicki, „*Krzyżacy*” *Aleksandra Forda*, s. 83.



dziwi więc, że Wajda bardzo negatywnie zareagował na fordowską adaptację: „cała nasza praca zostaje przekreślona takim filmem jak *Krzyżacy*<sup>21</sup>).

Aleksander Ford zbyt długo nie cieszył się jednak sukcesem *Krzyżaków* i ła-skawością władz komunistycznych. W 1967 roku szykował się do kręcenia długo planowanego filmu o Januszu Korczaku. Jednakże w 1968 roku, jako Żyd (naprawdę nazywał się bowiem Mosze Lifszyc), został wyrzucony z PZPR (za „postawę sprzeczną ze statutem partii”<sup>22</sup>), następnie pozbawiony polskiego obywatelstwa i zmuszony do emigracji. Po wyjeździe nigdy już nie odzyskał pełni sił twórczych. W 1980 r. popełnił samobójstwo w miejscowości Naples na Florydzie.

Warto więc zapytać w podsumowaniu, czy mógł powstać film *Krzyżacy* wolny od „uścisku” rozmaitych ideologii? Nie wydaje się być to możliwe. Wymowa oryginału literackiego oraz konteksty społeczno-polityczno-kulturowe filmowej adaptacji skutecznie uniemożliwiały powstanie takiego dzieła. Nie wydaje się zresztą, by planowane w 2001 r. przez Bogusława Lindę oraz Jarosława Żamoję, acz nigdy niezrealizowane, kolejne dwie adaptacje tekstu Sienkiewicza byłyby wolne od dyskursywnych usytuowań oraz ideologicznych wpływów. Tym razem byłyby to jednak najprawdopodobniej ideologie kasowego zysku i komercyjnego sukcesu. Planowana była również koprodukcja polsko-litewska oraz ciągle planowana jest samodzielna filmowa produkcja Litwy (być może we współpracy z Białorusią) na temat Grunwaldu. Film ten ma przedstawiać nie tylko dzieje bitwy, ale także opowiadać o tworzeniu się litewskiej państwowości. Do dnia dzisiejszego (lipiec, 2010 r.) filmy te pozostają jednak w sferze bardzo ogólnych planów.

Film Aleksandra Forda, ze wszystkimi swymi trudnymi uwarunkowaniami, pozostaje zatem jedyną kinematograficzną wizją wydarzeń roku 1410.

### ***Knights of the Teutonic Order* by Alexander Ford.**

#### **In the clutch of various ideologies**

##### **Abstract**

The article discusses various ideological conditionings in whose clutch Ford's film "Knights of the Teutonic Order" is located. They cause that it is impossible to perceive the film one-sidedly. "Ideological conditionings," close to the notion of "discourse," are defined in this article in accordance with the research in cultural studies as all social sets of convictions and imaginations of reality which create a socially defined identity, determine the way of conceptualization of the surrounding world – also the forms of the cinematic expression of this world. Ideological discourses which determined the artistic, formal and philosophical shape of "Knights of the Teutonic Order" were mainly: the original text of Henryk Sienkiewicz's novel, his model of literature and the model of a specific philosophy of history that results from it; recipients' expectations characteristic for common rationality with their typical reception models, the accepted understanding of the film adaptation of literature, the acknowledged model of intersemiotic translation, genre features of a historical film and the set of formal ways of film expression used, current policy of the Communist government in 1960 and the original strategy of Alexander Ford, the film director.

<sup>21</sup> Cyt. za: T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009, s. 193.

<sup>22</sup> E. Zajiček, *Poza ekranem*, s. 233.