

GRZEGORZ ŁĘCICKI

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ZDEMASKOWAĆ NIEDOSTRZEGALNE PRZYKŁADY MANIPULACJI W POLSKICH I ZAGRANICZNYCH FILMACH FABULARNYCH ORAZ SERIALACH TELEWIZYJNYCH

Słowa kluczowe: manipulacja medialna, filmy fabularne, seriale telewizyjne

1. Wprowadzenie. 2. Istotne niewierności w ekranizacjach wybitnych dzieł literackich. 3. Przekłamania historyczne. 4. Niewiele (?) znaczące drobiazgi. 5. Konkluzja.

1. WPROWADZENIE

Biskup Adam Lepa (1939–2022) należał do prekursorów edukacji medialnej w III RP¹. Gdy po upadku PRL-owskiego systemu totalitarnego w 1989 r. nastąpił powrót do demokracji oraz gospodarki wolnorynkowej, to istotne przemiany polityczne oraz ekonomiczne spowodowały diametralne przeobrażenia instytucji medialnych i rynku środków społecznego przekazu. Zmianom pozytywnym, a więc uwarunkowaniom ekonomii liberalnej, likwidacji cenzury, faktycznego przestrzegania wolności słowa i pluralizmu światopoglądowego, towarzyszyły również zjawiska negatywne dotyczące sfery komunikowania społecznego, a mianowicie stosowanie wysublimowanych mechanizmów oraz technik propagandowych i manipulacyjnych, które biskup Lepa wyraźnie dostrzegał, syntetycznie definiował, wnikliwie opisywał i przed którymi przestrzegał, apelując o odpowiednie wychowanie do selektywnego i krytycznego odbioru przekazów medialnych². Niniejszy artykuł wpisuje się w nurt badań teologiczno-medioznawczych, przedstawiających przykłady manipulacji zastosowanych w polskich i zagranicznych filmach fabularnych oraz serialach telewizyjnych. Analiza wybranych przypadków, dokonywana metodą indukcji fenomenologicznej oraz metodą analizy filmu jako przekazu medialnego³,

¹ Zob. A. Lepa, *Pedagogika mass mediów*, Łódź 1998.

² Zob. A. Lepa, *Świat propagandy*, Częstochowa 1994; tenże, *Świat manipulacji*, Częstochowa 1995.

³ Por. G. Łęcicki, *Analiza filmu jako przekazu medialnego w świetle teologii środków społeczne-*

stanowić będzie egzemplifikację manipulacji wizualnej, a także ilustrację postulatu permanentnej edukacji medialnej⁴.

2. ISTOTNE NIEWIERNOŚCI W EKRYNIZACJACH WYBITNYCH DZIEŁ LITERACKICH

Kino od początku istnienia wykorzystywało literaturę jako podstawę scenariuszy tworzonych obrazów⁵. Ekranizacje poczytnych książek zapewniały twórcom zarówno ogromną popularność, jak i dużą widownię, czyli sukces komercyjny. Tak było i w przypadku dokonanej przez Jerzego Hoffmana filmowej adaptacji sienkiewiczowskiej *Trylogii*. Ze względów politycznych kolejność przenoszenia na ekran jej części przebiegała odwrotnie niż proces powstawiania owego cyklu powieściowego⁶. Pierwsze dwie części filmowej *Trylogii*, czyli obrazy *Pan Wołodyjowski*⁷ oraz *Potop*⁸ wyprodukowano jeszcze w Polsce Ludowej, natomiast trzecią, *Ogniem i mieczem*⁹, wolno było zrealizować dopiero w III RP. Porządek analizy ekranizacji arcydzieła Sienkiewicza odpowiadać będzie chronologicznej kolejności powstawania poszczególnych produkcji.

Istotnym niedopowiedzeniem historycznym w filmie *Pan Wołodyjowski* jest niepełne przedstawienie epizodycznej bohaterki, siostry tytułowego bohatera (Tadeusz Łomnicki), pani Makowieckiej (Hanka Bielicka), opiekunki Krzysi Drohojowskiej (Barbara Brylska) i Basi Jeziorkowskiej (Magdalena Zawadzka), jako żony stolnika, ale bez podania znanego z powieści istotnego szczegółu, tego mianowicie, że chodzi nie o urząd nadworny, ale ziemski¹⁰; pan Makowiecki był bowiem stolnikiem latyczowskim¹¹. Dla PRL-owskiej cenzury nie do zaakceptowania było wspomnienie Latyczkowa, kresowego miasta, drugiego co do znaczenia w województwie podolskim, które po trzecim rozbiorze znalazło się w granicach Rosji, a potem Związku Sowieckiego. Zacieranie pamięci historycznej o dawnej wielkości Rzeczypospolitej stanowiło jedną z technik manipulacji stosowanej w okresie Polski Ludowej¹².

W oryginale literackim *Potopu* finałowa scena powieści, zawierająca królewską obronę Kmicica-Babinicza (Daniel Olbrychski), została wyraźnie powiązana z religią

go przekazu, w: G. Łęcicki, M. Butkiewicz, P. Drzewiecki, D. Jaszewska, *Film w perspektywie teologii mediów i edukacji medialnej*, Warszawa 2017, 14–34.

⁴ Zob. A. Lepa, *Telewizja w rodzinie*, Częstochowa 2008, 51–56; tenże, *Media a postawy*, Łódź 2003, 108–131.

⁵ Zob. M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań 2014, 20–21.

⁶ Por. J. Krzyżanowski, *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, Warszawa 1968, 111–137.

⁷ Zob. *Pan Wołodyjowski*, reż. J. Hoffman, 1969 [podstawowe informacje o filmach i serialach polskich pochodzą z dotyczących ich stron internetowej bazy filmu polskiego: filmpolski.pl, dostępnych od 17 VIII do 21 XII 2022].

⁸ Zob. *Potop*, reż. J. Hoffman, 1973–1974.

⁹ Zob. *Ogniem i mieczem*, reż. J. Hoffman, 1999.

¹⁰ Por. Z. Góralski, *Stolnik*, w: *Encyklopedia urzędów i godności w dawnej Polsce*, Warszawa 2000, 151–152.

¹¹ Zob. H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1999, 40.

¹² Por. M. Iłowiecki, *Krzywe zwierciadło. O manipulacji w mediach*, Lublin 2003, 133.

katolicką jako głównym nurtem duchowej tradycji Polaków. Ideały miłosierdzia oraz sprawiedliwości przyświecały królewskiej apologii dawnego warchoła, zabijaki i buntownika, a następnie bohaterskiego obrońcy klasztoru jasnogórskiego, dzielnego oficera ratującego króla, szaleńczo odważnego rycerza i dowódcy oddziału Tatarów. W opisie powrotu chorągwi laudańskiej z wojny ze Szwedami kluczowym elementem jest sakralna przestrzeń, czyli świątynia oraz święty czas, czyli celebracja Mszy św. Nie bez znaczenia jest również to, że służą do niej szczególnie ministranci, a mianowicie pułkownik Wołodyjowski oraz pan Zagłoba¹³, co w pewnym sensie stanowiło egzemplifikację hasła „Bóg i Ojczyzna”. W filmie jednak nie pokazano owych znamienitych rycerzy jako pełniących służbę liturgiczną podczas Najświętszej Ofiary, co wolno odczytywać jako celowe oddzielenie polskiego patriotyzmu od wiary oraz znak przepaści między wojskiem a Kościołem, co cechowało PRL-owskie Ludowe Wojsko Polskie i przeczyło polskiej tradycji militarnej oraz religijnej.

Należy jednak koniecznie dopowiedzieć, że ekranizacja *Potopu* zawiera jedną z najpiękniejszych scen religijnych w dziejach polskiej kinematografii, a mianowicie adorację odślanianego Cudownego Wizerunku Matki Bożej w jasnogórskiej kaplicy. Mimo sprzeciwów cenzury, postulującej usunięcie owej sekwencji, twórca filmu zdecydowanie, stanowczo i skutecznie ją obronił.

Pojedynek Bohuna z Wołodyjowskim, jeden z najbardziej dramatycznych fragmentów powieści *Ogniem i mieczem*¹⁴, mający podkreślić mistrzostwo małego rycerza we władaniu szablą, w filmie został wprawdzie udramatyzowany poprzez dodanie wątku walki w wodzie, jednak zwycięstwo polskiego oficera dragonów (Zbigniew Zamachowski) nad sławnym kozackim atamanem (Aleksandr Domogorow) zostało pokazane nie w konwencji sztuki szermierczej, ale raczej przypadku, co obniżało rangę umiejętności pana Michała, znakomicie zaakcentowanych we wcześniejszych ekranizacjach Trylogii, czyli w scenie pojedynku z Turkiem podczas obrony Kamieńca Podolskiego w ekranizacji *Pana Wołodyjowskiego* oraz walki z Kmicicem w *Potopie*.

Końcowy komentarz, genialnie odczytany zza kadru, czyli z tzw. *offu*¹⁵, przez arcymistrza słowa, Zbigniewa Zapasiewicza, będący epilogiem filmu *Ogniem i mieczem*, syntetycznie przedstawiającym późniejszy dramat bratobójczych walk polsko-ukraińskich pomijał istotną kwestię, czyli oddanie się Kozaków pod protekcję i zwierzchnictwo Moskwy¹⁶, co stanowiło przemilczenie ważnego aspektu politycznego i zaciemniało prawdę historyczną. Wspomnienie agresywnej polityki carycy Katarzyny II wobec Sycylii i Rzeczypospolitej przesłaniało negatywny wizerunek Bohdana Chmielnickiego jako hetmana zaporoskiego oraz przywódcy powstania kozackiego, który Ukrainę poddał Rosji. Wydaje się, że poprawność polityczna wzięła górę nad prawdą historyczną; niedrażnienie poprzez pomijanie niechwalebnych faktów i tak nie zapobiegło bojkotowi premiery obrazu J. Hoffmana w USA przez środowiska ukraińskie¹⁷.

¹³ Zob. H. Sienkiewicz, *Potop*, t. 3, Warszawa 1999, 302–307.

¹⁴ Zob. tenże, *Ogniem i mieczem*, t. 2, Warszawa 1999, 103–113.

¹⁵ Por. M. Hendrykowski, *Off. Głos zza kadru*, w: *Słownik terminów filmowych*, Poznań 1994, 110, 205.

¹⁶ Por. A. Serczyk, *Historia Ukrainy*, Wrocław 2009, 104–105.

¹⁷ Por. K. Ostrowska, *Ewa, czyli o Tej Wiśniewskiej*, Warszawa 2010, 80.

W ekranizacji kolejnej bestsellerowej powieści pierwszego polskiego i słowiańskiego laureata Literackiej Nagrody Nobla, a mianowicie w pierwszej filmowej wersji *W pustyni i w puszczy*¹⁸ pominięto istotne dla charakterystyki głównego bohatera wypowiedziane przez niego zdanie podczas spotkania w Chartumie z przywódcą politycznym i religijnym, Mahdim z Sudanu, którego wyznawcy porwali Stasia i Nel. W scenie dialogu toczącego się pomiędzy Stasiem Tarkowskim (Tomasz Mędrzak) a nowym prorokiem (nazwiska odtwórcy nie wymieniono w obsadzie) opuszczono bardzo ważną kwestię, czyli wyznanie wiary młodego Polaka, świadczące o jego odwadze, tożsamości duchowej, świadomości religijnej: „Jestem chrześcijaninem jak mój ojciec”¹⁹. Henryk Sienkiewicz wyraźnie zaakcentował istotny element osobowości Stasia: „dzielny chłopak, nieodrodny potomek obrońców chrześcijaństwa, prawa krew zwycięzców spod Chocimia i Wiednia”²⁰. Brak wyznania wiary wobec muzułmańskiego proroka zubożało obraz Stasia poprzez pozbawienie go motywacji religijnej w konfrontacji z prześladowcami. Nieumieszczenie w badanym filmie jasnego, zdecydowanego świadectwa wytrwania w wierze chrześcijańskiej, mimo ogromnego niebezpieczeństwa ze strony innowierców, odpowiadało realizowanej w PRL-u polityce planowej ateizacji szczególnie młodego pokolenia. Filmowy Staś Tarkowski mógł być wzorem Polaka, ale nie chrześcijanina. Z drugiej jednak strony należy zauważyć, że twórcy filmu w sposób zawołowany przedstawili silną wiarę Stasia, który nie uległ namowom Greka Kaliopuliego (Zygmunt Hobot), wzywającego chłopca do koniunkturalnego przyjęcia nowej religii. Analizowana produkcja pomijała również aspekt misyjnej gorliwości Stasia i Nel, którzy uczyli Kalego, Meę i Nasibu katechizmu, co stanowiło przygotowanie do chrztu, którego szafarzem był zapewne Staś²¹.

W ekranizacji niezwykle poczytnego cyklu powieściowego Karola Maya o przyjaźni i przygodach wspaniałego wodza Apaczów, Winnetou, oraz jego białego przyjaciela Old Shatterhanda²² pominięto ważny element osobowości i duchowości Winnetou, wyjaśniający jego dobroć, szlachetne postępowanie, wielkoduszość, wspaniałość i miłość. W pierwowzorze literackim wódz Apaczów, przeczuwając swoją śmierć powiedział przyjacielowi: „Wielki Manitou jest dobry i ja go miłuję”²³, a umierając na rękach Old Shatterhanda, wyznał: „Winnetou jest chrześcijaninem”²⁴. Ekranowa wizja śmierci nieskazitelnego Indianina (Pierre Brice) została istotnie zmieniona. Pokazano wprawdzie, że oddaje życie za przyjaciela (Lex Barker), osłaniając go własną pierś, co wolno interpretować jako ilustrację słów Chrystusa „Nie ma większej miłości od tej, gdy ktoś życie swoje oddaje za przyjaciół swoich” (J 15, 13),

¹⁸ Zob. *W pustyni i w puszczy*, reż. W. Ślesicki, 1973.

¹⁹ H. Sienkiewicz, *W pustyni i w puszczy*, Warszawa 2003, 101.

²⁰ Tamże.

²¹ Zob. tamże, 207–208.

²² Zob. *Winnetou*, cz. 1: *Złoto Apaczów*, reż. H. Reinl, 1963; cz. 2: *Ostatni renegaci*, reż. H. Reinl, 1964; cz. 3: *Ostatnia walka*, reż. H. Reinl, 1965 [podstawowe informacje o filmach zagranicznych pochodzą z dotyczących ich stron polskiego serwisu internetowego filmweb.pl, dostępnych od 17 VIII do 21 XII 2022].

²³ K. May, *Winnetou*, t. 3, tł. NN, Warszawa 1956, 340.

²⁴ Tamże, 378.

ale ostatnie słowa umierającego wodza Apaczów „Zadanie Winnetou zostało wypełnione [...] Winnetou słyszy dzwony, które go wzywają [...] Dusza Winnetou musi odejść. Winnetou jest gotowy”²⁵ odnoszą się do fabuły filmu, a głównie pogodzenia się ze śmiercią i całkowicie pomijają aspekt duchowości Apacza, a przede wszystkim świadectwo wiary chrześcijańskiej. To usunięcie istotnie zmieniało i zubażało wizerunek bohatera i, jak wolno przypuszczać, było kolejnym zabiegiem mającym na celu eliminowanie chrystianizmu i religii z kręgu kultury popularnej.

Andrzej Wajda, jedyny polski reżyser uhonorowany Oscarem za całokształt twórczości (2000 r.), mistrzowsko przenosił na ekran zarówno prozę, jak i dramat oraz poezję²⁶. Do jego najwybitniejszych dzieł należy *Wesele*²⁷ oraz *Pan Tadeusz*²⁸. Dzięki tym filmowym adaptacjom słowo poetyckie nabrało nietradycyjnego, wizualnego kształtu, a piękno polszczyzny zajaśniało niezwykłym blaskiem. W obu ekranizacjach pominięte jednak zostały istotne fragmenty. W ekranizacji *Wesela* w scenie dialogu między Dziennikarzem a Stańczykiem (w obu rolach wystąpił Wojciech Pszoniak, co akcentowało znaczenie wypowiedzi Stańczyka jako głosu wewnętrznego Dziennikarza) opuszczono bardzo ważne przesłanie: „Świętości nie szargać, bo trza, żeby święte były [...] Świętości nie szargać: to boli”²⁹. Przejrzysta aluzja do dziennikarskiej pokusy nadużywania wolności słowa i atakowania fundamentalnych wartości miała szczególną wymowę w epoce Polski Ludowej, gdy media stały się nośnikami planowej propagandy antyreligijnej i antykościelnej oraz narzędziami fałszywego patriotyzmu.

W filmowej adaptacji *Pana Tadeusza* nie uwzględniono jednego z najpiękniejszych fragmentów narodowego poematu, a mianowicie koncertu Jankiela³⁰, swoistej syntezy polskich dziejów od 1791 do 1812 r. Pominięcie wspomnienia o zdradzieckiej konfederacji targowickiej (1792 r.) oraz dokonanej przez wojska carskie rzezi Praги podczas insurekcji kościuszkowskiej (1794 r.) utrwalalo niepamięć o skutkach niezgody i zdrady narodowej oraz okrucieństwie armii rosyjskiej. Nieuwzględnienie tych wydarzeń było być może podyktowane zbytym podobieństwem do aktualnych czasów i pragnieniem niebudzenia skojarzeń z totalitaryzmem komunistycznym, realizowanym przez Polaków występujących się imperium sowieckiemu, a także niechęcią do przypominania bestialstwa wojsk rosyjskich i sowieckich w imię rzekomego osławiania wschodniego mocarstwa, co – jak teraz dowiodła agresja Rosji na Ukrainę – okazało się wielką naiwnością.

Warto przypomnieć, że w pierwszej, niemej ekranizacji *Pana Tadeusza*³¹, przygotowanej w 1928 r. na dziesięciolecie Polski Odrodzonej, w końcowej sekwencji filmu znalazły się fragmenty koncertu Jankiela, które zostały zilustrowane sugestywnie poprzez ożywienie słynnych obrazów Jana Matejki: *Uchwalenie*

²⁵ Zob. *Winnetou*, cz. 3: *Ostatnia walka*, dz.cyt.

²⁶ Por. A. Wajda, *Kino i reszta świata. Autobiografia*, Kraków 2013, 138–139, 267–268.

²⁷ Zob. *Wesele*, reż. A. Wajda, 1972.

²⁸ Zob. *Pan Tadeusz*, reż. A. Wajda, 1999.

²⁹ S. Wyspiański, *Wesele*, Wrocław 2000, 101.

³⁰ Zob. A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, Wrocław 2000, 352–355.

³¹ Zob. *Pan Tadeusz*, reż. R. Ordyński, 1928.

Konstytucji 3 Maja oraz *Rejtan*. Przedstawieniu generała Jana Henryka Dąbrowskiego jako wyczekiwanego na Litwie wodza wojska polskiego towarzyszyły sceny jazdy ułanów legionowych. Sceny pięknego, karnego niemal defiladowego kłusu nakręcono dzięki udziałowi autentycznych oddziałów kawalerii II RP, a mianowicie 1. Pułku Szwoleżerów Józefa Piłsudskiego oraz 4. Pułku Ułanów Zaniemeńskich.

PRL-owska cenzura, dbająca o lansowanie optymistycznej wizji egzystencji w państwie komunistycznym, doprowadziła do zmiany zakończenia ekranizacji powieści Marka Hłaski *Następny do raję*³². W jej znakomitej adaptacji filmowej, noszącej tytuł *Baza ludzi umarłych*³³, finałowa scena, inaczej niż w pierwowzorze literackim, zyskała pozytywny wydźwięk: do prymitywnej bieszczadzkiej bazy transportowej, zajmującej się wywózką ściętych drzew, docierają nowe, z dawna oczekiwane ciężarówki, które trudną pracę uczynią znośniejszą³⁴.

W ekranizacji opowiadania Marka Hłaski *Ósmy dzień tygodnia*³⁵ ze względów cenzuralnych zrezygnowano z wyraźnego podziału głównych bohaterów; według pierwowzoru literackiego pierwszym był bowiem mężczyzna wychodzący ze stalinowskiego więzienia po odsiedzeniu czteroletniego wyroku, drugim fanatyczny stalinowiec. W filmie zamieniono postać więźnia na młodego, zdolnego architekta, Piotra (Zbigniew Cybulski), a stalinowca na zasłużonego kombatanta, Grzegorza (Tadeusz Łomnicki)³⁶. Mimo to obraz wyreżyserowany przez Aleksandra Forda został na ćwierć wieku zatrzymany przez cenzurę; zrealizowany w 1958 r. premierę miał dopiero w 1983 r.³⁷. Zaskakujące było bowiem to, że ten „czołowy partyjny reżyser nakręcił film najczarniejszy z czarnych”³⁸. Pokazał bowiem Warszawę jako tonącą w pijaństwie żywą ruinę pełną koszmarnych ludzi. Dla władzy taki obraz był nie do przyjęcia, zapewne dlatego że był zbyt prawdziwy³⁹, a problematyka inicjacji seksualnej młodej, pięknej dziewczyny, Agnieszki (Sonia Ziemann), stanowiła tematykę tabu w zakłamaniej, pruderyjnej, siermiężnej moralności komunizmu.

Jedna z najważniejszych powieści XX w., czyli *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa, doczekała się kilku filmowych adaptacji. W scenie, stanowiącej początek fabuły, radzieccy literaci (Berlioz i Bezdorny) zastanawiali się, kim jest dziwny nieznanomy cudzoziemiec (Woland), który wtrącił się do ich rozmowy o historyczności Jezusa.

„Niemiec... – pomyślał Berlioz. Anglik... – pomyślał Bezdorny [...] Nie, to raczej Francuz... – pomyślał Berlioz. Polak... – pomyślał Bezdorny”⁴⁰.

W jednej z najwierniejszych ekranizacji dzieła Bułhakowa, a mianowicie w dziesięciocyfrowym serialu rosyjskim, wątpliwości co do narodowości obcego

³² Por. M. Hłasko, *Cmentarze. Następny do raję*, Paryż 1958.

³³ Zob. *Baza ludzi umarłych*, reż. C. Petelski, 1958.

³⁴ Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków 2015, 216.

³⁵ Por. M. Hłasko, *Ósmy dzień tygodnia*, Twórczość, r. XII (1956), nr 11, 23–68.

³⁶ Zob. *Ósmy dzień tygodnia*, reż. A. Ford, 1958.

³⁷ Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, dz.cyt., 217.

³⁸ M. Danielewicz, *Ford. Reżyser*, Warszawa 2019, 246.

³⁹ Por. tamże, 246–249.

⁴⁰ M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*, tł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa 2009, 14–15.

wędrowca (Oleg Basilaszewicz) zostały ograniczone do dwóch przypuszczeń; Berlioz (Aleksandr Adabaszian) wziął go za Niemca, natomiast Bezdomny (Władysław Gałkin) uważał, że to Anglik⁴¹. Pominięcie dwóch innych, występujących w oryginale przypuszczeń (Francuz, Polak), mogło być wprowadzone zamiarem zwykłego skrócenia tekstu i mało znaczącym drobiazgiem, ale w przypadku usunięcia domniemania „Polak” również mogło stanowić swoisty znak zastosowania mechanizmu przemilczenia jako jednej z technik antypolskiej propagandy rosyjskiej.

Powieść Victora Hugo *Nędznicy* należy do najczęściej ekranizowanych dzieł literackich; w latach 1909–2018 zrealizowano aż 35 jej adaptacji filmowych⁴². Kluczową sceną, wzruszającą opowieści o dramatycznych losach Jana Valjeana, byłego galernika, jest jego drugie spotkanie z katolickim biskupem, Benvenuto Myrielem, któremu ukradł stołowe srebra. Niespodziewana reakcja hierarchy spowodowała głęboką przemianę duchową przestępcy. Pod wpływem słów i czynów biskupa Jan Valjean stał się wzorem miłości i miłosierdzia. Biskup nie tylko obronił galernika przed żandarmami, mówiąc, że sam podarował mu srebra, ale jeszcze dodatkowo obdarował go szczerze dwoma srebrnymi świecznikami. Gestowi hojności towarzyszyły słowa:

– Pamiętaj, zawsze pamiętaj o tym, że obiecałeś mi z pomocą tego srebra stać się uczciwym człowiekiem.

Jan Valjean, który nie przypominał sobie, żeby cokolwiek obiecywał, milczał zdumiony. Biskup wymówił te słowa z naciskiem. Po czym jeszcze dodał uroczyście:

– Janie Valjean, mój bracie. Nie jesteś już we władzy zła, jesteś we władzy dobra. Kupuję twoją duszę; odbieram ją czarnym myśłem i duchowi zatracenia, a oddaję Bogu⁴³.

Jan Valjean „stał się innym człowiekiem, wszystko się w nim odmieniło i nie mógł już cofnąć słów biskupa ani zatrzeć wrażenia, jakie one na nim wywarły”⁴⁴.

Najważniejsza scena duchowego przełomu, którego doświadczył Jan Valjean, była niekiedy tak modernizowana przez twórców filmowych, że czasem traciła swą pierwotną głębię i znaczenie. W ekranizacji brytyjskiej⁴⁵, będącej dziełem amerykańskiego reżysera Glenna Jordana, przemowa biskupa do Jana Valjeana została znacznie (i chyba niepotrzebnie) rozbudowana; brzmiała następująco:

A teraz odejdz w pokoju. Obiecaj, że pieniądze za srebro spożytkujesz na to, by stać się uczciwym człowiekiem. A ja cię zapewniam, że w niebie bardziej się cieszą ze skruszonego grzesznika niż z setki sprawiedliwych. Jeśli odejdiesz stąd z nienawiścią do bliźnich, jesteś godzien politowania. Jeśli zaś odejdiesz z dobrymi myślami, jesteś wart więcej niż ktokolwiek z nas. Idź, bracie, już nie jesteś zły. Kupiłem twoją duszę. Usunę z niej czarne myśli i oddam ją Bogu⁴⁶.

Pominięcie wzmianki o duchu zatracenia i dodanie parafrazy słów Chrystusa: „W niebie większa będzie radość z jednego grzesznika, który się nawraca, niż

⁴¹ Zob. *Mistrz i Małgorzata*, reż. W. Bortko, 2005, odc. I.

⁴² Por. *Nędznicy*, https://pl.wikipedia.org/wiki/N%C4%99dznicy#Adaptacje_filmowe_ca%C5%82o%C5%9Bci_powie%C5%9Bci, (dostęp: 16,12.2022).

⁴³ W. Hugo, *Nędznicy*, tł. K. Byczewska, t. 1, Warszawa 1966, 131.

⁴⁴ Tamże, 138.

⁴⁵ Zob. *Nędznicy*, reż. G. Jordan, 1978.

⁴⁶ Tamże.

z dziewięćdziesięciu dziewięciu sprawiedliwych, którzy nie potrzebują nawrócenia” (Łk 15, 7), zaakcentowało wprawdzie ewangeliczną motywację postępowania biskupa Myriela, ale jednak pomijało istotną prawdę o istnieniu diabła i jego aktywności na rzecz zguby dusz ludzkich.

W jednej z najnowszych ekranizacji *Nędzników*, będącej wynikiem współpracy kinematografii francuskiej, hiszpańskiej, włoskiej, niemieckiej, amerykańskiej i angielskiej⁴⁷, scenę spotkania byłego skazańca z biskupem nadmiernie zdynamizowano poprzez rozbudowany i uwspółcześiony następujący dialog:

- Otwórz torbę. Moja pamięć jeszcze mnie nie zawodzi, nie zwariowałem. Doskonale wiem, że nigdy nie dawałem ci srebra, tylko je ukradłeś.
- Dlaczego ojciec to zrobił?
- Odkupiłem cię.
- Nie jestem na sprzedaż. Po dwudziestu latach w więzieniu znów jestem sam sobie panem.
- Chodzi mi o twoją duszę. Wykupiłem ją od złych mocy.
- Za dwa lichtarze?
- Od tej pory podążamy tą sama drogą. Drogą, na której triumfuje dobro. To niełatwa droga, będziesz się na niej potykał, będziesz upadał, ale nie ma nic piękniejszego niż człowiek, który podnosi się po upadku. Nie zapomnij, że dałem ci wszystko, co miałem⁴⁸.

W owej scenie razi nieprawidłowe użycie sformułowania „odkupiłem cię”; w sensie teologicznym jedynym Odkupicielem człowieka jest bowiem Jezus Chrystus. Wizja drogi, upadku, dobra ma charakter uniwersalny, ale jednocześnie może się wydawać jedynie szlachetnym zmaganiem idei, swoistym laickim humanizmem, gdyż została pozbawiona aspektu religijnego, głównie odniesienie do Boga, a więc relacji osobowej, kształtującej sumienie i postępowanie. Usunięcie słów o Bogu w analizowanej ekranizacji może być spowodowane nachalnymi trendami ateizacyjnymi oraz antyreligijnymi coraz bardziej widocznymi w kulturze i przekazach medialnych przełomu XX i XXI w. Zawarta w scenie badanego obrazu wypowiedź Jana Valjeana o tym, że jest panem samego siebie, wydaje się ukrytą afirmacją aktualnego absolutyzowania pojęcia wolności jako fundamentalnej idei i drogowskazu postępowania. Konsekwencją tego staje się wybór jako naczelna zasada etyczna przecząca tradycyjnej triadzie wartości, czyli prawdzie, dobru, pięknu. Wolność bez odniesienia do tych wartości może przemienić się w samowolę powodującą zło.

Umowne zestawienie charakterystycznych elementów powyższych scen z dwóch współczesnych wybranych ekranizacji *Nędzników* prowadzi do konkluzji, że jedna, usuwając diabła, a druga, wykluczając Boga, lansuje swoisty areligijny humanizm, będący znakiem erozji chrystianizmu w cywilizacji zachodniej oraz wypierania światopoglądu chrześcijańskiego z obszaru kultury popularnej⁴⁹.

Wskazane wyżej przykłady dotyczące zarówno polskich, jak i zagranicznych filmowych adaptacji dzieł literackich, wyraźnie pokazują rozbieżności istniejące między pierwowzorami a ich ekranizacjami, spowodowanymi najczęściej bieżącymi uwarunkowaniami politycznymi oraz światopoglądowymi. Oczywiście, autorzy

⁴⁷ Zob. *Nędznicy*, reż. J. Dayan, 2000.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ Por. W. Roszkowski, *Roztrzaskane lustro. Upadek cywilizacji zachodniej*, Kraków 2019, 139–142.

ekranizacji są autonomicznymi twórcami, a ich dzieła stanowią inny niż literatura komunikat audiowizualny, powiązany z najprzeróżniejszymi kontekstami⁵⁰. Wolno jednak sformułować wniosek, że ekranizacja nie będzie dla widza do końca zrozumiała, jeśli nie będzie on dokładnie znał pierwowzoru literackiego i nie będzie umiał określić zasadniczego przesłania autora dzieła adaptowanego na potrzeby filmu.

3. PRZEKŁAMANIA HISTORYCZNE

Film fabularny oraz serial telewizyjny nie jest dokładnym, naukowym wykładem historii, ale poprzez nawiązanie do realnych wydarzeń oraz mniej lub bardziej znanych bohaterów prawdziwych lub fikcyjnych stanowi sugestywne widowisko kształtujące zbiorową wyobraźnię również w odniesieniu do przeszłości. Jest więc skutecznym środkiem polityki historycznej i może być przedmiotem rozmaitych zabiegów propagandowych oraz manipulacyjnych. Wyrazistym tego przykładem są produkcje odnoszące się do II wojny światowej.

W filmie *Ucieczka z Sobiboru*⁵¹, nakręconym na podstawie wspomnień ocalałego więźnia z tamtejszego Sonderkommando⁵², początkowemu komunikatowi o rozpoczętej w 1942 r. przez Heinricha Himmlera akcji „Reinhardt”, czyli zagładzie Żydów i wybudowaniu trzech obozów śmierci: w Bełżcu, Treblince i Sobiborze, towarzyszyła ilustracja z mapą PRL-u, a nie zarysem granic II RP, co u współczesnych widzów utrzymywało fałszywą wizję najnowszej historii Polski i struktury terytorialnej okupowanych ziem. Brak pełnego wyjaśnienia, że akcja „Reinhardt” dotyczyła zagłady Żydów z Generalnego Gubernatorstwa oraz Okręgu Białostockiego (do 1941 r. okupowanego przez Związek Sowiecki), w pewnym stopniu redukowało wizję martyrologii obywateli II RP.

Dzieło Andrzeja Wajdy *Katyń*⁵³, długo oczekiwany pierwszy fabularny obraz o zbrodni sowieckiej, popełnionej na tysiącach polskich jeńców wojennych, nie zawierał istotnego komunikatu o tym, że rozkaz wymordowania polskich oficerów został podpisany przez Stalina i jego najbliższych współpracowników. Takie pominięcie może sprzyjać niepostrzeganiu zbrodni katyńskiej jako mordu o charakterze państwowym, a więc zaciemnia prawdę historyczną⁵⁴. Inną niezgodnością jest wzruszająca scena spowiedzi oficera wywożonego z obozu (jak pokazują dalsze sekwencje na egzekucję). W rzeczywistości idący na śmierć polscy jeńcy byli tej sakramentalnej posługi pozbawieni, w Wigilię 1939 r. Sowieci wywieźli z obozu w Kozielsku duchownych wszystkich wyznań⁵⁵. Jeńcy nie mogli więc skorzystać z pociechy religijnej przed wywózką na śmierć.

⁵⁰ Por. M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, dz.cyt., 33–35, 99.

⁵¹ Zob. *Ucieczka z Sobiboru*, reż. J. Gold, 1987.

⁵² Por. S. Szmajzner, *Inferno em Sobibor*, Rio de Janeiro 1968.

⁵³ Zob. *Katyń*, reż. A. Wajda, 2007.

⁵⁴ Por. G. Łęcicki, *Harcierz, ulan, kapłan. Książdz Dzdzisław Peszkowski 1918–2007*, Warszawa 2018, 115–116.

⁵⁵ Por. tamże, 43.

W produkcjach zagranicznych o tematyce wojennej przemilczanie jako mechanizm propagandowy w sposób szczególny dotyczyło Polski i Polaków. W rok po wojnie kinematografia brytyjska zrealizowała obraz *Theirs Is The Glory*⁵⁶ przedstawiający nieudany desant pod Arnhem (17–25 września 1944 r.). Specyficzną cechą badanego filmu było uczestniczenie w nim faktycznych uczestników przegranej bitwy, nakręceniu go w jej miejscu i wpleceniu autentycznych zdjęć dokumentalnych. Analizowany obraz stanowił hołd wobec bohaterstwa brytyjskiej dywizji powietrznodesantowej. Pomijał jednak udział spadochroniarzy amerykańskich i polskich w bitwie pod Arnhem.

W filmie *Zatopić pancernik Bismarck!*⁵⁷ całkowicie pominięte zostały zasługi polskich marynarzy z niszczyciela ORP „Piorun”, który na Atlantyku odnalazł niemieckiego kolosa zmierzającego do Francji i mimo nocnego sztormu wdał się z nim w symboliczną bitwę. Polski kontrtorpedowiec (o wyporności 2384 t i długości blisko 109 m) odważnie podjął walę z najpotężniejszym wówczas pancernikiem świata (o wyporności 49 406 t i długości ponad 250 m). Zręczne manewrowanie uchroniło „Pioruna” od zagłady, a trwające godzinę starcie umożliwiło brytyjskim okrętom podpłynięcie na pole bitwy i zatopienie dumy Kriegsmarine⁵⁸.

W obrazie *Gra tajemnic*⁵⁹, będącym ekranową biografią wybitnego angielskiego matematyka i uzdolnionego kryptologa, Alana Turinga, przedstawiono brytyjskiego geniusza jako jedyne pogromcę niemieckiej maszyny szyfrującej. Udział polskich uczonych w dekrypcji Enigmy został niemal całkowicie pominięty; tylko raz wspomniano o tzw. płachtach Zygalskiego, które umożliwiły Turingowi zaprojektowanie tzw. bomby kryptologicznej. Fakt wcześniejszego skonstruowania przez Polaków – Mariana Rejewskiego, Jerzego Różyckiego i Henryka Zygalskiego – pierwszego takiego urządzenia do odszyfrowywania niemieckiej Enigmy i złamania jej kodu nie został przypomniany⁶⁰.

Inny biograficzny obraz, należący do nurtu tzw. kina generalskiego, przedstawiający naczelnego dowódcę alianckich wojsk inwazyjnych, amerykańskiego generała armii Dwighta D. Eisenhowera *Ike: odliczanie do inwazji*⁶¹, zawierał jego wypowiedź skierowaną do generała G. Pattona wyliczającą sojuszników; „Ike” mówił mu wtedy o Czechach, Holendrach i Duńczykach. Pominięcie Polaków wydaje się w tym przypadku niezwykle kuriozalne, gdyż Pierwszy Korpus Polski stanowił największą stacjonującą na Wyspie armię nienależącą do Wspólnoty Brytyjskiej⁶².

Technika przemilczenia faktów historycznych była także stosowana w kinie polskim w całym okresie totalitaryzmu komunistycznego. W produkcjach dotyczących II wojny światowej nie mogły się pojawić wzmianki o wydarzeniach przeczących oficjalnej propagandzie i polityce historycznej. Zgodnie z nią jedynym wrogiem

⁵⁶ Zob. *Theirs Is The Glory*, reż. B.D. Hurst, 1946.

⁵⁷ Zob. *Zatopić pancernik Bismarck!*, reż. L. Gilbert, 1960.

⁵⁸ Por. J. Pertek, *Wielkie dni malej floty*, Poznań 1990, 300–312.

⁵⁹ Zob. *Gra tajemnic*, reż. M. Tyldum, 2014.

⁶⁰ Por. A. Peplowski, *Wojna o tajemnice. W tajnej służbie Drugiej Rzeczypospolitej 1918–1944*, Kraków 2011, 196–198.

⁶¹ Zob. *Ike: odliczanie do inwazji*, reż. R. Harmon, 2004.

⁶² Zob. P. Caddick-Adams, *Monte Cassino. Piekło dziesięciu armii*, tł. M. Bielewicz, Kraków 2014, 266.

II RP i agresorem we wrześniu 1939 r. była Trzecia Rzesza⁶³. Cenzura uniemożliwiała przypominanie paktu Ribbentrop–Mołotow, ataku ZSRS na Polskę, współdziałania Sowietów z Niemcami, zbrodni katyńskiej, gehenny Polaków wywożonych na Sybir i więzionych w łagrach. Realizowane w PRL-u fabularne⁶⁴ oraz serialowe⁶⁵ obrazy, dotyczące zarówno działalności polskiego wywiadu w Trzeciej Rzeszy, jak i walk wrześniowych⁶⁶, utrwały fałszywy obraz sytuacji międzynarodowej II RP w sierpniu i wrześniu 1939 r.

Wyraźnym przekłamaniem zawartym w filmie *Orzeł* stało się przedstawienie genezy jego internowania w stolicy Estonii, czyli w neutralnym Tallinnie, jako wynik intrygi niemieckiej, gdy w rzeczywistości był to także efekt nacisków sowieckich. Tajna część paktu Ribbentrop–Mołotow zakładała bowiem poddanie Estonii wpływom Związku Sowieckiego⁶⁷. Badany obraz nie ukazywał pełnej prawdy i rozpaczliwej sytuacji uciekającego *Orła*; okręt, będący dumą Polskiej Marynarki Wojennej, musiał wymknąć nie tylko niemieckiej Kriegsmarine, ale i bałtyckiej flocie sowieckiej⁶⁸.

Najbardziej kontrowersyjnym fabularnym obrazem tragicznego września 1939 r., wyprodukowanym w PRL-u, był film Andrzeja Wajdy *Lotna*⁶⁹. Ekranizacja opowiadania⁷⁰, zaliczonego do szkolnych lektur, prezentowała obraz małodusznych kawalerzystów, którzy pragnęli zdobyć tę piękną klacz. Najwięcej kontrowersji wzbudzała sugestywna scena szarży z szablami na czołgi, co odbierano jako podważenie profesjonalizmu armii II RP.

Niezwykłą odwagę i brawurę polskich kawalerzystów z 18. Pułku Ułanów Pomorskich, którzy 1 września 1939 r. szarżą pod Krojantami koło Chojnic powstrzymali napór wojsk niemieckich, umożliwiając wycofywanie się piechoty⁷¹, zohydziła propaganda hitlerowska ukazująca Polaków jako szaleńców uderzających z szablami na czołgi. Taką opinię utrzymywało opowiadanie Wojciecha Żukrowskiego i obraz Andrzeja Wajdy. W rzeczywistości dwa szwadrony 18. Pułku Ułanów Pomorskich zaatakowały regiment piechoty niemieckiej z 20. Dywizji Zmotoryzowanej. Po dostaniu się pod ostrzał z broni maszynowej ułani ponieśli duże straty i się wycofali.

Filmowa sekwencja ataku kawalerzystów na czołgi, a szczególnie scena przedstawiająca ułana uderzającego szablą w lufę armaty niemieckiego wozu bojowego, może być postrzegana jako wyraz wyjątkowej polskiej głupoty i paszkwil na armię

⁶³ Por. B. Suchodolski, *Dzieje kultury polskiej*, Warszawa 1980, 540–541.

⁶⁴ Zob. *Sekret Enigmy*, reż. R. Wionczek, 1979; *Kim jest ten człowiek*, reż. E.C. Petelscy, 1984.

⁶⁵ Zob. *Tajemnica Enigmy*, reż. R. Wionczek, 1979; *Pogranicze w ogniu*, reż. A. Konic, 1988–1991.

⁶⁶ Zob. *Orzeł*, reż. L. Buczkowski, 1959; *Westerplatte*, reż. S. Różewicz, 1967; *Hubal*, reż. B. Połęba, 1973; *Gdziekolwiek jesteś panie prezydencie*, reż. A. Trzos-Rastawiecki, 1978.

⁶⁷ Por. P. Kenez, *Odkłamana historia Związku Radzieckiego*, tł. A. Górka, Warszawa 2008, 159.

⁶⁸ Zob. M. Borowiak, *Stalowe okręty podwodne 1926–1947*, Warszawa 2013, 202–227, 565–572.

⁶⁹ Zob. *Lotna*, reż. A. Wajda, 1959.

⁷⁰ Por. W. Żukrowski, *Lotna*, w: tenże, *Z kraju milczenia*, Warszawa 1947.

⁷¹ Por. A. Zawilski, *Bitwy polskiego września*, Kraków 2009, 151–152.

II RP. Wobec ostrej krytyki⁷², reżyser wyjaśniał, że pokazane obrazy stanowiły pewien skrót i miały prezentować symboliczne wizje⁷³, co jednak nie do końca zostało zrozumiane zarówno przez zwykłych widzów, jak i krytyków. Dopiero napisane po latach wspomnienia twórcy pozwalają lepiej zrozumieć i głębiej zinterpretować symbolikę ukazanych przez niego obrazów, przypominających nieistniejący świat okrytej chwałą polskiej kawalerii, której odchodzenie w przeszłość reżyser widział na własne oczy⁷⁴.

Gwoli uzupełnienia prawdy historycznej, warto przypomnieć, że polska kawaleria walcząca z pancernymi oddziałami posługiwała się nie szablami, ale artylerią i rusznicami przeciwpancernymi. Przykładem ich skuteczności była bitwa stoczona 1 i 2 września 1939 r. pod Mokrą przez Wołyńską Brygadę Kawalerii z nacierającymi pułkami niemieckiej 5. Brygady Pancerniej. Trzy pułki ułanów (12, 19 i 21), 2. Pułk Strzelców Konnych, IV batalion 84. Pułku Piechoty oraz 2. Dywizjon Artylerii Konnej i 21 Dywizjon Pancerny, a także wyposażony w haubice i armaty pociąg pancerny „Śmiały” zniszczyły ponad sto niemieckich czołgów i transporterów opancerzonych⁷⁵.

Sugestywne fabularne oraz serialowe obrazy wojny i okupacji powinny być konfrontowane z wiedzą historyczną, by ekranowej fikcji naiwnie nie postrzegano jako rzeczywistości⁷⁶.

4. NIEWIELE (?) ZNACZĄCE DROBIAZGI

Istota dzieła kinematograficznego wymaga od twórcy specyficznego kompromisu w odniesieniu do prawdy historycznej⁷⁷. Wymogi filmowej narracji, dynamizm akcji, charakterystyka postaci mogą powodować rozbieżności między faktami a ich ekranowymi przedstawieniami czy nawiązaniem. Problemem jest jednak skala niewierności lub jej znaczenie dla całej fabuły oraz kształtowanego przez nią obrazu wydarzeń i osób.

W filmie *Bitwa pod Wiedniem*⁷⁸ znalazła się scena narady cesarza austriackiego, Leopolda I (Piotr Adamczyk), który uciekł ze stolicy do Linzu, z przybyłym z odsieczą królem polskim, Janem III Sobieskim (Jerzy Skolimowski). W rzeczywistości „monarchowie spotkali się dopiero po oswobodzeniu Wiednia”⁷⁹.

Biograficzny film *Markiz de Sade*⁸⁰ przedstawiał kontrowersyjnego pisarza, libertyna, promującego przemoc i okrucieństwo w relacjach seksualnych, jedynie

⁷² Por. B. Michałak, *Wajda. Kronika wypadków filmowych*, bmv, 2016, 54–55.

⁷³ Zob. W. Beres, K. Burnetko, *Andrzej Wajda. Podejrzany*, Warszawa 2013, 60.

⁷⁴ Zob. A. Wajda, *Kino i reszta świata. Autobiografia*, Kraków 2013, 14–16.

⁷⁵ Por. A. Zawilski, dz.cyt., 95–111.

⁷⁶ Por. G. Łęcicki, *Widmo prawdy, projekcja fałszu. Ekranowa indoktrynacja, manipulacja i propaganda na przykładzie fabularnych oraz serialowych obrazów wojny, okupacji i stalinizmu w kinematografii polskiej 1944–2019*, Warszawa 2020, 354.

⁷⁷ Por. J. Ostromecki, *Skręcona historia. Film a prawda historyczna*, Warszawa 2021, 10.

⁷⁸ Zob. *Bitwa pod Wiedniem*, reż. R. Martinelli, 2012.

⁷⁹ J. Ostromecki, dz.cyt., 103.

⁸⁰ Zob. *Markiz de Sade*, reż. B. Jacquot, 2000.

jako błyskotliwego, złośliwego, cynicznego, a niekiedy wręcz poczciwego znawcę ludzkiej natury, niegroźnego w porównaniu z bezlitosnymi rewolucjonistami – sprawcami masowych egzekucji.

Warto zwrócić uwagę na to, że w niektórych serialach kryminalnych, zrealizowanych w okresie Polski Ludowej, pojawiały się elementy deprecjonujące autorytet inteligentów. W pierwszym polskim telewizyjnym cyklu kryminalnym pt. *Kapitan Sowa na tropie*⁸¹, wyreżyserowanym przez późniejszego arcymistrza komedii, Stanisława Bareję, pojawił się negatywny wizerunek lekarza, specjalisty od hipnozy, doktora Gregera (Zbigniew Józefowicz), który okazał się narkomanem i bezwzględny mordercą⁸². Złodziejem oraz sprytnym przemytnikiem dzieł sztuki był kustosz zamku, profesor Sandecki (Stanisław Jaśkiewicz)⁸³. Słynny podróżnik i pisarz, Krzysztof Małecki (Leon Niemczyk) został zdemaskowany jako tchórz oraz kłamca⁸⁴. Nędznej kondycji moralnej naukowców dowodziły kłamstwa żonatego profesora, który nie chciał potwierdzić alibi znajomego, gdyż został przyłapany na wyprawie samochodowej ze studentką⁸⁵. Kobiety – inteligentki również okazywały się przestępczyniami; ich uroda – studentki Zuzanny Gawlik (Pola Raksa)⁸⁶ oraz asystentki profesora Jolanty Sucheckiej (Joanna Jędryka)⁸⁷ – kontrastowała z brzydotą i podłością charakterów.

Pejoratywny obraz inteligentów występował w innym popularnym serialu kryminalnym, a mianowicie w cyklu *07 zgłoś się*⁸⁸. Antypatycznym osobnikiem, zdradzającym ciężko chorą żonę, był docent Jacek Wereda (Jan Machulski)⁸⁹. Niewiernym mężem był także prowincjonalny lekarz Adam Miłosz (Andrzej Chrzanoski)⁹⁰. Mecenas Stolarski (Mieczysław Voit) okazał się właścicielem nielegalnego kasyna⁹¹.

Wskazane wyżej przykłady nie tylko potwierdzają specyfikę filmu jako charakterystycznego przekazu medialnego, ale także dowodzą konieczności jego krytycznego odbioru. Drobne nieścisłości w obrazach historycznych wolno wytłumaczyć naturą ekranowych produkcji rządzących się swoimi prawami. Sposób kreowania filmowych bohaterów to już jednak problem poważniejszy, gdyż kształtuje on sposób ich postrzegania w wymiarze społecznym. Należy podjąć wysiłek, by rozeznaczyć intencje twórców i ogólny przekaz oglądanych produkcji, w czym może pomóc pytanie, czy prezentują one obrazy poszczególnych postaci ze względu na fabułę i tok narracji, czy jednak mają na celu umyślny zabieg tworzenia określonych ideologicznie stereotypów medialnych? Swoistą tego egzemplifikacją były np. polskie seriale kryminalne wyraźnie wskazujące na to, że inteligencja nie stanowi elity narodu.

⁸¹ Zob. *Kapitan Sowa na tropie*, reż. S. Bareja, 1965.

⁸² Zob. tamże, odc. 7: *Śpiący nie kłamie*.

⁸³ Zob. tamże, odc.5: *Trzecia ręka*.

⁸⁴ Zob. tamże, odc. 6: *Szantażysta*.

⁸⁵ Zob. tamże, odc.8: *Numer IB 2968*.

⁸⁶ Zob. tamże, odc. 4: *Cichy pokój*.

⁸⁷ Zob. tamże, odc. 3: *Termos*.

⁸⁸ Zob. *07 zgłoś się*, reż. K. Szmagier, A. J. Piotrowski, K. Tarnas, 1976–1987.

⁸⁹ Zob. tamże, odc. 3: *Dziwny wypadek*.

⁹⁰ Zob. tamże, odc. 16: *Ślad rękawiczki*.

⁹¹ Zob. tamże, odc. 13: *Strzał na dancingu*.

5. KONKLUZJA

Biskup Adam Lepa niejednokrotnie wskazywał rozmaite techniki propagandy i mechanizmy manipulacji oraz postulował edukację medialną rozumianą jako krytyczny odbiór przekazów medialnych i umiejętność ich selekcjonowania. Wskazane wyżej przykłady istotnych niewierności w ekranizacjach wybitnych dzieł literackich, przekłamań w obrazach historycznych, jak również zaakcentowanie z pozoru nic nie znaczących szczegółów zawartych w dziełach kinematograficznych, potwierdzają słuszność i ponadczasowość refleksji biskupa Adama Lepy na temat mediów i konieczności ich krytycznego odbioru. Wysuwany przez niego postulat edukacji medialnej stanowi swoisty testament intelektualny oraz jest wyzwaniem dla kolejnych badaczy kontynuujących analizy teologiczno-medialne.

BIBLIOGRAFIA

- Bereś W., Burnetko K., *Andrzej Wajda. Podejrzany*, Warszawa: Agora SA 2013.
- Borowiak M., *Stalowe drapieżniki. Polskie okręty podwodne 1926–1947*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza Alma-Press 2013.
- Bułhakow M., *Mistrz i Małgorzata*, tł. I. Lewandowska, W. Dąbrowski, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA 2009.
- Caddick-Adams P., *Monte Cassino. Piekło dziesięciu armii*, tł. M. Bielewicz, Kraków: Wydawnictwo Znak 2014.
- Danielewicz M., *Ford. Reżyser*, Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej 2019.
- Góralski Z., *Encyklopedia urzędów i godności w dawnej Polsce*, Warszawa: Książka i Wiedza, 2000.
- Hendrykowski M., *Słownik terminów filmowych*, Poznań: Ars nova 1994, M. Hendrykowski, *Współczesna adaptacja filmowa*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu 2014. Hłasko M., *Cmentarze. Następny do raju*, Paryż: Instytut Literacki 1958.
- Hłasko M., *Ósmy dzień tygodnia*, Twórczość, r. XII (1956), nr 11.
- Hugo W., *Nędznicy*, tł. K. Byczewska, t. 1, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1966.
- Howiecki M., *Krzywe zwierciadło. O manipulacji w mediach*, Lublin: Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej Gaudium 2003.
- Kenez P., *Odkłamana historia Związku Radzieckiego*, tł. A. Górską, Warszawa: Bellona 2008.
- Krzyżanowski J., *Henryka Sienkiewicza żywot i sprawy*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy 1968.
- Lepa A., *Media a postawy*, Łódź: Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie 2003.
- Lepa A., *Pedagogika mass mediów*, Łódź: Archidiecezjalne Wydawnictwo Łódzkie 1998.
- Lepa A., *Świat manipulacji*, Częstochowa: Biblioteka Niedzieli 1995.
- Lepa A., *Świat propagandy*, Częstochowa: Biblioteka Niedzieli 1994.
- Lepa A., *Telewizja w rodzinie*, Częstochowa: Biblioteka Niedzieli 2008.
- Lubelski T., *Historia kina polskiego 1895–2014*, Kraków: Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS 2015.
- Łęcicki G., *Analiza filmu jako przekazu medialnego w świetle teologii środków społecznego przekazu*, w: G. Łęcicki, M. Butkiewicz, P. Drzewiecki, D. Jaszewska, *Film w perspektywie teologii mediów i edukacji medialnej*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW 2017.
- Łęcicki G., *Harcierz, ulan, kapłan. Ksiądz Zdzisław Peszkowski 1918–2007*, Warszawa: Oficyna Wydawnicza RYTM 2018.
- Łęcicki G., *Widmo prawdy, projekcja fałszu. Ekranowa indoktrynacja, manipulacja i propaganda na przykładzie fabularnych oraz serialowych obrazów wojny, okupacji i stalinizmu w kinematografii polskiej 1944–2019*, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe UKSW 2020.

- May K., *Winnetou*, t.3, tł. NN, Warszawa: Nasza Księgarnia 1956.
- Michalak B., *Wajda. Kronika wypadków filmowych*, b.m.w.: Wydawnictwo MG 2016.
- Mickiewicz A., *Pan Tadeusz czyli ostatni zajazd na Litwie. Historia szlachecka z r. 1811 i 1812 we dwunastu księgach wierszem*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2000.
- Nędznicy, https://pl.wikipedia.org/wiki/N%C4%99dznicy#Adaptacje_filmowe_ca%C5%82o%C5%9Bci_powie%C5%9Bci.
- Ostromięcki J., *Skrecona historia. Film a prawda historyczna*, Warszawa: Bellona 2021.
- Ostrowska K., *Ewa, czyli o Tej Wiśniewskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Trio 2010.
- Pepłoński A., *Wojna o tajemnice. W tajnej służbie Drugiej Rzeczypospolitej 1918–1944*, Kraków: Wydawnictwo Literackie 2011.
- Pertek J., *Wielkie dni malej floty*, Poznań: Wydawnictwo Poznańskie 1990.
- Roszkowski W., *Roztrzaskane lustro. Upadek cywilizacji zachodniej*, Kraków: Biały Kruk 2019.
- Serczyk A.W., *Historia Ukrainy*, Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich 2009.
- Sienkiewicz H., *Ogniem i mieczem*, t. 1–2, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA 1999.
- Sienkiewicz H., *Pan Wołodyjowski*, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA 1999.
- Sienkiewicz H., *Potop*, t. 3, Warszawa: Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA 1999.
- Sienkiewicz H., *W pustyni i w puszczy*, Warszawa: Akant Ltd. 2003.
- Suchodolski B., *Dzieje kultury polskiej*, Warszawa: Wydawnictwo Interpress 1980. Szmajzner S., *Inferno em Sobibor*, Rio de Janeiro: Bloch 1968.
- Wajda A., *Kino i reszta świata. Autobiografia*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2013.
- Wyspiański S., *Wesele*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie 2000.
- Zawilski A., *Bitwy polskiego września*, Kraków: Wydawnictwo Znak 2009.
- Żukrowski W., *Z kraju milczenia*, Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik 1947.

Filmografia

- 07 zgłoś się*, reż. K. Szmajzner, A.J. Piotrowski, K. Tarnas, 1976–1987.
- Baza ludzi umarłych*, reż. C. Petelski, 1958.
- Bitwa pod Wiedniem*, reż. R. Martinelli, 2012.
- Gdziekolwiek jesteś panie prezydencie*, reż. A. Trzos-Rastawiecki, 1978.
- Gra tajemnic*, reż. M. Tyldum, 2014.
- Hubal*, reż. B. Poręba, 1973.
- Kapitan Sowa na tropie*, reż. S. Bareja, 1965.
- Katyń*, reż. A. Wajda, 2007.
- Kim jest ten człowiek*, reż. E. i C. Petelscy, 1984.
- Lotna*, reż. A. Wajda, 1959.
- Markiz de Sade*, reż. B. Jacquot, 2000.
- Mistrz i Małgorzata*, reż. W. Bortko, 2005.
- Nędznicy*, reż. G. Jordan, 1978.
- Nędznicy*, reż. J. Dayan, 2000.
- Ogniem i mieczem*, reż. J. Hoffman, 1999.
- Orzeł*, reż. L. Buczkowski, 1959.
- Ósmy dzień tygodnia*, reż. A. Ford, 1958.
- Pan Tadeusz*, reż. A. Wajda, 1999.
- Pan Tadeusz*, reż. R. Ordyński, 1928.
- Pan Wołodyjowski*, reż. J. Hoffman, 1969.
- Pogranicze w ogniu*, reż. A. Konic, 1988–1991.
- Potop*, reż. J. Hoffman, 1973–1974.
- Sekret Enigmy*, reż. R. Wionczek, 1979.
- Tajemnica Enigmy*, reż. R. Wionczek, 1979.
- Theirs Is The Glory*, reż. B.D. Hurst, 1946.

- Ucieczka z Sobiboru*, reż. J. Gold, 1987.
Wesele, reż. A. Wajda, 1972.
Westerplatte, reż. S. Różewicz, 1967.
Winnetou, cz.1–3, reż. H. Reinl, 1963–1965.
W pustyni i w puszczy, reż. W. Ślesicki, 1973.
Zatopić pancernik Bismarck!, reż. L. Gilbert, 1960.

UNMASK THE UNSEEN. EXAMPLES OF MANIPULATION IN POLISH AND FOREIGN FEATURE FILMS AND TELEVISION SERIES

Summary

The article presents examples of media manipulation on the example of Polish and foreign cinematographic works. It points out significant inaccuracies in film adaptations of famous literary works, distortions in historical films and minor details affecting the content of the images. The publication emphasizes the need for permanent media education.

Key words: media manipulation, feature films, television series

Nota o Autorze

Grzegorz ŁĘCICKI – apologetyk, teolog kultury, komunikacji i mediów; dr. hab., prof. UKSW, dyrektor Instytutu Edukacji Medialnej i Dziennikarstwa na Wydziale Teologicznym UKSW; kierownik Katedry Teologii Środków Społecznego Przekazu i Edukacji Medialnej UKSW; badacz mediów audio-wizualnych, głównie filmów fabularnych i seriali telewizyjnych; autor m.in. monografii *Widmo prawdy – projekcja fałszu. Ekranowa indoktrynacja, manipulacja i propaganda na przykładzie fabularnych oraz serialowych obrazów wojny, okupacji i stalinizmu w kinematografii polskiej 1944–2019*, Warszawa 2020; pomysłodawca serii prac naukowych o filmie jako przekazie medialnym, wydawanej od 2017 r. przez Wydawnictwo Naukowe UKSW (dotychczas ukazały się następujące tomy: *Film w perspektywie teologii mediów i edukacji medialnej*; *Pokazać niewidzialne. Film religijny w perspektywie teologii środków społecznego przekazu i języka mediów*; *Film jako przekaz perswazyjny*; *Film jako przekaz emocjonalny*; *Film jako emanacja piękna* – w 2023 r. Stowarzyszenie Wydawców Katolickich wyróżniło tę kolekcję nagrodą Feniksa w kategorii seria wydawnicza) oraz kolekcji „Biblioteka Medialna im. Księdza Profesora Antoniego Lewka”, publikowanej przez krakowskie Wydawnictwo SCRIPTUM, upamiętniającej twórcę studiów medialnych w ATK i w UKSW.
Kontakt e-mail: g.lecicki@uksw.edu.pl