

Uniwersytet Łódzki
Wydział Filologiczny
Katedra Filmu i Mediów Audiowizualnych

Jarosław Grzechowiak

**Filmy kinowe i telewizyjne
polskich „zespołów partyjnych”
w latach 1975-1991**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem
dr hab. Konrada Klejsy

ŁÓDŹ 2023

Ukazała się (nakładem Uniwersytetu Wrocławskiego) rozprawa doktorska o filmach Tadeusza Konwickiego. A czy ktoś pomyślał bodaj o magisterium z Poręby? („Szpilki” 1985, nr 17, s. 6).

SPIS TREŚCI

Wstęp	6
Przedmiot i cel rozprawy	6
Metodologia i stan badań.....	10
Struktura pracy	14
Nowe pojęcia	19
Źródła archiwalne.....	21
Napotkane problemy.....	28
Nota bibliograficzna.....	30
1. Kontekst: Zespoły Filmowe w latach 1975-1989	31
1.1. <i>Słabość naszego filmu współczesnego jest ewidentna. Kinematografia polska w połowie lat 70. w ówczesnej ocenie władz partyjno-państwowych</i>	32
1.2. <i>Szereg filmów nie utrzymało się w granicach planowanych okresów zdjęciowych. Zespoły filmowe w latach 1975-1980</i>	40
1.3 <i>Nie należy powoływać żadnych dodatkowych Zespołów. Karnawał „Solidarności” i jego wpływ na organizację instytucji filmowych</i>	48
1.4. <i>Warto pomyśleć o filmie współczesnym o WP, o ZMP. Zespoły w okresie stanu wojennego</i>	53
1.5. <i>Średnia frekwencja na seansie – 56 widzów. Produkcja filmowa w latach 1984-1989</i> ...	61
1.6. <i>Jest oceniany bardzo niekorzystnie i surowo. Zarys biografii Mieczysława Waśkowskiego</i>	73
2. Zespół Filmowy „Iluzjon” w latach 1975-1980	82
2.1. <i>Przeżywalismy go „Petlurą”. Zarys biografii Czesława Petelskiego</i>	83
2.2. <i>Mieliśmy na planie około 300 koni. Wycieczki w dawniejszą historię</i>	90
2.3. <i>Nigdy nie odmówił mi rady i pomocy. Z dziejów ruchów rewolucyjnych</i>	96
2.4. <i>Pan wspomniał o reformie rolnej. Co to takiego? II wojna światowa</i>	106
2.5. <i>Czesio zrobił film taki, jakiego oczekiwaliśmy. W kręgu psychologii</i>	128
2.6. <i>Carter macha do Kargula i Pawlaka. Inne gatunki</i>	137
2.7. <i>Przed wszystkim staramy się poznać młodych ludzi. Debiuty kinowe</i>	143
2.8. <i>Smrodowego nie braliście? Współpraca z telewizją</i>	149
2.9. <i>W „Iluzjonie” robi się filmy dla ludzi. Ocena działalności przez NZK</i>	170
3. Zespół Filmowy „Profil” w latach 1975-1980	175
3.1. <i>Marzec był dla mnie zmiłowaniem. Zarys biografii Bohdana Poręby</i>	176
3.2. <i>Podstawowym założeniem jest pokazanie profilu współczesnego Polaka. Członkowie i program zespołu</i>	192

3.3	<i>Przez cały czas miałem wrażenie, że stoimy w miejscu. Pierwsze produkcje „Profilu”</i>	197
3.4.	<i>Od strony dramaturgicznej film jest skopany. „Kino partyjnego niepokoju”</i>	209
3.5.	<i>Nie jest to dzieło wybitne, ale uczciwe w intencjach. „Kino awansu społecznego”</i>	236
3.6.	<i>Dzisiaj nie realizuje się w taki sposób tego rodzaju filmów. Z dziejów II Rzeczypospolitej</i>	244
3.7.	<i>Mimo wszystko ten film obejrzałem z dużym zainteresowaniem. II wojna światowa</i>	262
3.8.	<i>Polak – też umie. „Obrazki z PRL-u”</i>	277
3.9.	<i>Rodzice Marka to dureń i paranoiczka. Filmy dla dzieci i młodzieży</i>	286
3.10.	<i>On się nigdy nie nauczy reżyserować. Debiuty kinowe</i>	291
3.11.	<i>Rewolucyjny egzamin. Produkcja telewizyjna</i>	302
3.12.	<i>Ten film należy rozpatrywać w kategorii porażki. Pozostałe filmy</i>	310
3.13.	<i>Scenariusz proponuje jeszcze jedną reinterpretację Szekspirowskiego bohatera. Produkcje niezrealizowane</i>	314
3.14.	<i>Zespół najpełniej realizujący założenia programowe kinematografii. Ocena działalności przez NZK</i>	318
4.	Zespół Filmowy „Kraków”. Zespoły filmowe w okresie karnawału „Solidarności” i stanu wojennego	323
4.1.	<i>Kto wyrósł na tej ziemi, jej powinien służyć. Zarys biografii Ryszarda Filipskiego</i>	324
4.2	<i>Widowisko mające zarażać ksenofobią i antysemityzmem. Początki produkcji cyklu Kto ty jesteś.</i>	328
4.3.	<i>Niezależne, samorządne zespoły filmowe. Likwidacja „partyjnych” zespołów</i>	333
4.4.	<i>Zespół dalej działa. Produkcje „Iluzjonu”, „Profilu” i „Krakowa” w latach 1980-1981</i>	341
4.5.	<i>Powinni bezwzględnie odejść. PZPR wobec środowiska filmowego w pierwszych miesiącach stanu wojennego</i>	371
4.6.	<i>Sposób pokazania towarzyszy jest straszliwy. Dalszy ciąg prac nad Kto ty jesteś.</i>	378
4.7.	<i>Serial należy uznać za kompromitujący. Walki z Zamachem stanu</i>	387
5.	Zespół Filmowy „Iluzjon” w latach 1982-1987	392
5.1.	<i>Należałoby pozostawić słońce. Filmy Ewy i Czesława Petelskich</i>	393
5.2.	<i>Dostawaliśmy mnóstwo listów anonimowych i pogróżek. II wojna światowa i jej konsekwencje</i>	401
5.3.	<i>Nie zniosę pustej sali kinowej. „Kidawizmy”</i>	412
5.4.	<i>Nicość scenariusza współzawodniczy ze złym smakiem. Inne przykłady kina popularnego</i>	429
5.5.	<i>Petelski wpadł w szal. Produkcja telewizyjna</i>	442
5.6.	<i>Zespół „Iluzjon” nie miał „Nad Niemnem”. Ocena działalności przez NZK i kulisy likwidacji</i>	449

6. Zespół Filmowy „Profil” w latach 1982-1987	456
6.1. <i>Połowicznie zostało uwzględnione zalecenie dot. sprawy Katynia. Filmy Bohdana Poręby</i>	<i>456</i>
6.2. <i>Mruganie do widza nie było moim zamiarem. Inne filmy wojenne i historyczne</i>	<i>475</i>
6.3. <i>Plakietki nie mogą być symbolem braku racji. Telewizyjno-kinowe „kino partyjnego niepokoju”</i>	<i>494</i>
6.4. <i>Uważam, że jest to rzecz po prostu nudna. Młodzież na ekranie</i>	<i>529</i>
6.5. <i>Na ten film wali dużo wagarowiczów, bo jest tam trochę scen rozbieranych. Kino popularne</i>	<i>541</i>
6.6. <i>Film stoi na tej dziewczynie. „Obrazki z PRL-u”</i>	<i>548</i>
6.7. <i>Dla większości widzów akcje filmu były powolne. Produkcja telewizyjna</i>	<i>561</i>
6.8. <i>Kierownictwu Zespołu zaleca się szczególną troskę o większą gospodarność. Ocena działalności przez NZK.....</i>	<i>582</i>
7. Zespół Filmowy „Profil” w latach 1988-1989	588
7.1. <i>Balet wodny. Z historią w tle</i>	<i>588</i>
7.2. <i>Ten film nudzi wszystkich. Kino popularne</i>	<i>596</i>
7.3. <i>Uraża to odczucia religijne wielu osób. Film współczesny</i>	<i>600</i>
7.4. <i>Ten scenariusz jest zapowiedzią filmu bez niezwyklej ambicji. Produkcja telewizyjna</i>	<i>607</i>
8. W nowej rzeczywistości: Studio Filmowe „Profil” po 1989 roku	622
8.1. <i>Młodzi twórcy nie wstępują do Studia „Profil”. Problemy Studia i Bohdana Poręby w 1989 roku.....</i>	<i>623</i>
8.2. <i>„Uciekać w mordę! Bo zaraz wybuchnie”. Ostatnie filmy „Profilu”</i>	<i>626</i>
8.3. <i>W czasie szarpaniny ze ściany spada portret Stalina. „Profil” w zawieszeniu. Próba realizacji filmu Requiem</i>	<i>635</i>
8.4. <i>Podobnie mówi przecież przewodniczący. Projekt: Zmartwychwstanie</i>	<i>654</i>
Zakończenie.....	656
Podziękowania	669
Filmografia.....	671
Bibliografia.....	676

Wstęp

Przedmiot i cel rozprawy

Celem niniejszej pracy jest analiza działalności zespołów filmowych „Iluzjon”, „Profil”, „Kraków”, których kierownikami artystycznymi byli zasłużeni i wpływowi działacze Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Zespoły te, określane przez samych kierowników jako „partyjne”, kierowane były przez Czesława Petelskiego („Iluzjon”; reżyser filmów: *Baza ludzi umarłych*, *Ogniomistrz Kaleń*, *Kazimierz Wielki*¹), Bohdana Porębę („Profil”; reżyser filmów: *Hubal*, *Jarosław Dąbrowski*, *Gdzie woda czysta i trawa zielona*) i Ryszarda Filipskiego („Kraków”; reżyser filmów: *Orzeł i reszka*, *Wysokie loty*, *Kto ty jesteś* oraz odtwórca tytułowej roli w filmie *Hubal*). Kontekstem analiz będzie dynamika zmian w polityce kulturalnej PZPR w drugiej połowie lat 70. i w latach 80., dokonująca się także pod wpływem wydarzeń historycznych (karnawał „Solidarności” i stan wojenny), a także relacja „partyjnych zespołów” wobec innych grup twórczych w ramach nadzorującego je Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe” i Naczelnego Zarządu Kinematografii, a następnie Komitetu Kinematografii. Ważną częścią powiązania partii z przemysłem filmowym, a przede wszystkim z PRF „Zespoły Filmowe”, była działalność Podstawowej Organizacji Partyjnej w tej instytucji. W kontekście tej dysertacji, a zwłaszcza jej dat granicznych, analizuję tylko rolę Mieczysława Waśkowskiego jako jej przewodniczącego. Omówienie całościowej działalności POP przy „Zespołach Filmowych” powinno stać się tematem osobnej publikacji.

Z tematu pracy już na wstępnym etapie wyłączona została „partyjna” produkcja filmów niefikcyjnych i animowanych. Przede wszystkim dlatego, że większość interesujących mnie twórców, należących do powyższych grup twórczych, realizowała filmy fabularne. Wyjątkiem są tacy reżyserzy, jak Roman Wionczek, Waław Florkowski i Jan Chodkiewicz (wszyscy będący członkami Zespołu Filmowego „Profil”), którzy przed przystąpieniem do grupy twórczej Poręby mieli już w swoim dorobku szereg filmów wyprodukowanych w Wytwórni Filmów Dokumentalnych lub Wytwórni Filmowej „Czołówka”. Ich

¹ Partyjne opracowanie *O polityczno-ideowej inspiracji twórczości literackiej i artystycznej. Ocena i wnioski* wymienia ten film oraz produkcję Bohdana Poręby *Jarosław Dąbrowski* (obok *Linii* Kazimierza Kutza czy cyklu filmów telewizyjnych *Najważniejszy dzień życia*) jako przykłady dzieł powstałych z inicjatywy PZPR (Por. *O polityczno-ideowej inspiracji twórczości literackiej i artystycznej. Ocena i wnioski*, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego PZPR (dalej: AAN-KCPZPR), sygn. XI-1003, k. 6-7).

dokonania na polu filmu aktorskiego nie zostały dotychczas omówione i dogłębnie przeanalizowane, dlatego też postanowiłem wyłączyć z tematu pracy ich dokonania na polu filmu dokumentalnego. Niefikcyjne „kino partyjne” (również ze względu na sporą liczbę produkcji koniecznych do poddania analizie) to temat na odrębną dysertację. Należy mieć nadzieję, że wśród filmoznawców zainteresowanych badaniami nad polskim filmem dokumentalnym znajdzie on zainteresowanie.

Warto również dodać, iż w latach 80. pod egidą Wydziału Kultury Komitetu Centralnego PZPR działał Zespół Partyjny Filmowców, którego zadaniem było przygotowanie oceny stanu technicznego i personalnego kinematografii oraz udział w konsultacjach dotyczących rozmaitych projektów reform przemysłu filmowego. W jego skład wchodził kierownicy i członkowie zespołów „Iluzjon” i „Profil” (m.in. Czesław Petelski, Bohdan Poręba, Zbigniew Kuźmiński, Mieczysław Waśkowski, Henryk Bielski, Tadeusz Karwański czy Waław Florkowski), ale również tacy twórcy, jak Jerzy Kawalerowicz, Stanisław Różewicz, Jerzy Hoffman, Tadeusz Chmielewski, Wanda Jakubowska, Kazimierz Kutz, Witold Giersz czy Daniel Szczechura, a także działacze partyjni – Jerzy Bajdor, pułkownik Waław Lang, Zygmunt Janik, Henryk Ziętek czy Stanisław Goszczurny². Działalności tej komórki nie należy wiązać z działalnością zespołów „Iluzjon”, „Profil” i „Kraków”; jednakowoż jej funkcjonowanie oraz efekty zasługują na szersze omówienie przez innego historyka filmu polskiego.

W pracy nie znajdzie się również omówienie działalności tych reżyserów, którzy posiadali legitymacje partyjne, a nawet zajmowali wysokie pozycje w politycznych instytucjach. Stąd też warto zaznaczyć, że pojęcia „partyjny zespół” nie stosuję do grup twórczych prowadzonych przez chociażby Jerzego Kawalerowicza (członek PZPR od 1954 roku do jej rozwiązania, należał do Patriotycznego Ruchu Odrodzenia Narodowego, a w latach 1985-89 sprawował mandat posła na Sejm PRL), Jerzego Hoffmana (również wieloletni członek partii, który pozostał jej członkiem do 1990 roku) czy Jerzego Antczaka. Ich nazwiska pojawiają się co prawda w dysertacji, ale raczej epizodycznie, przy okazji ich wypowiedzi na kolaudacjach czy opisu działalności kierowanych przez nich zespołów filmowych. Z tego samego powodu w pracy nie znalazła się syntetyczna analiza „partyjnego” środowiska aktorskiego, dotyczących chociażby Stanisława Mikulskiego czy Janusza Kłosińskiego, którzy w latach 80. regularnie występowali w filmach „partyjnych” zespołów. Nie są to jednak

² Por. *Lista obecności na naradzie Partyjnego Zespołu Filmowców w dn. 4.XI.1983, godz. 11. 00, s. 393a*, Archiwum Akt Nowych, Wydział Kultury KC PZPR (dalej: AAN-WKKCPZPR), sygn. LVI-1692, k. n1b.

wszyscy aktorzy, którzy angażowali się w działalność polityczną, zwłaszcza w latach 70. Wystarczy wymienić Mariusza Dmochowskiego (wieloletniego posła na Sejm PRL z ramienia PZPR oraz przewodniczącego Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki) czy Tadeusza Łomnickiego (w latach 70. był zastępcą członka KC PZPR, od czasu do czasu zabierał głos na zjazdach tej partii). Artyści ci po wprowadzeniu stanu wojennego oddali legitymacje partyjne, zaś Dmochowski związał się ze środowiskiem opozycji demokratycznej. Jednak nawet w czasach ich działalności w strukturach partii, aktorzy ci rzadko występowali w produkcjach „partyjnych” zespołów – wyjątkiem był udział Łomnickiego w *Akcji pod Arsenalem* (1977), reżyserowanej przez jego brata, Jana oraz w zrealizowanym w tym samym roku *Tańczącym jastrzębiu* Grzegorza Królikiewicza, zaś w przypadku Dmochowskiego – niewielkie role w *Haśle* (1976; reż. Henryk Bielski) i *Polonii Restitucie* (1980; reż. Bohdan Poręba) oraz rola Józefa Stalina w serialu *Tajemnica Enigmy* (1979; reż. Roman Wionczek), która zresztą została wycięta na etapie montażu, o czym piszę w rozdziale 3. Ta sytuacja ma również odzwierciedlenie w przypadku Stanisława Michalskiego i Jerzego Treli. Ten pierwszy, członek KC, należący również do „Solidarności”, zagrał co prawda w kilku filmach „Iluzjonu” i „Profilu”, ale były to role niewielkie, w niektórych przypadkach wręcz epizodyczne, wyjątkiem była główna rola w *Ultimatum* (1984) Janusza Kidawy. Trela, poseł na Sejm PRL z ramienia PZPR w latach 1985-89, w omawianym okresie nie wystąpił w żadnym z filmów produkowanych przez zespoły Petelskiego, Poręby i Filipskiego.

Badania dotyczyły lat 1975-1991 – ostatniego okresu funkcjonowania PRL oraz pierwszych lat po zmianach politycznych i gospodarczych. Ramy czasowe definiowane są przez dwa wydarzenia. Rok 1975 to początek funkcjonowania Zespołu Filmowego „Profil” Bohdana Poręby oraz umowny rok produkcji filmu *Kazimierz Wielki* Ewy i Czesława Petelskich uznawanego przez historyków filmu polskiego za apoteozę polityki I sekretarza Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, Edwarda Gierka³. 1991 to rok realizacji trzech ostatnich filmów Studia Filmowego „Profil” kierowanego przez Bohdana Porębę: *Latające maszyny kontra Pan Samochodzik* (reż. Janusz Kidawa), *Szwedzi w Warszawie* (reż. Włodzimierz Gołaszewski) i *Siwa legenda* (reż. Bohdan Poręba). W tym miejscu zachodzi konieczność wyjaśnienia, czy w przypadku okresu po transformacji ustro-

³ Por. K. Kornacki, *Ewa i Czesław Petelscy – w krainie PRL-u* [w:] G. Stachówna, B. Żmudziński, *Autorzy kina polskiego. Tom 2*, Kraków 2007.

jowej nadal można mówić o „partyjności” działającej wówczas instytucji filmowej. Niewątpliwie, przez długi czas po 1989 roku Poręba musiał zmagać się z odium twórcy zaangażowanego partyjnie, w którego zespole powstawały produkcje sprzyjające ówczesnej ideologii. W dodatku Bohdan Poręba również w latach 90. i na początku XXI wieku pozostawał blisko krajowej polityki i szukał poparcia dla swoich planów artystycznych wśród uczestników ówczesnego życia politycznego. Nie były to co prawda liczące się ugrupowania, ale nie zmienia to faktu, że zastosowanie wobec Poręby etykiety „twórcy partyjnego” może znaleźć również zastosowanie w odniesieniu do jego działalności po zmianach ustrojowych.

Pomiędzy tymi datami granicznymi zespoły będące przedmiotem moich badań przeszły szereg zmian, których część miała swoje źródła w wydarzeniach politycznych, przede wszystkim w karnawale „Solidarności”. W 1981 roku, na mocy głosowania członków Stowarzyszenia Filmowców Polskich, wszystkie trzy zespoły zostały zlikwidowane, przeciwko czemu, zarówno na łamach prasy, jak i w instytucjach partyjnych protestowali ich kierownicy artystyczni. Reaktywowanie dwóch z tych zespołów – „Iluzjonu” i „Profilu” – nastąpiło krótko po ogłoszeniu stanu wojennego, w lutym 1982 roku.

W ciągu niespełna 20 lat w trzech interesujących mnie zespołach powstało ponad 150 filmów kinowych i telewizyjnych oraz kilkanaście seriali, podejmujących różne tematy, wykorzystujących rozmaite konwencje gatunkowe oraz reprezentujących zróżnicowany poziom artystyczny. Jednak oprócz produkcji jednoznacznie zaangażowanych politycznie, niezbyt chętnie oglądanych przez publiczność kinową, realizowane były też filmy, które cieszyły się dużą popularnością i/lub uzyskały zasłużone nagrody na krajowych i międzynarodowych festiwalach filmowych. Dla przykładu warto wymienić m.in.: *Kochaj albo rzuć* (1977; reż. Sylwester Chęciński), *Akcja pod Arsenalem* (1977; reż. Jan Łomnicki), *Tajemnica Enigmy* (1979; reż. Roman Wionczek), *Bez miłości* (1980; reż. Barbara Sass), pierwszą serię serialu *Dom* (1980; reż. Jan Łomnicki), *Nad Niemnem* (1986; reż. Zbigniew Kuźmiński) czy *Ballada o Januszku* (1987; reż. Henryk Bielski). Oprócz analizy programowej „Iluzjonu”, „Profilu” i „Krakowa” oraz interpretacji filmów wyprodukowanych w tych zespołach, rozprawa przyniesie również badanie warstwy ideologicznej i propagandowej zawartej w produkcjach wspomnianych grup twórczych oraz przywoła okoliczności produkcyjne, w jakich realizowane były te filmy.

Rafał Habielski zauważa, że „we wszystkich etapach swoich dziejów system (komunistyczny – przyp. JG) formował grupę posłusznych wykonawców, chętnie realizujących jego interesy. Ich twórczość nadawała ton całości życia kulturalnego bądź poszcze-

gólnym jego dziedzinom, zyskując status bliższej lub tożsamej ze stanowiskiem władz. Wypowiedzi te były szczególnie nagłaśniane, kierowane do szerokiego rozpowszechnienia (...), wielokrotnie przypominane i nagradzane”⁴. Wychodząc od tego syntetycznego opisu środowiska twórców „partyjnych”, do których kierownicy badanych przeze mnie zespołów filmowych należeli, chciałbym przeanalizować dorobek wszystkich wymienionych wyżej grup twórczych w celu uzyskania odpowiedzi na następujące pytania badawcze: Jaka była polityka programowa i tematyczna tych zespołów? W jakim stopniu w polityce programowej „partyjnych zespołów” dominowały elementy polityki kulturalnej i historycznej? Czy filmy „Iluzjonu”, „Profilu” i „Krakowa” miały problemy z cenzurą, jeśli tak, to z jakimi zarzutami spotykali się twórcy tych filmów? W jaki sposób sytuacja polityczna (zwłaszcza okres karnawału „Solidarności”) wpływała na funkcjonowanie tych zespołów? Jaką opinię miały w środowisku filmowym „partyjne zespoły”? W jaki sposób filmy „partyjnych zespołów” oceniali recenzenci filmowi? Jak na działalność i kondycję finansową „Iluzjonu” i „Profilu” wpłynęły ostatnie lata systemu komunistycznego oraz (w przypadku „Profilu”) zmiany polityczne i gospodarcze 1989 roku? I w końcu – jak można definiować ową „partyjność” zawartą w tytule pracy w odniesieniu do samych fabuł?

W niniejszej pracy chciałbym zweryfikować zasadność kilku hipotez, które ująć można w następujące stwierdzenia: Filmy realizowane w ramach „zespołów partyjnych” były realizacją zapisów polityki kulturalnej Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Ich twórcy stawiali sobie za zadanie obronę doktryny socjalistycznej, a w chwilach największych kryzysów systemu „ratowanie” tej ideologii. W filmach historycznych reżyserzy i scenarzyści realizowali wymogi ówczesnej polityki historycznej, w wielu przypadkach posuwając się do fałszerstw bądź przemilczeń niewygodnych faktów. W zespołach tych realizowano filmy często z tą samą ekipą pracowników pomocniczo-twórczych i z obsadą, złożoną z aktorów podzielających (przynajmniej deklaratywnie) oficjalne przekonania.

Metodologia i stan badań

Swoją pracę postanowiłem oprzeć o kilka paradygmatów badawczych, które od lat zakorzenione są już w polskim filmoznawstwie i zaowocowały wieloma publikacjami poszerzającymi stan wiedzy o historii kina polskiego, wytyczającymi nowe perspektywy dociekań.

⁴ R. Habielski, *Przeszłość i pamięć historyczna w życiu kulturalnym PRL [w:] Polityka czy propaganda? PRL wobec historii*, Warszawa 2009, s. 90.

Pierwszą z nich jest Nowa Historia Filmu. W kanonicznym i wielokrotnie cytowanym tekście *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje* Alina Madej, prekursorka tego paradygmatu na gruncie polskim, twierdziła, iż „trzon historii kina polskiego stanowią filmy złe, filmy nie znajdujące publiczności, filmy z obowiązku jedynie odnotowywane w filmografiach. Analiza dzieł wybitnych reżyserów odsłania tylko część prawdy o kinie polskim. Zupełnie inna prawda o rodzimej kinematografii wyłania się z tej masy nie oglądanych i niepotrzebnych filmów, które pochłaniają największą część środków produkcyjnych”⁵. Nie tylko ja podążyłem za wezwaniem wybitnej historyczki kina polskiego, ale warto zauważyć, że tematyka zespołów „partyjnych” idealnie wpisuje się w kontekst ostatniego zacytowanego zdania. W takim ujęciu produkcja filmu prezentowana jest na tle skomplikowanych uwarunkowań politycznych, historycznych i społecznych, dowodząc tym samym, że kinematografia i twórcy działający w państwie autorytarnym podlegali różnego rodzaju naciskom, ingerencjom, stymulacjom bądź sugestiom, które często prowadziły do wypaczenia pierwotnego kształtu ich dzieła oraz wprzęgnięcia ich w ramy dogmatów polityki kulturalnej.

Drugi paradygmat, które również od pewnego czasu staje się w badaniach filmoznawczych coraz powszechniejszy, to badania kultury produkcji. Autorzy publikacji wykorzystujących tę metodę, z jednej strony próbują nakreślić ogólny obraz funkcjonowania kinematografii PRL od strony instytucjonalnej, z drugiej proponują monograficzne ujęcia działań zespołów filmowych lub pojedynczych dzieł. Monografie na temat grup twórczych, w ramach których powstały najwybitniejsze pozycje polskiej szkoły filmowej oraz kina moralnego niepokoju są potwierdzeniem tej tezy – choć nie wszystkie wykorzystują metody właściwe badaniom z kręgu *production culture*. W pracach tych zwracano uwagę nie tylko na organizacyjno-ekonomiczne aspekty funkcjonowania tych instytucji, ale również na czynniki ideologiczne i polityczne, które warunkowały zarówno powstawanie, jak i ich działalność, wykorzystując często przy tym metodę „historii mówionej”⁶. Cechą charakterystyczną tych książek jest odwoływanie się do pamięci najważniejszych reżyserów związanych z tymi grupami twórczymi oraz żyjących członków ich kierownictw – przy skromnej

⁵ A. Madej, *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje*, „Studia Filmoznawcze” 1992, nr 12, s. 49.

⁶ Por. W. Wertenstein, *Zespół Filmowy „X”*, Warszawa 1991, B. Hollender, Z. Turowska, *Zespół Tor*, Warszawa 2000, S. Zawiśliński, S. Kuśmierczyk (red.), *Księga „Kadru”. O zespole filmowym Jerzego Kawalerowicza*, Warszawa 2002, K. J. Zarębski. (red.), *Kręci nas Zebra*, Warszawa 2008. A. Szczepańska, *Do granic negocjacji. Historia Zespołu Filmowego „X” Andrzeja Wajdy (1972-1983)*, Kraków 2017, A. Tecl-Szubert, *W stronę niemożliwego. Zespół Filmowy „Silesia” 1972-1983*, Katowice 2022.

liczbie przywołanych materiałów archiwalnych poddanych krytycznej analizie. Nie zmniejsza to w żaden sposób walorów tych publikacji (przede wszystkim poznawczych, zwłaszcza dla czytelników interesujących się historią kina polskiego hobbystycznie), niemniej z punktu widzenia coraz częściej występującego „zwrotu ku archiwom” może prowadzić do odczucia niedosytu. W rozmaitych placówkach archiwalnych, z których korzystałem przygotowując dysertację, znaleźć można liczne, niezwykle cenne dokumenty ukazujące nie tylko politykę programową analizowanych przez autorów zespołów, ale również krytykę ich działalności ze strony rozmaitych instytucji nadrzędnych oraz instancji partyjnych. Dokumenty te mają niebagatelne znaczenie zwłaszcza w kontekście działalności zespołów Andrzeja Wajdy oraz Stanisława Różewicza i Krzysztofa Zanussiego, a nie mniej obszerny jest również zbiór dokumentów dotyczących „Silesii”. Być może więc działalność wspomnianych grup twórczych nadal mogłaby być przedmiotem obszernych i wielowątkowych badań. W kontekście działalności zespołów trudno również nie dostrzec nadal istniejących luk, odnoszących się przede wszystkim do tych instytucji, które poprzez firmowane przez siebie produkcje narażały się na ingerencje cenzorskie lub ostrą krytykę ze strony władz kinematografii i członków PZPR. W tym kontekście najciekawsze wydają się okoliczności funkcjonowania i likwidacji Zespołu Filmowego „Kamera” czy Zespołu Filmowego „Pryzmat”.

Ostatnie lata przyniosły również kilka publikacji na temat konkretnych filmów⁷. Ich autorzy opisywali przy tym wielowątkowe i wieloaspektowe okoliczności polityczne, które warunkowały skierowanie do produkcji scenariuszy, proces realizacji zdjęć i montażu, krytyczny odbiór podczas posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej oraz przekrój artykułów analizujących film zarówno w okresie jego premierowej dystrybucji, jak i po latach (także po 1989 roku). Już sam dobór tematów wskazuje, że każdą z publikacji cechowało odwoływanie się różnego rodzaju materiałów archiwalnych i źródeł prasowych, dzięki czemu długo trwały przebieg prac nad poszczególnymi dziełami oraz charakter recepcji został zbadany dogłębnie i szczegółowo. Całkiem niedawno ukazała się monografia dotycząca filmowego wizerunku członków Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej⁸, co pozwoliło na obszerne scharakteryzowanie postaci przedstawicieli aparatu partyjnego w różnych dekadach funk-

⁷ Por. m.in. K. Kornacki, *„Popiół i diament” Andrzeja Wajdy*, Gdańsk 2011, P. Zwierzchowski, M. Guzek, *„Sędzi”*. *Film o bydgoskim wrześniu 1939*, Bydgoszcz 2019.

⁸ Por. P. Zwierzchowski, *Filmowe reprezentacje PZPR*, Bydgoszcz 2022.

cjonowania kinematografii PRL. Wśród opisanych przez Piotra Zwierzchowskiego bohaterów są również postaci z filmów zrealizowanych w zespołach Czesława Petelskiego, Bohdana Poręby i Ryszarda Filipskiego.

W najnowszej *Historii kina polskiego 1895-2014*, uchodzącej za podstawowy podręcznik akademicki przedmiotu, najważniejszym filmom „partyjnych zespołów” Tadeusz Lubelski poświęcił zaledwie kilka stron⁹. Równie oszczędnie zjawisko to zostało scharakteryzowane w publikacji na temat aspektów produkcyjno-ekonomicznych polskiej kinematografii¹⁰. Nieco więcej uwagi poświęcono analogicznym zjawiskom lat sześćdziesiątych¹¹. Trzeba przy tym stwierdzić, że lata 80. to jedna z najslabiej zbadanych i opisanych dekad polskiej kultury filmowej – w odniesieniu do tego okresu przeważają publikacje na temat najbardziej kontrowersyjnych filmów omawianego okresu¹² czy biografie reżyserów, odnoszących w latach 80. największe sukcesy na polu polskiej kinematografii¹³. Stosunkowo nieliczne publikacje akademickie dotyczą rozmaitych aspektów kina popularnego lat 80., chociażby wątków erotycznych¹⁴. Dopiero niedawno ukazała się drukiem przekrojowa publikacja dotycząca kina polskiego lat 80, autorstwa naukowców wywodzących się z grona członków sekcji „Film i historia” Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami. Interesujące mnie zagadnienia stały się tematem nielicznych artykułów naukowych oraz rozdziałów w publikacjach i były bądź to analizami twórczości i pełnej filmografii „partyjnych” reżyserów¹⁵, bądź to analizami konkretnych filmów realizowanych przede wszystkim w Zespole Filmowym „Profil”¹⁶, ale również w grupie twórczej Czesława Petelskiego¹⁷.

Duża część filmów będących obiektem moich badań obarczonych było politycznym zaangażowaniem, zgodnym z oficjalną linią partii. Po 1990 roku w piśmiennictwie filmoznawczym tytuły te były traktowane jako *persona non grata*, ich autorzy zaś w większości

⁹ Por. T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Kraków 2015, s. 464-466, 523-525.

¹⁰ Por. E. Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Warszawa 2009.

¹¹ Por. P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013, M. Kunicki, „Trudny optymizm”: polska tożsamość narodowa w filmach wojennych Jerzego Passendorfera, „Sprawy Narodowościowe” 2017, nr 49.

¹² Por. R. Bugajski, *Jak powstało „Przesłuchanie”*, Warszawa 2010.

¹³ Por. S. Zawiśliński, S. Kuśmierczyk, *Kieślowski: ważne, żeby iść*, Warszawa 2005.

¹⁴ Por. P. Zwierzchowski, *Nagość jako strategia narracyjna kina polskiego lat 80.*, „Images” 2018, Vol. 23, nr 32, s. 170-176.

¹⁵ Por. K. Kornacki, *Ewa i Czesław Petelscy...*, op. cit.

¹⁶ Por. P. Zwierzchowski, *Szeryf z komitetu powiatowego*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 92, M. Guzek, *Jak w Polsce umierało kino partyzanckie. Przypadek filmu Wiktora Turowa „Przeprawa”* [w:] Idem, D. Mazur, P. Zwierzchowski (red.), *Kino polskie wobec II wojny światowej*, Toruń 2011.

¹⁷ Por. K. Kornacki, *Polityka, erotyka, egzotyka*, „Kamienne tablice” Petelskich, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2021, nr 19, s. 232-247.

przypadków nie zrealizowali już żadnego fabularnego filmu aktorskiego. Tylko kilka tytułów z tego nurtu trafiło w ostatnich latach do ramówek stacji telewizyjnych, większość nie została również wydana na DVD. Swoisty ostracyzm spotkał również aktorów grających w tych filmach główne role – jedynie niektórym udało się po latach ponownie zaistnieć w świadomości widzów rolami w serialach telewizyjnych czy telenowelach¹⁸. Prawdopodobnie z tych powodów polscy historycy filmu, mimo że podejmowali próby opisu produkcji tych zespołów, czynili to powierzchownie.

Struktura pracy

Zasadniczą część pracy stanowi osiem obszernych rozdziałów. Pierwszy z nich opisuje zmiany instytucjonalne, personalne i programowe, jakie zaszły w grupach twórczych będących pod nadzorem Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”. Poprzez liczne dokumenty archiwalne, publikacje dotyczącej tej problematyki oraz wspomnienia działających wówczas reżyserów starałem się oddać wpływ wydarzeń politycznych i decyzji szefów kinematografii oraz działaczy partyjnych na politykę produkcyjną każdej z grup twórczych oraz nominacje na kierownicze stanowiska poszczególnych instytucji. Ów syntetyczny rys historyczny, z konieczności opisujący istotne wydarzenia z historii zespołów filmowych, powiązany jest z najważniejszymi epizodami z dziejów PRL-u, mającymi (zwłaszcza w przypadku karnawału „Solidarności”) niebagatelny wpływ na polską kinematografię. W części tej pomijałem oceny zespołów Czesława Petelskiego i Bohdana Poręby, skupiając się na innych grupach twórczych działających w tym okresie.

Drugi rozdział poświęcony jest działalności Zespołu Filmowego „Iluzjon” w latach 1975-1980. Jest to jeszcze okres powstawania filmów, które okazały się lubiane przez widzów i są oglądane do dzisiaj dzięki licznym powtórkom telewizyjnym czy obecności tych produkcji w oficjalnych serwisach VOD (m.in. *Kochaj albo rzuć* [1977; reż. Sylwester Chęciński], *Życie na gorąco* [1978; reż. Andrzej Konic] oraz pierwsza seria *Domu* [1980; reż. Jan Łomnicki]). Jednak już w tym czasie widoczne jest polityczne zaangażowanie kierownika artystycznego zespołu, odzwierciedlające się chociażby we współprodukcji filmu

¹⁸ Przykładem jest m.in. Stanisław Mikulski czy Emil Karewicz. Ten pierwszy – oprócz udanego powrotu na ekrany w pierwszej dekadzie XXI wieku – w latach 90. ponownie zaistniał jako osobowość telewizyjna, prowadząc popularny teleturniej *Koło fortuny*, produkowany przez Telewizję Polską. Po latach przerwy, spowodowanej emigracją wewnętrzną, do polskiego filmu i telewizji wrócił również Ryszard Filipiński, acz tym razem tylko w charakterze aktora, obsadzonego m.in. przez Jerzego Hoffmana, Andrzeja Kostenkę czy reżyserów seriali *Kryminalni* (2004-2008) i *Pitbull* (2005).

Znaków szczególnych brak (1978) i *Krach operacji Terror* (1980; reż. Anatolij Bobrowski), będące dyptykiem biograficznym opisującym życiorys i dokonania Feliksa Dzierżyńskiego.

W trzecim rozdziale analizuję pierwsze lata działalności Zespołu Filmowego „Profil”. Przedstawiłem okoliczności powołania tej instytucji oraz mianowania Bohdana Poręby jego kierownikiem artystycznym, „debiutanckie” produkcje tego zespołu na różny sposób opisujące współczesność oraz okoliczności powstania dwóch sztandarowych produkcji „kina partyjnego niepokoju” – *Gdzie woda czysta i trawa zielona* (1977) Bohdana Poręby oraz *Wysokich lotów* (1978) Ryszarda Filipskiego. Sporo uwagi poświęcam również kilku filmom „Profilu” rozgrywającym się w okresie dwudziestolecia międzywojennego, w tym *Polonii Restitucie* (1980) Bohdana Poręby i *Zamachowi stanu* (1980) Ryszarda Filipskiego.

Czwarta część opisuje wydarzenia z lat 1980-1982. W pierwszej kolejności przytaczam okoliczności powołania Zespołu Filmowego „Kraków”, którego kierownikiem artystycznym został Ryszard Filipski. Piszę także o zainicjowaniu produkcji najważniejszego cyklu filmowego tego zespołu – *Kto ty jesteś*. Rozdział ten zawiera także syntetyczny opis wydarzeń okresu karnawału „Solidarności” w kontekście produkcji filmowej, a zwłaszcza okoliczności powołania nowych zespołów filmowych oraz zlikwidowania już istniejących – „Iluzjonu”, „Profilu” i „Krakowa”. Jej treścią są również wydarzenia z 13 grudnia 1981 roku oraz wpływ wprowadzenia stanu wojennego na świat kultury oraz produkcję filmową. Na podstawie licznych źródeł starałem się odtworzyć liczne pomysły Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej na „uporządkowanie” sytuacji w środowisku realizatorów filmowych, ocenę działalności poszczególnych grup twórczych przez komisję złożoną z przedstawicieli PZPR oraz Ministerstwa Kultury i Sztuki oraz próby wprowadzenia na najważniejsze stanowiska tych reżyserów i dziennikarzy filmowej, którzy wielokrotnie w oficjalnych wypowiedziach i stanowiskach dowodzili swojej ideowości i sprzyjania komunistycznemu światopoglądowi. W ostatnich jej akapitach wracam do opisu okoliczności produkcji oraz recepcji redakcyjnej i partyjnej cyklu filmów telewizyjnych *Kto ty jesteś* oraz serialowej wersji *Zamachu stanu*, doprowadzonego do drugiej połowie lat 80., gdy w archiwach urywa się wszelki ślad na temat tych produkcji, zaś pierwsza z nich doczekała się swojej premiery na srebrnym ekranie. Ze względu na mnogość zagadnień być może lepszym pomysłem byłoby rozbięcie poszczególnych wątków na odrębne części. Zdecydowałem się jednak omówić je łącznie, gdyż tym samym (mam nadzieję, że w przekonujący sposób) udało mi się wpisać historię zespołów Petelskiego, Poręby i Filipskiego oraz realizowanych przez nie w tym okresie filmów w ogólną sytuację instytucji zajmujących się produkcją fabularnych filmów

kinowych i telewizyjnych. Dokonujące się wówczas zmiany miały jednak okazać się krótkotrwałe, bowiem w momencie wprowadzenia stanu wojennego partia ponownie zacieśniła kontrolę nad środowiskami twórczymi. Podjęta decyzja kompozycyjna pozwoli mi opisać politykę partii w pierwszych miesiącach stanu wojennego w odniesieniu do branży filmowej, a więc również w stosunku do interesujących mnie zespołów oraz ich kierowników artystycznych.

W piątym rozdziale analizuję działalność Zespołu Filmowego „Iluzjon” – od jego reaktywacji w lutym 1982 roku do zakończenia kolejnej kadencji grup twórczych, która przypadła na koniec grudnia 1987 roku. W tej części najwięcej uwagi poświęcam *Kamien-ny m tablicom* (1983) Ewy i Czesława Petelskich czy serialowi *Ballada o Januszku* (1987) w reżyserii Henryka Bielskiego. Staram się również odtworzyć okoliczności oraz powody likwidacji zespołu.

Taki sam okres historyczny jest tematem rozdziału szóstego, w którym opisuję politykę programową i filmy zrealizowane przez Zespół Filmowy „Profil”. W okresie tym powstały takie produkcje, jak *Katastrofa w Gibraltarze* (1983; reż. Bohdan Poręba), *Godność* (1984; reż. Roman Wionczek), *W cieniu nienawiści* (1985; reż. Wojciech Żółkowski), *Czas nadziei* (1986; reż. Roman Wionczek) czy serial *Kryptonim „Turyści”* (1986; reż. Jerzy Obłamski). To również czas, gdy „Profil” zaczyna produkować adaptacje lektur szkolnych (*Nad Niemnem* [1986; reż. Zbigniew Kuźmiński]) czy filmy dla dzieci i młodzieży (m.in. *Pan Samochodzik i Niesamowity Dwór* [1986; reż. Janusz Kidawa]), próbując nawiązać kontakt z szeroką publicznością.

Dwa ostatnie rozdziały – siódmy i ósmy – opisują funkcjonowanie „Profilu” pod koniec lat 80., w rzeczywistości tworzonej przez zapisy nowej Ustawy o kinematografii oraz działalność dawnego Zespołu (a w nowej nomenklaturze – Studia Filmowego) w początkach lat 90. Tym samym poddaję analizie ostatnie produkcje zrealizowane pod nadzorem Poręby, jak również liczne pomysły na podtrzymanie płynności finansowej oraz próby powrotu kierownika artystycznego studia do twórczości artystycznej w drugiej połowie lat 90. Starłem się również w tej części zbadać sympatie polityczne Poręby i próby jego wejścia do świata polskiej polityki. Przez pewien czas zastanawiałem się, czy nie połączyć tych rozdziałów w jedną, obszerniejszą część, uznałem jednak, że Zespół Filmowy „Profil” w latach 1988-1989 oraz Studio Filmowe „Profil” w 1989 roku i w kolejnych latach funkcjonowania to (nie tylko z powodu zmiany nazwy) dwie różne instytucje, działające w różnych realiach politycznych i gospodarczych, stąd też ich działalność powinna być opisana oddzielnie.

Początkowo zamierzałem opisać działalność zespołów „Iluzjon” i „Profil” w podziale na poszczególne kadencje: 1975-1977 i 1978-1980. Odstąpiłem od tego zamiaru, ponieważ obie grupy produkcyjne w okresie tych kadencji podejmowały w większości podobną tematykę; ostatecznie postanowiłem skomasować działalność poszczególnych zespołów w ramach jednego okresu historycznego – przed karnawałem „Solidarności”.

Już na etapie tworzenia struktury pracy wystąpiły pewne problemy związane z przyporządkowaniem poszczególnych tytułów do konkretnych rozdziałów. Wynikały one z tego, że kilka produkcji, które z punktu widzenia tematyki pracy uznawałem za kluczowe, produkowane były przez dwa zespoły filmowe, co wynika choćby z informacji zawartych na planszach czołówek. Podjąłem więc decyzję, że takie filmy opisywać będę w rozdziałach dotyczących zespołów, w których zaczęła się ich produkcja. Stąd kinowa wersja *Zamachu stanu* (1979; reż. Ryszard Filipiński), realizowana – według napisów początkowych – jednocześnie przez Zespół „Profil” i Zespół „Kraków”, omówiona została w części dotyczącej działalności zespołu Bohdana Poręby w drugiej połowie lat 70., w nim bowiem właśnie zostały podjęte prace przygotowawcze filmu. Jeszcze więcej trudności przyniosło przyporządkowanie dwóch projektów telewizyjnych Ryszarda Filipińskiego – cyklu *Kto ty jesteś* (1981) oraz serialowej wersji *Zamachu stanu* (1985; rok produkcji podawany na podstawie copyrightu z czołówek wszystkich odcinków). Pierwszy tytuł sygnowany jest nazwą Zespołu „Kraków”, chociaż na przestrzeni kilku lat w jego produkcję zaangażowany był również Zespół „Iluzjon”, w którym Filipiński znalazł zatrudnienie po wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego i reaktywacji tej grupy twórczej. Taka sama sytuacja wystąpiła również w przypadku *Zamachu...*, z tym, że tym razem zespół Czesława Petelskiego został uhonorowany miejscem w czołówkach w charakterze producenta. Jednak realizacja obu tytułów rozpoczęła się w krótko istniejącym „Krakowie”; nadto, ze względu na polityczny i ideowy wydźwięk tych produkcji, znacznie mocniej powiązane są one z Ryszardem Filipińskim i działalnością jego zespołu, stąd też omówiłem je w podrozdziałach dotyczących tej instytucji właśnie.

Sporo kłopotów nastęrczyła również kwestia telewizyjnych wersji produkcji kinowych, realizowanych przede wszystkim przez zespoły Bohdana Poręby i Ryszarda Filipińskiego. W tym wypadku przyjąłem zasadę następującą – jeżeli skierowanie do produkcji serialu telewizyjnego następowało w okresie realizacji filmu kinowego, omawiałem obie produkcje łącznie, nie wyodrębniając seriali do podrozdziałów, opisujących współpracę tych dwóch zespołów z telewizją (tak zdarzyło się w przypadku *Sekretu Enigmy* i *Tajemnicy Enigmy* [1979; reż. Roman Wionczek] – tutaj serial został skierowany do produkcji kilka

miesiące po rozpoczęciu prac nad filmem kinowym, nadal jednak w okresie produkcyjnym tego ostatniego czy filmu i serialu *Nad Niemnem* [1986; reż. Zbigniew Kuźmiński], skierowanych do produkcji jednocześnie). Jeżeli było odwrotnie (a taka sytuacja nastąpiła w przypadku *Zamachu stanu* i *Polonii Restituty* [1982; reż. Bohdan Poręba]), omawiałem daną produkcję oddzielnie. Taką samą zasadę przyjmowałem odnośnie do produkcji, które najpierw powstały jako serial telewizyjny, a dopiero po pewnym czasie, w skróconej wersji, zostały wprowadzone do kin – to *casus* takich tytułów, jak: *Republika Ostrowska* [1985; serial tv] i *Republika nadziei* [1986; oba w reżyserii Zbigniewa Kuźmińskiego] oraz *Strachy* [1979; serial tv] i *Szkoda twoich łez* [1983; oba w reżyserii Stanisława Lenartowicza i produkcji ZF „Iluzjon”]).

Są dwa wyjątki od tej zasady. Pierwszym jest sprawa filmu i serialu *Gorzka miłość* (1989; reż. Czesław Petelski). Scenariusz filmu kinowego został zaakceptowany w listopadzie 1987 roku jako produkcja Zespołu „Iluzjon”, ale jego produkcja, na skutek likwidacji zespołu, nie zdążyła tam ruszyć. Mimo wszystko zdecydowałem – biorąc pod uwagę, że był to ostatni tytuł skierowany do realizacji tuż przed rozwiązaniem „Iluzjonu” – umieścić jego analizę w rozdziale dotyczącym tej właśnie grupy twórczej. Scenariusz serialu został przejęty przez „Profil” i to ten właśnie zespół wnioskował o skierowanie go do produkcji, dlatego też opis tej wersji znalazł się w rozdziale dotyczącym zespołu Bohdana Poręby. Drugi dotyczy filmu *Przeprawa* (1988) oraz serialu telewizyjnego *Trudna wiosna* (1988). Zdecydowałem się rozdzielić te dwie produkcje, gdyż w przypadku ostatniej wystąpiły liczne perturbacje z akceptacją materiału filmowego, zarówno pod względem artystycznym, jak i formalnym, w które zaangażowana była tylko Telewizja Polska, z niewielkim tylko udziałem instytucji nadrzędnej wobec Zespołu „Profil”.

Podawany w nawiasach po tytule rok odnosi się do copyrightów z czołówek filmów. Dane dotyczące dat skierowania do produkcji pozyskałem ze „Sprawozdań organizacyjno-ekonomicznych” kierowników produkcji poszczególnych tytułów, przechowywanych w Archiwum Państwowym w Milanówku oraz Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej S.A. w Warszawie.

Każdy rozdział, w którym po raz pierwszy pojawia się zapis funkcjonowania poszczególnych zespołów filmowych, zawiera krótką biografię ich kierowników artystycznych – Czesława Petelskiego, Bohdana Poręby i Ryszarda Filipskiego. Spośród innych osób, które współpracowały w tych grupach twórczych, tworzyły jej programowy kształt oraz filmy, które z punktu widzenia „partyjności” tych instytucji były dla mnie najważniej-

sze, kilka nazwisk wzmiankowanych jest niemal równie często. To m.in. Jerzy Grzymkowski, niemal przez całą dekadę lat 80. kierownik literacki „Profilu”; jego pojawienie się w zespole przyniosło nie tylko scenariusze do *Godności*, *Czasu nadziei* i *Kryptonimu Turysty*, ale również opiekę nad materiałami literackimi innych filmów, które zespół ten wyprodukował w ostatniej dekadzie funkcjonowaniu systemu komunistycznego w Polsce. Niezwykle ważną postacią dla tematu tej pracy jest również reżyser dwóch pierwszych ze wspomnianych wcześniej tytułów, czyli Roman Wionczek, którego sylwetkę, zwłaszcza w odniesieniu do decyzji o reżyserii *Godności* i *Czasu nadziei*, starałem się zarysować na podstawie jego wypowiedzi prasowych z połowy lat 80.¹⁹ Sporo miejsca poświęciłem również Mieczysławowi Waśkowskiemu, a ponadto takim twórcom, jak Janusz Kidawa, Zbigniew Kuźmiński oraz Krzysztof Wojciechowski, jednak uwagi na ich temat należy traktować przede wszystkim jako zaledwie przyczynki do biografii tych reżyserów.

Nowe pojęcia

Na potrzeby opisanie i scharakteryzowania najważniejszych (z punktu widzenia problematyki rozprawy) produkcji filmowych analizowanych przeze mnie zespołów postanowiłem wprowadzić dwa pojęcia.

Pierwsze z nich to „kino partyjnego niepokoju”, odnoszące się do takich tytułów, jak *Gdzie woda czysta i trawa zielona*, *Wysokie loty*, *Hotel klasy lux* (1979; reż. Ryszard Ber), *Na własną prośbę* (1979; reż. Ewa i Czesław Petelscy), *Godność* i *Czas nadziei*. Pojęcie to rozumiem jako obraz walki sekretarzy komitetów PZPR niższego szczebla i/lub przedstawicieli klasy robotniczej o pryncypia ideowe, moralność socjalistyczną oraz przywrócenie wartości, którymi mają kierować się członkowie partii oraz zaufania do decyzji przez nich podejmowanych, pozostających przy tym w zgodzie z zasadami socjalistycznego humanizmu, w rozumieniu Włodzimierza Sokorskiego opierającym się o „realizm w rozumieniu procesów świata, lecz jednocześnie romantyzm w sensie wizji przyszłości”²⁰. Byłoby to więc kino moralnego niepokoju *à rebours*, wykorzystujące przy tym w sposób widoczny rozwiązania fabularne i dramaturgiczne oraz pewną część problematyki, którą

¹⁹ W tym miejscu chciałbym wspomnieć jeszcze o jednym elemencie biografii Wionczka. W Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej znalazłem teczkę Tajnego Współpracownika Służby Bezpieczeństwa o pseudonimie „Roman”, którym był właśnie reżyser *Godności*. Podjął on współpracę z resortem w 1987 roku, jednak ponieważ była ona krótkotrwała i nie dotyczyła sytuacji w środowisku filmowym, postanowiłem nie włączać analizy tych materiałów do wyводу rozprawy (Por. *WIONCZEK ROMAN JERZY*, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej (dalej: AIPN), sygn. IPN BU 002086/1957/Jacket).

²⁰ W. Sokorski, *Realizm i romantyzm w kulturze polskiej*, „Nowe Drogi” 1975, nr 3, s. 95.

w swoich filmach prezentowali najważniejsi autorzy tego nurtu²¹. Nie dziwi więc, że w recepcji prasowej części wspomnianych wyżej produkcji pojawiały się próby wpisania ich w nurt moralnego niepokoju (zwłaszcza w okresie karnawału „Solidarności”), a nawet udowodnienia ich wyższości nad produkcjami realizowanymi w Zespołach Filmowych „X” i „Tor”. Faktem jest, że fabuła wszystkich produkcji wymienionych na wstępie tego akapitu rozgrywała się we współczesności – w drugiej połowie lat 70. bądź – w przypadku filmów Wionczka – w okresie ostatnich tygodni przed wprowadzeniem stanu wojennego oraz pierwszych miesięcy po 13 grudnia 1981 roku. Warto również zauważyć, że filmy te nie atakowały wprost systemu komunistycznego, starały się raczej zwrócić uwagę na jego wynaturzenia, kierując się przy tym koniecznością obrony *status quo* i ustroju. Nie od rzeczy będzie również dodać, że realizacje zawierające elementy „kina partyjnego niepokoju” powstawały również we wcześniejszych dekadach; do takich produkcji można zaliczyć m.in. filmy: *Wilczy bilet* (1964; reż. Antoni Bohdziewicz), *Miejsce dla jednego* (1965; reż. Witold Lesiewicz), *Niedziela sprawiedliwości* (1965; reż. Jerzy Passendorfer), *Prawdzie w oczy* (1970; reż. Bohdan Poręby) czy *Linia* (1974; reż. Kazimierz Kutz), by wymienić tylko kilka tytułów.

Drugie pojęcie, charakterystyczne dla takich produkcji, jak: *Tańczący jastrząb* (1977; reż. Grzegorz Królikiewicz), *Płomienie* (1978; reż. Ryszard Czekala) czy *Wesela nie będzie* (1978; reż. Waldemar Podgórski) – wszystkie zrealizowane w ZF „Profil”, oraz w mniejszym stopniu *Bilet powrotny* (1978; reż. Ewa i Czesław Petelscy), *Pogrzeb świerszcza* (1978; reż. Wojciech Fiwek) czy *Diabelskie szczęście* (1985; reż. Franciszek Trzeciak) to „kino awansu społecznego”. Cechą charakterystyczną produkcji, do których będę się odnosił opisując ten podgatunek PRL-owskiego filmu współczesnego, jest ukazanie kosztów, jakie ponosi jednostka zrywająca ze swym dawnym wiejskim środowiskiem, i doznająca licznych krzywd w zetknięciu z kulturą miejską, której nie rozumie i którą trudno jej zaakceptować. Owa dychotomia wieś-miasto prowadzona jest również na gruncie moralności – w produkcjach tych reprezentantami wartości negatywnych są zwykle przedstawiciele dużych ośrodków, wieś zaś ukazana jako matecznik, w którym nadal kultywowana jest uczciwość, serdeczność, przywiązanie do tradycji i do ziemi czy gospodarność. W niektórych z wyżej wymienionych obrazów ukazany został również rozwój wsi poprzez elektryfikację i wprowadzenie zdobyczy socjalistycznej gospodarki, co w prosty sposób przekłada się na

²¹ Por. M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990, T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, op. cit., s. 464.

polepszenie standardów życiowych rolników, dysponowanie przez nich nowoczesnym sprzętem i bogaty asortyment towarów w sklepach usytuowanych na wsi. Tak jak w odniesieniu do „kina partyjnego niepokoju”, tak i w kontekście tego nurtu można przywołać szereg realizacji we wcześniejszych dekadach oraz w innych zespołach filmowych, by wymienić chociażby *Głos ma prokurator* (1965; reż. Włodzimierz Haupe), *Wezwanie* (1971; reż. Wojciech Solarz), *Pójdiesz ponad sadem* (1974; reż. Waldemar Podgórski), *Punkty za pochodzenie* (1982; reż. Franciszek Trzeciak) czy serial telewizyjny *Daleko od szosy* (1976; reż. Zbigniew Chmielewski).

Ostatnie pojęcie, które, jak mi się wydaje, nie wymaga większego wyjaśnienia, to „kidawizmy”. Sformułowaniem tym chciałem objąć szereg produkcji sytuowanych w obrębie kina popularnego (przede wszystkim komedii), wykorzystujących elementy dość charakterystyczne dla wielu polskich filmów lat 80. – liczne sceny rozbierane (niekiedy zatrącające o pornografię), wprowadzanie przaśnego humoru i gagów, usytuowanie produkcji w pejzażu lat 80., wykorzystywanie w ścieżce dźwiękowej utworów znanych i popularnych wówczas grup muzycznych (zwłaszcza rockowych). Nazwa bierze się oczywiście od nazwiska Janusza Kidawy i dotyczy niemal wszystkich jego filmów, zrealizowanych w latach 80. w „Iluzjonie” oraz „Profilu”, ale można ją stosować również do innych produkcji, chociażby autorstwa Józefa Gębskiego czy Franciszka Trzeciaka. Warto dodać, iż określenie „kidawizm” wymyślił kierownik produkcji i jeden ze stałych współpracowników reżysera, Tadeusz Baljon. Dla niego jednak słowo to oznaczało „wygodę pracy, bo reżyser w wypadku pojawienia się trudności na planie rezygnował, aby nie komplikować sobie życia”²² oraz szybką, bijącą rekordy, realizację filmu, oczywiście kosztem jego artystycznej jakości.

Źródła archiwalne

Praca ta w znacznej mierze oparta jest na materiałach archiwalnych, spośród których warto wyróżnić te pochodzące z następujących archiwów:

1. Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego w Warszawie – z tego zasobu pochodzi większość stenogramów z posiedzeń Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, do których odnoszę się zarówno w kontekście filmów produkowanych przez zespoły, będące „bohaterami” mojej pracy, jak również kilkunastu innych kolaudacji, w których brali udział ich kierownicy artystyczni, zwłaszcza Czesław Petelski i Bohdan Poręba. Za pomocą tych dokumentów starałem się odtworzyć

²² J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 4 Życie filmowe i inne: film fabularny*, Katowice 2003, s. 273.

recepję filmów „Iluzjonu”, „Profilu” i „Krakowa” przez środowisko partyjne (w obradach kolaudacyjnych regularni uczestniczyli przedstawiciele Wydziału Kultury Komitetu Centralnego PZPR [m.in. Jan Kasak i Zygmunt Janik] czy literaci oraz publicyści posiadający „czerwone legitymacje” [w tym Jerzy Jesionowski czy Kazimierz Koźniewski]). Istotnymi informacjami, zawartymi w tych protokołach, były również dla mnie opinie o produkcjach „partyjnych zespołów”, wygłaszane przez uczestniczących niekiedy w kolaudacji reżyserów takich jak: Andrzeja Wajda, Krzysztof Kieślowski, Krzysztof Zanussi czy Wojciech Marczewski, a więc stojących w opozycji zarówno do światopoglądowych przekonań kierowników artystycznych wspomnianych wyżej grup twórczych.

W tym miejscu wprowadzenia warto napisać parę słów o członkach Komisji Kolaudacyjnej, jak i o strukturze samych posiedzeń, na których oceniano filmy fabularne. Odbywały się one w sali projekcyjnej Ministerstwa Kultury i Sztuki. Nad doborem członków komisji czuwał szef kinematografii, składy te zmieniały się w momencie rozpoczęcia funkcjonowania kolejnej kadencji zespołów filmowych. Stałymi uczestnikami kolaudacji byli kierownicy poszczególnych grup twórczych, gdy zaś, ze względu na obowiązki związane z realizacją filmów, nie mogli oni brać udziału w posiedzeniu, w ich imieniu na posiedzeniach zjawiali się ich zastępcy bądź kierownicy literaccy lub szefowie produkcji. W zebraniach uczestniczyli również reżyserzy oraz inni członkowie grup produkcyjnych realizujących oceniane filmy. Pozostali członkowie rekrutowali się z grona dziennikarzy filmowych, przedstawicieli Naczelnego Zarządu Kinematografii, Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”, Wydziału Kultury KC. Zdarzało się jednak, że w kolaudacjach brali również udział osoby spoza grona Komisji Kolaudacyjnej, reprezentujący czy to sfery rządowe lub partyjne, czy zespół filmowy odpowiadający za produkcję ewaluowanego utworu. W niektórych przypadkach tacy uczestnicy byli wypraszani z sali (taka sytuacja zdarzyła się przy okazji kolaudacji *Przesłuchania* [1982; reż. Ryszard Bugajski]). Za udział w posiedzeniu każdy z członków komisji otrzymywał honorarium.

Porządek kolaudacji z reguły nie ulegał znaczącym zmianom. Posiedzenie otwierał przewodniczący zebrania (najczęściej szef kinematografii, czasem również przedstawiciel NZK). Następnie głos na temat filmu zabierali poszczególni członkowie Komisji Kolaudacyjnej (przy czym nie było obowiązku wygłaszania swojej opinii).

Po tych wystąpieniach nadchodził czas na wypowiedź reżysera kolaudowanego obrazu, połączoną czasem z wystąpieniem kierownika artystycznego zespołu odpowiedzialnego za daną produkcję. W końcowej części posiedzenia głos zabierał przewodniczący posiedzenia, który podsumowywał wszystkie usłyszane stanowiska, sam wygłaszając opinię na temat wartości i jakości zrealizowanej produkcji.

Integralną częścią każdego posiedzenia było wypełnienie przez obecnych na nim członków Komisji Kolaudacyjnych tzw. Kart Ocen Filmu. Każda ocena (maksymalnie 40 punktów) składała się z dwóch części – not przyznawanych za stronę warsztatową filmu, za którą można było otrzymać najwyżej 20 punktów oraz za kryteria ideowo-wychowawcze, również punktowane do 20 punktów. Zebranie ocen wszystkich kolaudantów i podzielenie ich przez ich liczbę dawało średnią ocenę filmu, która z kolei przedkładała się na kategorię artystyczną (I – najwyższa, IV – najniższa). W Karcie Oceny Filmu kolaudanci mogli również zawrzeć swoją opinię na temat zasięgu rozpowszechniania kolaudowanej produkcji, zgody na jej uczestnictwo w festiwalach filmowych oraz propozycje dotyczące możliwości oglądania filmu przez dzieci i młodzież szkolną.

Kolaudacje to jednak tylko jedna część materiałów z archiwum FINA, którą wykorzystałem w swojej pracy. Zarzuty i propozycje ingerencji wysuwane przez poszczególnych członków Komisji Kolaudacyjnej nie zawsze pokrywały się bowiem ze zmianami, wprowadzanymi do poszczególnych produkcji. Dlatego też drugim rodzajem archiwaliów Fimoteki Narodowej są tzw. materiały literackie, czyli scenariusze, scenopisy, listy montażowe i inne materiały dokumentacyjne, które w niektórych przypadkach stanowiły niezwykle cenną wiedzę dla procesów zachodzących w pracach przygotowawczych do filmu, jak również tzw. materiały okołokolaudacyjne, zawierające istotne dokumenty dla odbioru filmu przez Naczelny Zarząd Kinematografii oraz sugestii zmian, jakie do poszczególnych produkcji wnosili zarówno szefowie kinematografii, jak i cenzorzy Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie²³.

2. Archiwum Akt Nowych – z tej placówki pochodzą wartościowe dokumenty z zespołów Naczelnego Zarządu Kinematografii, Komitetu Kinematografii, Wydziału Kultury KC PZPR, Biura Politycznego KC PZPR oraz Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie. Również na ich podstawie starałem się

²³ W 1981 roku nastąpiła zmiana nazwy tej instytucji na Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk.

odtworzyć okoliczności, jakie miały wpływ zarówno na kształtowanie polityki programowej i historycznej kinematografii, ale także na funkcjonowanie zespołów filmowych, ich ocenę przez instytucje nadrzędną czy stanowisko partii odnośnie do kinematografii w okresie karnawału „Solidarności” i początków stanu wojennego. W dokumentach pomieszczonych w wyżej wymienionych zespołach archiwalnych znalazły się również materiały odnoszące się do konkretnych filmów, będące ważkim obrazem ich odbioru i oceny przez środowiska partyjne. Nie mogę również nie wspomnieć o dokumentach GUKPPiW, w których znalazły się nie tylko wyciągi z ingerencji cenzorskich w filmy „Iluzjonu” i „Profilu”, ale też dokumenty wskazujące na „wycięcia” w recenzjach filmów wspomnianych zespołów lub artykułach opisujących ich działalność.

3. Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku – określone przez Krzysztofa Kornackiego jako „ziemia obiecana dla historyków”²⁴ filmu – istotnie zawiera szereg dokumentów, których przy przygotowaniu tej pracy pominąć nie mogłem. Są to przede wszystkim sprawozdania organizacyjno-ekonomiczne z produkcji poszczególnych filmów „Iluzjonu”, „Profilu” i „Krakowa”, które dokładają „cegielki” do passusów dotyczących powstawania poszczególnych filmów, zwłaszcza w odniesieniu do okresu zdjęciowego oraz montażu i udźwiękowania. Ponadto archiwum to (a dokładniej zespół „Zespoły Polskich Producentów Filmowych”) dysponuje kilkudziesięcioma teczkami zawierającymi protokoły z posiedzeń Rady Zespołów Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”, podczas których m.in. szeroko dyskutowano kwestie debiutów w poszczególnych instytucjach. W kontekście tematu rozprawy nie można również nie wspomnieć o skromnym, ale wartościowym zespole archiwalnym Studia Filmowego „Profil”, który stanowił dla mnie cenną bazę wiedzy na temat jego funkcjonowania w latach 90. i w pierwszej połowie początkowej dekady XXI wieku.
4. Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej S.A. w Warszawie – o ile wyżej wymienione miejsca, a przede wszystkim ich zasoby archiwalne znałem dość dobrze i kilkakrotnie korzystałem już ze zgromadzonych w nich dokumentów, o tyle ta instytucja archiwalna była dla mnie pewną tajemnicą. Dość szybko jednak zorientowałem się w jej bogatych zbiorach, z których spora część

²⁴ Por. K. Kornacki, *Milanówek – ziemia obiecana dla historyków? O podwarszawskim archiwum kina polskiego*, „Panoptikum” 2016, nr 16, s. 151-166.

stanowiła dla mnie nieocenioną pomoc przy odtwarzaniu i badaniu produkcji telewizyjnych poszczególnych zespołów filmowych. Jestem pewien, że bez zgromadzonych w tym miejscu materiałów (scenariuszy i ich recenzji, dokumentacji produkcyjnej oraz – w niektórych przypadkach – protokołów kolaudacyjnych) niektóre rozdziały nie miałyby szansy powstać, względnie byłyby znacznie uboższe faktograficznie. Dotyczy to zwłaszcza tych fragmentów rozprawy, które opisują meandry powstawania filmu *Tirolinka* (1979; reż. Romuald Wierzbicki), cyklu *Kto ty jesteś*, oraz seriali telewizyjnych, m.in. *Ród Gąsieniców* (1979; reż. Konrad Nałęczki), *Tajemnica Enigmy* (1979; reż. Roman Wionczek) czy wspomnianych wyżej *Kryptonimu Turyści* i *Ballady o Januszku*.

5. Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej – skromne ilościowo materiały znalezione w tym miejscu nie oznaczają mniejszej ich wartości. Wprost przeciwnie, stanowią one wartościowy dodatek do zarysowanych wyżej problemów badawczych, a nadto – chociażby w przypadku części rozprawy dotyczącej serialu *Kryptonim Turyści* – dały mi sporo wskazówek dotyczących biografii jego reżysera oraz specyficznego odbioru produkcji przez funkcjonariuszy wojewódzkich urzędów Służby Bezpieczeństwa.

Do tych źródeł należy dodać także wspomnienia i wywiady-rzeki z autorami najważniejszych analizowanych przeze mnie filmów. Właściwie na szersze omówienie zasługują dwie takie pozycje. Pierwsza to zbiór rozmów z Bohdanem Porębą, zatytułowany *Obronić polskość*²⁵. Jest to publikacja specyficzna, pisana tak, by wykreować reżysera na jednego z najbardziej utalentowanych twórców polskiego kina, a przy tym najbardziej sekowanego przez liczne ugrupowania i środowiska, zwłaszcza liberalne i lewicowe. Temat prowadzenia przez Porębę w okresie PRL-u zespołu filmowego omówiony jest właściwie na niespełna dwóch stronach, z kilkoma wspomnieniami w dalszych rozdziałach na temat realizowanych w „Profilu” obrazów, zwłaszcza podejmujących tematykę historyczną (przy tym bohater książki niesłusznie kwalifikuje do dorobku zespołu film *Grzeszny żywot Franciszka Buły* [1980; reż. Janusz Kidawa]²⁶). Znacznie większa część publikacji poświęcona została rozważaniom Poręby na temat współczesnej Polski, dominujących w niej politycznych i światopoglądowych tendencji, środowisk, które zwalczają reżysera oraz wyznawaną przez niego ideologię, licznych wspomnień z jego działalności twórczej i politycznej. Nie

²⁵ Por. *Obronić polskość. Z Bohdanem Porębą w 75. rocznicę urodzin o kulturze, polityce i historii rozmawia Lech Z. Niekrasz*, Wrocław 2009.

²⁶ Por. *Ibidem*, s. 221-222. Film zrealizowany został w Zespole Filmowym „Silesia”.

wypiera się on członkostwa w PZPR, ale równocześnie dodaje: „Nie czułem się członkiem partii komunistycznej, gdyż nie interesowała mnie ideologia marksistowska, której nigdy nie wyznawałem. Uważałem natomiast, że jestem w strukturze decydującej w państwie i starałem się znaleźć w niej pozytywy, które można było obrócić na dobro kraju”²⁷.

Inną pozycją, o której warto napisać parę słów, są czterotomowe wspomnienia Janusza Kidawy, wydane własnym sumptem w kilku egzemplarzach i dostępne m.in. w bibliotece Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. *Janusza Kidawy dokumentacja*²⁸ to świadectwa napisane językiem żywym, niezwykle potoczystym, pełne błędów językowych, gramatycznych i ortograficznych, z wprowadzanymi od czasu do czasu słowami powszechnie uważanymi za wulgarne. Zdecydowałem się wprowadzać w niektórych momentach fragmenty tych wspomnień, ukazują bowiem one nie tylko charakter i metody pracy tego reżysera, ale również jego podejście do realizowanych przez niego filmów oraz scenariuszy, które proponował on kierownikom bliskich mu zespołów filmowych.

Innym rodzajem materiałów, które obszernie wykorzystałem w swojej pracy, są artykuły prasowe. Składają się na nie recenzje filmów i seriali, jak również wywiady z ich twórcami i reportaże z planów filmowych czy rozmowy z kierownikami artystycznymi grup twórczych, opisujące politykę programową tych instytucji oraz planowane przez nie (i czasami niezrealizowane) produkcje. Cytując lub odnosząc się do artykułów dotyczących konkretnych filmów, starałem się oddać (w miarę możliwości) zróżnicowaną paletę ówczesnych opinii, jak również zawarte w nich akcenty propagandowe lub wyrażaną wprost bądź w zawaolowany sposób niechęć zarówno do konkretnych filmów, scenariuszy czy nawet zespołów. Stąd wśród wykorzystanych przeze mnie źródeł prasowych znalazły się – cenne z punktu widzenia problematyki rozprawy – artykuły z „Trybuny Ludu”, „Żołnierza Wolności”, czasopisma filmowego „Ekran”, wydawanego przez Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej czy miesięcznika „Nowe Drogi” – jednego z organów prasowych Komitetu Centralnego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Przedostatni wymieniony tytuł opozycja kulturalna jednoznacznie określała jako czasopismo sprzyjające zespołowi „Profil”, objęte ochroną ze strony cenzury; pisano, iż „realizacje zespołu »Profil« są gorzej niż mierne (...), publiczność na ogół stroni od nich, wyniki finansowe są katastrofalne, ale

²⁷ *Ibidem*, s. 242-243.

²⁸ Por. J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 1 {1931-1948}*, Katowice 1999, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 2 Życie filmowe i inne*, Katowice 2001, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 3 Życie filmowe i inne (ciąg dalszy): film dokumentalny*, Katowice 2002, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 4...*, op. cit., Katowice 2003.

»Ekran« wynosi swoich pod niebiosa, tępiąc »obcych«, zwłaszcza utalentowanych i po prostu uczciwych»²⁹.

Na drugim biegunie znalazły się stanowiska krytyków negujących lub w jednoznaczny sposób krytykujących działalność twórczą „Iluzjonu”, „Profilu” i „Krakowa” na łamach „Tygodnika Powszechnego”, „Polityki”, „Kultury”, „Filmu” czy tygodnika „Szpilki”. Zdziwić może skromna liczba artykułów opublikowanych w miesięczniku „Kino”, ale w moim przekonaniu jest to kolejny dowód na to, że dziennikarze autorzy związani z tym czasopismem (notabene: w latach 1968-79 kierowanym przez Ryszarda Koniczka, sekretarza Wydziału Kultury KC PZPR, utożsamianego z „liberalną” frakcją partii) uważali obrazy zrealizowane zwłaszcza w zespole Bohdana Poręby za niewarte drobiazgowej analizy oraz przygotowywania na ich temat recenzji. W miarę możliwości oraz zawartych w nich cennych uwag o charakterze krytycznym starałem się odnosić również do prasy „terenowej” – rozmaitych dzienników lokalnych, których pracownicy często, acz nie zawsze ze skutkiem o dużej wartości z punktu widzenia naukowego, podejmowali próby recenzowania wprowadzanych do kin produkcji „Iluzjonu”, „Profilu” i „Krakowa”. Nie mogę również nie wspomnieć o prasie opozycyjnej i podziemnej – w takich periodykach także pojawiały się artykuły opisujące analizowane przeze mnie filmy i dotychczasową twórczość ich autorów. Liczba takich publikacji zdecydowanie nie dorównuje objętościowo liczbie artykułów w prasie oficjalnej, jednak chociażby z tego powodu zdecydowałem się na włączenie do pracy fragmentów tekstów z takich źródeł, jak „Tygodnik Mazowsze”, „Solidarność Ziemi Łódzkiej”, „Zapis”, „Nowy Zapis”, „Biuletyn Dolnośląski”, „IKS. Informator Kulturalny Solidarności”, „Kultura Niezależna” czy „Promieniści”, by wymienić tylko najważniejsze tytuły³⁰.

Kończąc temat źródeł prasowych, chciałbym również wyróżnić kilka postaci dziennikarzy i krytyków filmowych, którzy pojawiać się będą bardzo często na przestrzeni całej dysertacji. To przede wszystkim Janusz Skwara, recenzent publikujący w „Filmie”, „Kinie”, „Ekranie”, „Barwach” czy „Argumentach”, będący światopoglądowo powiązany ze środowiskiem nacjonalistycznych komunistów. Ten trop, potwierdzający moje wcześniejsze przypuszczenia, potwierdził w swoich wspomnieniach Janusz Kidawa³¹. Po zmianach ustrojowych 1989 roku Skwara związał się z „Myślą Polską”, publikując na tych łamach

²⁹ *Festiwal Filmów Fabularnych w Gdańsku*, „Zapis” 1978, nr 8, s. 154-155; cyt. za: J. Szczutkowska, *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70.*, Bydgoszcz 2014, s. 209.

³⁰ Dane bibliograficzne wspomnianych artykułów ustaliłem na podstawie: J. Kandziora, Z. Szymańska, *Bez cenzury 1976-1989. Literatura, ruch wydawniczy, teatr. Bibliografia*, Warszawa 2018.

³¹ Por. J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 4...*, op. cit., s. 86.

także artykuły dotyczące twórczości Bohdana Poręby i Ryszarda Filipskiego oraz ich pozycji po upadku systemu komunistycznego³². Produkcje wspomnianego wyżej zespołu, zwłaszcza te, które wpisywały się w nurt „kina partyjnego niepokoju” lub odkrywały kulisy walki kontrwywiadu PRL-owskiego ze szpiegami zachodnich mocarstw, były także obiektem życzliwej uwagi Witolda Rutkiewicza, początkowo reżysera filmów dokumentalnych oraz współpracownika Grzegorza Królikiewicza przy realizowanych przez niego spektaklach Teatru Telewizji, następnie dziennikarza filmowego związanego z czasopiśmie „Ekran”. Na swego rodzaju wyróżnienie w tym kontekście zasługują również Benedykt Nosal i Wojciech Wierzewski, reprezentujący wyżej wymienione czasopismo, oraz Zbigniew Klaczyński, dziennikarz filmowy „Trybuny Ludu” i „Filmu” oraz członek PZPR.

Przy tej okazji warto zwrócić uwagę na dział filmowy tygodnika „Rzeczywistość” – organu prasowego Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald”, w którym działał Bohdan Poręba. W czasopiśmie tym drukowane były krytyczne recenzje dotyczące niektórych obrazów Zespołu Filmowego „Iluzjon”, co jest poszlaką pozwalającą przypuszczać, że między dwoma najważniejszymi „partyjnymi” zespołami istniała niepisana rywalizacja, uwidaczniana się także w recepcji dzieł zrealizowanych przez „konkurencyjną” grupę twórczą.

Napotkane problemy

Zarysowana wyżej mnogość źródeł czy dotychczas powstałych artykułów i publikacji może wskazywać na to, że podczas pracy nad rozprawą doktorską nie miałem prawa narzekać na brak materiałów pomagających w analizach. Niestety, rzeczywistość doktora, zwłaszcza podejmującego specyficzny i, jak mi się wydaje, wciąż dość kontrowersyjny temat, nie była tak piękna, jak mogłoby się wydawać. Wielokrotnie w okresie powstawania pracy z lekką zazdrością wysłuchiwałem opowieści mojego przyjaciela, dr. Emila Sowińskiego, który bez większych problemów zdobywał sobie przychylność twórców filmowych działających onegdaj w Studiu im. Karola Irzykowskiego. Otwierali oni przed nim nie tylko swoje serca i pamięć, ale również niezwykle bogate archiwa domowe. Ja niestety nie mogłem liczyć na taki luksus. Kilkanaście osób, które chciałem poprosić o wypowiedzi na potrzeby mojej pracy, odmówiło mi, wskazując różne zresztą powody – od braku czasu po niechęć do podejmowania tego tematu. Od jednego z aktorów, występującego regularnie w produkcjach „Profilu” i telewizyjnych spektaklach Romana Wionczka, usłyszałem, że

³² Por. m.in. J. Skwara, *W sprawie Bohdana Poręby*, „Myśl Polska” 1996, nr 35, s. 12, J. Skwara, *Filipskiego „Er-ef”*, „Myśl Polska” 1996, nr 39, s. 8.

występy w tych filmach okupił środowiskowym ostracyzmem i innymi problemami, stąd nie chce wracać do tamtych czasów. Inni z kolei bagatelizowali swoją współpracę z „reżimowymi” zespołami i reżyserami, twierdząc (niezależnie od profesji), że były one niewiele znaczące i okazjonalne, stąd nie są zainteresowani rozmową ze mną. Zakładam przy tym, że każda z tych osób mogła liczyć na moje zainteresowanie innymi epizodami ich karier. Być może popełniłem błąd, już na wstępie zdradzając zasadniczy temat rozmowy, uznałem jednak, że uczciwość wobec interlokutorów jest elementarnym obowiązkiem badacza. Stąd jestem serdecznie wdzięczny Włodzimierzowi Adamskiemu, Arkadiuszowi Bazakowi, Henrykowi Bielskiemu, Magdalenie Celównie, Ignacemu Gogolewskiemu, Wiesławie Karwańskiej, Januszowi Petelskiemu i Franciszkowi Trzeciakowi za poświęcenie czasu młodemu doktorantowi chcącemu wypytać ich o te szczegóły ich pracy artystycznej, które nie zawsze należą do najważniejszych dokonań w ich życiorysie. Jednocześnie chciałbym zaznaczyć, że część z tych rozmów, mimo charakteru zadawanych przeze mnie pytań, szybko zmieniała tor i przeradzała się w, okraszony licznymi anegdotami, ciąg wspomnień dotyczących pracy na planach zdjęciowych w latach 70. i 80. Stąd też nie wszystkie wywiady znalazły swoje odbicie w mojej dysertacji.

Dużym zaskoczeniem był również dla mnie fakt braku niektórych produkcji filmowych w archiwach, zwłaszcza Telewizji Polskiej. Zakładałem, że nieistnienie pewnych filmów dotyczy przede wszystkim okresu przedwojennego i jest związane ze zniszczeniem poszczególnych obrazów w zawierusze wojennej. Tymczasem w archiwach nie zachowały się do dziś takie produkcje, jak *Gdzie szukać szczęścia* (1981; reż. Włodzimierz Gołaszewski) czy *General Berling* (1988; reż. Roman Wionczek) i serial *Trudna wiosna* (1988; reż. Wiktor Turow), będący telewizyjną wersją filmu *Przeprawa* (1988) autorstwa tegoż samego reżysera, zrealizowanego w Zespole Filmowym „Profil”. Osobna historia to stan zachowania pięciu filmów z cyklu *Kto ty jesteś*, o czym napisałem w stosownej części pracy. Pewne braki występują również w dokumentacji archiwalnej – najbardziej dotkliwa była dla mnie niemożność zapoznania się z protokołami kolaudacyjnymi filmu *Zamach stanu i Godność*. Mimo wszystko starałem się odtworzyć środowiskowy i partyjny odbiór tych filmów na podstawie innych dokumentów, pochodzących ze wspomnianych wyżej archiwów. Żywię też nadzieję, że mimo tych luk praca znajdzie zainteresowanie z uwagi na podjętą problematykę polityki kulturalnej PZPR i polityki programowej zespołów filmowych w drugiej połowie lat 70. oraz w latach 80.; koniunkcja obu tych zagadnień uzupełnia dotychczasową wiedzę o relacjach między władzą a twórcami w autorytarnym państwie.

Nota bibliograficzna

Fragmenty pracy zostały opublikowane w następujących opracowaniach:

1. J. Grzechowiak, *Zespół Filmowy „Iluzjon”. Studium upadku (artystycznego i politycznego)*, „Kwartalnik Filmowy 2019, nr 108, s. 150-169.
2. J. Grzechowiak, *Zespoły filmowe w latach 80. – polityka personalna, produkcje, oceny* [w:] P. Zwierzchowski, P. Kurpiewski (red.), *Kino w cieniu kryzysu. Studia i szkice o polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 80.*, Bydgoszcz 2022, s. 49-67.
3. J. Grzechowiak, *The audience and reception of the film from the Profil Film Unit in 1982-1989*, „Images” 2023, tom 32, nr 41, s. 113-127.

1. Kontekst: Zespoły Filmowe w latach 1975-1989

Słowa „Partia kieruje, a rząd rządzi”, ogłoszone w lutym 1971 roku podczas plenum KC PZPR przez nowego I sekretarza, Edwarda Gierka, szybko stały się jednym z najpopularniejszych sloganów lat 70. Zwrot ten oznaczał, iż „partia miała wytyczać kierunki długofalowego rozwoju i być centrum decyzji strategicznych, rząd natomiast miał się zajmować bieżącym zarządzaniem gospodarką i zwiększeniem efektywności prowadzonej polityki ekonomicznej”³³. I chociaż wygłaszając te słowa, Gierek mógł mieć na myśli poważniejsze gałęzi ówczesnego przemysłu, łatwo odnieść wrażenie, że owo zdanie znalazło również zastosowanie w sferze kultury. Mieczysław Wojtczak, szef kinematografii w latach 1972-76, zaznaczył w swojej publikacji, że najistotniejsze dokumenty dla kształtu programowego filmu polskiego przygotowywał wspólnie z przedstawicielami Komitetu Centralnego – Jerzym Kwiatkiem (kierownikiem Wydziału Kultury), Janem Szydłakiem (członkiem Biura Politycznego) i Jerzym Łukaszewiczem (kierownikiem Wydziału Propagandy)³⁴. Józef Tejchma (ówczesny minister kultury) pisał w swoich wspomnieniach jeszcze bardziej dobitnie:

„Całkowity chaos w obszarze ideologii i kultury. Nie wiadomo, kto za co jest odpowiedzialny. Jest Szydłak od kultury. Jest Łukaszewicz od propagandy i wydawnictw. Jest Werblan od marksizmu-leninizmu (dyrektor instytutu). Jest Szlachcic od polityki naukowej. Jest Babiuch – sekretarz nad sekretarzami. Jest Gierek, którego to wszystko niewiele obchodzi. Jest premier Jaroszewicz, który wydaje czasem dyspozycje, które filmy należy odłożyć na półkę. I jestem ja – minister”³⁵.

Z kolei Edward Zajiček zauważa, że wszelkie programy rozwoju kinematografii, czy szerzej – kultury, podlegały akceptacji działaczy zrzeszonych w najwyższych instancjach partyjnych, z Biurem Politycznym na czele³⁶. Owa dwuinstancyjność, a więc wpływ członków i kierowników poszczególnych wydziałów na realizację polityki programowej polskiego kina polegał również na ich udziale w pracach Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych (podczas posiedzeń tego ciała doradczego szefa kinematografii zabierali oni głos regularnie, i to nie tylko w przypadku najbardziej drażliwych i antysystemowych dzieł) czy opiniowaniu przez działaczy PZPR scenariuszy przyszłych filmów fabularnych i telewizyjnych.

³³ M. Zaremba, „Partia kieruje, a rząd rządzi” – gierkowski bon mot czy sens gierkizmu? Przyczynek do dyskusji nad ewolucją systemu władzy w PRL [w:] K. Rokicki, R. Spałek (red.), *Władza w PRL. Ludzie i mechanizmy*, Warszawa 2011, s. 248-249.

³⁴ Por. M. Wojtczak, *Przeminęło... jednak pozostało*, tom 2, Warszawa 2019, s. 589-590.

³⁵ J. Tejchma, *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974-1977*, Kraków 1991, s. 21.

³⁶ Por. E. Zajiček, *Poza ekranem...*, op. cit., s. 255.

1.1. Słabość naszego filmu współczesnego jest ewidentna. Kinematografia polska w połowie lat 70. w ówczesnej ocenie władz partyjno-państwowych

Najważniejszym dokumentem, definiującym programowy kształt polskiej kinematografii lat 70. oraz wskazującym na jej istotną rolę wychowawczą i dydaktyczną, była Uchwała Biura Politycznego KC PZPR i Prezydium Rządu PRL z 5 grudnia 1973 roku. Zdaniem autorów tego dokumentu, bodźcem dla pracy twórczej i ideowej reżyserów filmowych powinien być „uchwalony przez VI Zjazd PZPR program rozwoju kraju i przeobrażeń socjalistycznych narodu”³⁷. Pod wpływem Uchwały Biura Politycznego powołane zostało (w ramach Naczelnego Zarządu Kinematografii) kolejne ciało doradcze, mające zajmować się ustaleniem analizą „kierunków twórczości filmowej, planów tematycznych, zamierzeń programowych NZK dla zespołów filmowych, wytycznych dotyczących rozpowszechniania filmów, a także okresowych ocen stanu polskiej twórczości filmowej pod kątem ideowym i programowym”³⁸. Była nią Rada Programowa Kinematografii, której pierwsze posiedzenie odbyło się 14 marca 1974 roku w Jabłonie³⁹. W skład Rady wchodziłi wszyscy kierownicy artystyczni zespołów filmowych, reżyserzy filmowi (m.in. Bohdan Poręba i Roman Wionczek, ale również Jerzy Antczak czy Krzysztof Zanussi), twórcy związani z innymi rodzajami filmów oraz sferą rozpowszechniania (Zbigniew Bochenek, Zygmunt Chrzanowski, Marian Kruczkowski, Zygmunt Machwitz czy Jerzy Orlicz), przedstawiciele instytucji naukowych (profesor Janusz Gołębiowski, docent Alicja Kuczyńska, profesor Henryk Samsonowicz czy profesor Kazimierz Żygulski), krytyki filmowej (Dominik Horodyński, Benedykt Nosal), literatury i publicystyki (Julian Kawalec, Zbigniew Załuski) czy Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego (generał Tadeusz Szaciłło)⁴⁰. Tak obszerny skład personalny, będący odbiciem całokształtu organizacji polskiej kinematografii, wzmocniony również ekspertami z innych dziedzin życia społecznego i kulturalnego nie mógł pozostać bez wpływu na tematykę posiedzeń oraz kształt wygłaszanych referatów

³⁷ Uchwała w sprawie zwiększenia społeczno-kulturalnej roli kinematografii polskiej, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-446, k. 1.

³⁸ Szczutkowska Joanna, *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70.*, Bydgoszcz 2014, s. 101.

³⁹ Por. *Stenogram z I posiedzenia Rady Programowej Kinematografii odbytego w dniu 14 marca 1974 r. w Jabłonie*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii (dalej: AAN-NZK), sygn. 1/37. Wypowiedź Mieczysława Wojtczaka, inaugurująca działalność Rady, została przedrukowana w miesięczniku „Kino” (Por. M. Wojtczak, *Perspektywy polskiej sztuki filmowej*, „Kino” 1974, nr 7, s. 25-30).

⁴⁰ Por. *Ibidem*, k. 79-80.

oraz wystąpień poszczególnych członków. Już pierwsze posiedzenie przyniosło szereg głosów niezwykle ogólnych, odnoszących się do preferowanego kształtu polskiego kina (przede wszystkim) fabularnego w najbliższych latach, ale rzadko opierających się o konkretne projekty czy sugestie. Rada Programowa działała do 1978 roku, jedno z ostatnich jej posiedzeń zostało krótko omówione w tygodniku „Film”. We wzmiance prasowej znalazła się informacja, że „członkowie rady (...) w wystąpieniach swych pozytywnie ocenili działalność polskiego filmu fabularnego będące wyrazem polityki kulturalnej partii i realizacji uchwały w sprawie kinematografii. (...) W wypowiedziach uczestników posiedzenia dominowała troska o przyszłość naszej twórczości filmowej, o to, aby stanowiła ona coraz ważniejszy czynnik w życiu kulturalnym kraju i socjalistycznym wychowaniu społeczeństwa”⁴¹.

Wspomniana wyżej Uchwała oraz towarzyszący jej Załącznik stwierdzały *explicite*, że zadaniem kinematografii jest „oddziaływanie w duchu programu Partii i Państwa – na postawy jednostek i grup społecznych, upowszechnianie socjalistycznych wartości ideowych i moralnych, utrwalanie uczucia patriotyzmu, internacjonalizmu i humanizmu, kształtowanie wzoru socjalistycznego Polaka, łączącego własny los i własne aspiracje z socjalistycznym rozwojem kraju”⁴². Stąd też w dalszych partiach wspomnianych dokumentów znalazły się kierunki programowe, jakimi winni podążać twórcy filmowi dla wypełnienia zaleceń zarówno Uchwały. Ujęte one są jednak dość ogólnikowo – autorzy dokumentu postulują portretowanie „problemów budownictwa socjalistycznego”, życia obywateli PRL zarówno w wielkich miastach, jak i w wiejskich ośrodkach, ukazywanie problemów i spraw młodzieży, problemów współczesnego świata oraz „utrwalanie i pogłębianie świadomości przełomowego znaczenia dla narodu polskiego powstania socjalistycznej wspólnoty w Europie i przyjaznych stosunków z krajami socjalistycznymi, ze szczególnym uwzględnieniem Związku Radzieckiego”⁴³. Biuro Polityczne zalecało również skupienie się na sprawach związanych z historią narodu i najważniejszymi jej postaciami w powiązaniu ich z postępowymi tradycjami i światopoglądem, przez co zostałyby zarysowana ciągłość między procesami rozgrywającymi się w poprzednich stuleciach z obecnym kształtem Polski i jej rozwojem w duchu komunistycznych idei.

⁴¹ O randze filmu polskiego decyduje temat współczesny, „Film” 1977, nr 4, s. 2.

⁴² Załącznik nr. 1 z „Uchwały” Biura Politycznego KC PZPR i Prezydium Rządu z 5 grudnia 1973 r., AAN-NZK, sygn. 2/12, k. 159.

⁴³ *Ibidem*, k. 160.

O tym jak istotną rolę władze państwowe i partyjne przywiązywały do rozwoju kinematografii oraz jej właściwego poziomu ideowego, świadczą m.in. zapisy „Programu Ministerstwa Kultury i Sztuki na lata 1975-1990”, powstałego w grudniu 1974 roku. Dokument ten nie tylko postulował realizację filmów ściśle związanych ze współczesnością oraz portretowanie zachodzących w kraju zmian, ale również jeszcze większy udział polskich filmów w repertuarze kinowym i telewizyjnym, aktywność określonych instytucji w działaniach związanych z kwalifikowaniem ich na zagraniczne imprezy filmowe oraz podtrzymanie rozwoju współpracy międzynarodowej⁴⁴. Oprócz tego w wytycznych dla kierownictwa kinematografii znalazły się również uwagi dotyczące zwiększenia liczby kin, unowocześnienia bazy technicznej, ściślejszej współpracy z telewizją czy rozbudowy wytwórni filmowych⁴⁵. Inne partyjne opracowanie – „O polityczno-ideowej inspiracji twórczości literackiej i artystycznej. Ocena i wnioski” – postulował wzmoczenie „wysiłków inspirujących powstanie dzieł będących artystyczną syntezą naszego 30-lecia, zwłaszcza w dziedzinie literatury, filmu i teatru”⁴⁶, wiązanie młodych twórców ze środowiskami robotniczymi, kierowanie do realizacji dzieł obnażających wady świata kapitalistycznego oraz kształtowanie „przy pomocy krytyki literackiej i artystycznej, systemu nagród, wyróżnień, stypendiów, systemu upowszechniania – sprzyjającego klimatu wokół tych twórców, którzy podejmują problemy pracy, upowszechniają wzorzec zaangażowanego bohatera, krzewią ideały patriotyzmu i internacjonalizmu, pozostają wierni ideom humanizmu socjalistycznego, odpowiadają na intelektualne i emocjonalne potrzeby społeczeństwa”⁴⁷. Stąd w początkach 1975 roku szef kinematografii informował o planach realizacji filmów o Ludwiku Waryńskim⁴⁸, Feliksie Dzierżyńskim⁴⁹, wyzwoleniu Krakowa przez wojska sowieckie⁵⁰ oraz bitwie pod Lenino⁵¹, dodając, że „w opracowaniu znajdują się także tematy związane ze wspólną walką partyzantów radzieckich i polskich z okupantem oraz z czynem zbrojnym lewicowego ruchu oporu, film o rewolucji 1905 roku, film o walkach klasy robotniczej oraz film o walkach

⁴⁴ Por. *Program Ministerstwa Kultury i Sztuki na lata 1975-1990*, AAN-KCPZPR, sygn. XI-1003, k. 65-68.

⁴⁵ Por. *Ibidem*, k. 70-71.

⁴⁶ *Wnioski w sprawie dalszego doskonalenia ideowo-politycznej inspiracji twórczości literackiej i artystycznej*, AAN-KCPZPR, sygn. XI-1003, k. 1.

⁴⁷ *Ibidem*, k. 2.

⁴⁸ Ostatecznie film ten – *Biały mazur* – powstał w 1978 w reżyserii Wandy Jakubowskiej.

⁴⁹ Dzierżyński był bohaterem dwóch filmów zrealizowanych w Zespole „Iluzjon” – *Znaków szczególnych brak* (1978) i *Krach operacji terror* (1980) w reżyserii Anatolija Bobrowskiego – patrz Rozdział 2.

⁵⁰ Mowa o filmie *Ocalić miasto* (1976; reż. Jan Łomnicki), zrealizowanym przez Zespół Filmowy „Kadr”.

⁵¹ Chodzi o film *Do krwi ostatniej* (1978; reż. Jerzy Hoffman), zrealizowany poza zespołami przez Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”.

chłopskich w okresie 20-lecia międzywojennego”⁵². Zamierzenia te pozostawały zgodne z wytycznymi Komitetu Centralnego na VII Zjazd PZPR, w których pojawiło się m.in. stwierdzenie, iż „w upowszechnianiu kultury (...) priorytet mieć będą utwory o wysokim poziomie ideowym i artystycznym”⁵³.

Wstępna ocena dorobku polskiej kinematografii pojawiła się w referacie Mieczysława Wojtczaka, wygłoszonego podczas obrad Zespołu XIII, zajmującego się środkami masowego przekazu; działał on w ramach VII Zjazdu PZPR, który odbył się w I poł. grudnia 1975 roku. Wojtczak twierdził wówczas (bardzo optymistycznie), iż „w centrum naszej uwagi znalazła się szeroko pojęta problematyka współczesna”⁵⁴. W kontrze do stanowiska Wojtczaka ustawił swoją wypowiedź Czesław Petelski. Oprócz stwierdzenia, iż „słabość naszego filmu współczesnego jest ewidentna”⁵⁵, zauważył również istotne uchybienia w pracy niektórych krytyków filmowych i recenzentów. Mówił:

„Chciałbym podkreślić, że krytyka filmowa przychodzi naszemu filmowi z pomocą. Odnosi się to w szczególności do »Trybuny Ludu«, gdzie dział kulturalny zyskał ostatnio zasłużoną, wysoką rangę, gdzie bez łatwych cenzurek stosowane są rzetelne kryteria marksistowskiej oceny dzieł. Nie da się niestety tego powiedzieć o wielu regionalnych dziennikach i wydawnictwach partyjnych. Myślę, że tak jak od twórców partyjnych wymagamy zwiększonej odpowiedzialności, stawiamy przed nimi wyższe wymagania, tak i od krytyków partyjnych wymagamy więcej, żądajmy od nich pełnej, partyjnej odpowiedzialności”⁵⁶.

Więcej konkretów odnoszących się do realizacji opisanych wyżej postulatów oraz innych kierunków programowych polskiej kinematografii przynosi tekst referatu wygłoszonego przez Wojtczaka podczas Kolegium Ministerstwa Kultury i Sztuki odbywającego się 1 września 1976 roku. Szef kinematografii uznał, że „sprawą podstawową jest dalsze poszerzenie obszarów tematycznych produkcji filmowej, podejmowanie w dziełach filmowych tematów związanych z narodową tradycją historyczną oraz znaczne zwiększenie problematyki współczesnej, odzwierciedlającej procesy społeczne, moralno-obyczajowe i polityczne charakterystyczne dla okresu dynamicznego rozwoju społeczno-gospodarczego

⁵² *Informacja o sytuacji polskiej kinematografii w roku 1974 i głównych pozycjach realizowanych w roku 1975*, AAN-KCPZPR, sygn. XI-1003, k. 4.

⁵³ „*O dynamiczny rozwój budownictwa socjalistycznego – o wyższą jakość pracy i warunków życia narodu*”. Wytyczne Komitetu Centralnego na VII Zjazd PZPR, AAN-KCPZPR, sygn. III/89, k. 261.

⁵⁴ *Zespół XIII Zadania w dziedzinie pogłębienia pracy ideowo-wychowawczej dalszego rozwoju socjalistycznej kultury i doskonalenia środków masowego przekazu*, AAN-KCPZPR, sygn. I-188, k. 43.

⁵⁵ *Ibidem*, k. 320.

⁵⁶ *Ibidem*, k. 321.

kraju”⁵⁷. W ślad za tym krótkim podsumowaniem osiągnięć polskiej kinematografii w ostatnim okresie, naczelnik Daniela Czarska sporządziła dokument zatytułowany „Informacja o stanie realizacji zadań programowych wynikających z Uchwały Biura Politycznego w dziedzinie filmu fabularnego”⁵⁸. Dotychczasowe osiągnięcia programowe i artystyczne kinematografii, ograniczające się do lat 1974-1976, zostały uszeregowane wobec kilku dominujących zakresów tematycznych. Pierwszym z nich była realizacja filmów historycznych – tutaj, zdaniem Czarskiej, liczącymi się tytułami były m.in. *Potop* (1974; reż. Jerzy Hoffman), *Ziemia obiecana* (1974; reż. Andrzej Wajda), *Gniazdo* (1974; reż. Jan Rybkowski), *Jarosław Dąbrowski* (1975) czy *Kazimierz Wielki* (1975). Trzy ostatnie tytuły były klasycznie zrealizowanymi filmami biograficznymi, portretującymi politykę i osiągnięcia królów Polski (*Gniazdo* i *Kazimierz Wielki*) oraz zasłużonych działaczy ruchu rewolucyjnego (*Jarosław Dąbrowski*)⁵⁹. Gigantyczne nakłady finansowe, które pochłonęła produkcja tych filmów, przyniosły tylko częściowy sukces kasowy, zaś urzędnicy Naczelnego Zarządu Kinematografii krytycznie oceniali zarówno zrealizowane produkcje, jak i dalsze propozycje realizacji podobnych w formacie dzieł – powodem tego była skromna baza techniczna, ograniczająca twórców w podejmowaniu wspomnianych tematów. Z zastrzeżeniami przyjęto również zrealizowane w tym okresie filmy wojenne – mimo pojawienia się na ekranach kin takich tytułów, jak: *Zapamiętaj imię swoje* (1974; reż. Siergiej Kołosow), *Opadły liście z drzew* (1975; reż. Stanisław Różewicz), *Partita na instrument drewniany* (1975; reż. Janusz Zaorski) czy *Ocalić miasto* (1976; reż. Jan Łomnicki). Zdaniem Czarskiej problematyka związana z okresem II wojny światowej była „reprezentowana w planach Zespołów Filmowych w stopniu wysoce niewystarczającym. Propozycje związane z tym okresem mają coraz częściej zabarwienie przygodowe, podczas gdy był to czas nie tylko heroicznej

⁵⁷ Referat Pierwszego Zastępcy Ministra Kultury i Sztuki Ob. Mieczysława Wojtczaka pt. „Ocena działalności resortu kultury i sztuki, szczególnie w roku 1975 i I półroczu 1976” – wygłoszony na posiedzeniu Kolegium MKiS w dniu 1 września 1976 r., AAN-NZK, sygn. 1/59, k. 158.

⁵⁸ Por. *Informacja o stanie realizacji zadań programowych wynikających z Uchwały Biura Politycznego w dziedzinie filmu fabularnego*, AAN-NZK, sygn. 1/59, k. 242-251. Dokument ten został zaakceptowany przez Dyrektora Departamentu Programowego Naczelnego Zarządu Kinematografii, Jerzego Bajdora.

⁵⁹ Jak zaznaczała Czarska, w przygotowaniu były również dalsze scenariusze odnoszące się do tematyki historycznej, których bohaterami mieli być Stanisław Staszic (scenariusz „Nil desperandum” Bożeny Krzywobłockiej) oraz Władysław Hibner, Władysław Kniewski i Henryk Rutkowski, przedwojenni działacze komunistyczni (scenariusz „Wyrok śmierci” Juliana Dziedziny), a także Polacy uczestniczący w rewolucji październikowej („Rozdroża” Janusza Przymanowskiego).

próby, ale także aktywnego kształtowania się nowych poglądów, postaw społecznych i politycznych”⁶⁰. Z pewną dozą krytyki zostały również przyjęte filmy współczesne zrealizowane w latach 1974-1976. Kierownictwo NZK dostrzegło co prawda silne umocowanie bohaterów tego typu produkcji w realiach lat 70., z uwzględnieniem wskazania na rozwój kraju oraz zawarcie licznych odniesień do panującego w tej dekadzie klimatu moralnego. Zauważono jednak, że „zbyt mało jest (...) ważkich tematów, ukazujących skomplikowane procesy przemian społecznych, politycznych, cywilizacyjnych i obyczajowych na przestrzeni całego 30-lecia”⁶¹. Korespondowała z tym uwaga dotycząca braku interesujących scenariuszy i filmów podejmujących problematykę wiejską, w których znalazłyby się refleksje dotyczące zmian w wiejskim pejzażu oraz obyczajowości żyjących i pracujących tam ludzi. Naczelny Zarząd Kinematografii spostrzegł również, że „nieobecna jest prawie w filmie fabularnym problematyka dotycząca klasy robotniczej, co stanowi poważny mankament programowy”⁶².

Kolejne wnioski dotyczące realizacji uchwały Biura Politycznego pojawiły się rok później, w opracowaniu Naczelnego Zarządu Kinematografii pod tytułem „Stan realizacji zadań programowych w dziedzinie filmu fabularnego wynikających z Uchwały Biura Politycznego w sprawie kinematografii”. I również w tym dokumencie działalność twórców filmowych poddana została krytyce. W dziedzinie filmu historycznego zauważano co prawda sukcesy produkcji opartych na pierwowzorach literackich, mających zasłużone miejsce w kanonie polskiej literatury. Ale już ocena filmów zrealizowanych na podstawie oryginalnych scenariuszy była dla ich twórców mniej przychylna. Autorzy ewaluacji dostrzegli bowiem tendencje do „ilustracyjności i wszystkoizmu, nadmierną opisowość, nieumiejętność wyselekcjonowania materiału, który byłby unerwiony i nośny dramaturgicznie”⁶³. Szefostwo kinematografii oraz kierownicy zespołów filmowych musieli się również zmierzyć z uwagami dotyczącymi filmów historycznych. Mimo realizacji istotnych artystycznie produkcji (np. *Śmierci prezydenta* [1977; reż. Jerzy Kawalerowicz] czy *Pasji* [1977; reż. Stanisław Różewicz]), stan polskiego filmu historycznego, zdaniem autorów

⁶⁰ *Ibidem*, k. 246. Biorąc pod uwagę spostrzeżenia Czarskiej, najlepiej ów postulat ujęty w ostatniej części zacytowanego zdania reprezentował realizowany od 1974 roku serial telewizyjny *Polskie drogi* (1976-77; reż. Janusz Morgenstern), premierowo prezentowany telewizzom od 16 października do 25 grudnia 1977 roku.

⁶¹ *Ibidem*, k. 248.

⁶² *Ibidem*, k. 249. Odnosząc się do tego punktu, wydaje się, że autorzy opracowania nie dostrzegli podjęcia tej tematyki w takich filmach, jak *Pójdiesz ponad sadem* (1974; reż. Waldemar Podgórski) czy *Godzina za godziną* (1974; reż. Roman Załuski).

⁶³ *Stan realizacji zadań programowych w dziedzinie filmu fabularnego wynikających z Uchwały Biura Politycznego w sprawie kinematografii*, AAN-NZK, sygn. 4/86, k. 3.

opracowania przedstawiał się niekorzystnie. Na podstawie wymienionych tytułów dowiedzono, że nie układają się one w ciąg produkcji o wyraźnym kontekście historycznym i politycznym; dalsze plany programowe zespołów filmowych w tej dziedzinie nie zmieniłyby, zdaniem autorów dokumentu, istniejącego *status quo*, dodatkowo zaś wskazywano niechęć do podejmowania istotnych politycznie tematów „związanych z ruchami chłopskimi, z okresem kształtowania się nowoczesnego państwa polskiego”, a także kwestii związanych z dwudziestoleciami międzywojennym. Ten ostatni aspekt zostanie podjęty w istotny sposób w drugiej połowie lat 70., w czym spory udział będą mieli reżyserzy i scenarzyści pracujący w zespołach, które są bohaterami owej dysertacji. Będzie o tym mowa jeszcze w dalszej części tego rozdziału.

Uwagi padły również pod adresem zrealizowanych i planowanych filmów wojennych oraz produkcji podejmujących problematykę kształtowania się władzy ludowej. W tym przypadku zwracano uwagę, że „cały ten obszar tematyczny został dotychczas przedstawiony przez kino jednostronnie (...), bez wystarczająco dojrzałej analizy kształtowania się nowych poglądów, ideowych inicjatyw i wszystkich zachodzących wtedy skomplikowanych procesów reorientacji naszej myśli społecznej i politycznej”⁶⁴. Jako przykład produkcji, która w doskonały sposób wypełniała owe wytyczne, autorzy opracowania podali czteroczęściową epopeję wojenną *Komuniści*, która ostatecznie przybrała tytuł *Żołnierze wolności* (tyt. oryg. *Soldaty swobody*; 1977; reż. Jurij Ozierow; prod. ZSRR-Polska-Czechosłowacja-Bułgaria-Węgry-NRD-Rumunia). Krytykowano również fakt, że mimo wyprodukowania kilku filmów, których akcja rozgrywała się w ostatnich dniach II wojny światowej i w pierwszych latach pokoju, zespoły filmowe nie planowały realizacji dalszych tego typu pozycji⁶⁵. Z mieszanymi uczuciami zostały z kolei przyjęte próby realizacji filmów współczesnych. Pojawienie się na ekranie takich tytułów, jak *Blizna* (1976; reż. Krzysztof Kieślowski), *Hazardziści* (1975; reż. Mieczysław Waśkowski) czy *Przepraszam, czy tu biją* (1976; reż. Marek Piwowski) powitano z radością, przy tym jednak – jak wzmiankowali autorzy oceny – „nie podobna przemilczeć dosyć przecież wysokiego procentu strat, na które spisujemy filmy w istocie niepotrzebne, nie sprawdzające się ani przed publicznością, ani nie uczestniczące w dyskusjach krytyki. (...) Taki stan rzeczy – może najostrej –

⁶⁴ *Ibidem*, k. 5.

⁶⁵ Do grupy tych filmów zaliczyć można *Ciemną rzekę* (1973; reż. Sylwester Szyszko), *Znikąd donikąd* (1975; reż. Kazimierz Kutz), *Mgłą* (1976; reż. Sylwester Szyszko) czy – zrealizowane w koprodukcji z Czechosłowacją – *Krótkie życie* (1976; reż. Zbigniew Kuźmiński). Fakt, że zespoły filmowe zrezygnowały z kontynuowania tej tematyki, tłumaczyć należy przede wszystkim klęską wymienionych wyżej tytułów w rozpowszechnianiu oraz licznymi nieprzychylnymi recenzjami, których autorami byli nawet krytycy z „partyjnych” dzienników i czasopism filmowych.

dokumentują pozycje czasem nawet nienajgorzej zrealizowane, ale – mówiąc skrótowo – źle napisane”⁶⁶. Zapowiedzi pewnego postępu (przynajmniej ilościowego) dawał rok 1977 – wtedy na ekranach kin miały pojawić się takie tytuły, jak *Człowiek z marmuru* (1976; reż. Andrzej Wajda), *Gdzie woda czysta i trawa zielona* (1977; reż. Bohdan Poręba), ale również *Tańczący jastrząb* (1977; reż. Grzegorz Królikiewicz), *Barwy ochronne* (1976; reż. Krzysztof Zanussi), *Rebus* (1977; reż. Tomasz Żygadło), *Nie zaznasz spokoju* (1977; reż. Mieczysław Waśkowski), *Rekolekcje* (1977; reż. Witold Leszczyński) czy *Sam na sam* (1977; reż. Andrzej Kostenko)⁶⁷. Ale i tutaj zauważano pewne luki, a co za tym idzie – postulowano częstsze podejmowanie tematów związanych z awansem społecznym i zmianami w pejzażu gospodarczo-społecznym kraju, gdyż „rosnąca ranga tego społecznego zamówienia wynika zarówno z owych ogromnych przemieszczeń ludnościowych między miastem a wsią oraz przekształceń demograficznych struktury pokoleniowej, jak i wielorakich przemian cywilizacyjnych”⁶⁸.

Nieco inaczej na kilkuletnią produkcję polskiego kina fabularnego patrzył Wydział Kultury Komitetu Centralnego PZPR. Działacze partyjni skupieni w tej komórce dostrzegli kilka ciekawych inicjatyw, podjętych w latach 1974-77 przez zespoły filmowe i zrzeszonych w nich twórców. Należało do nich m.in. „podjęcie problematyki walki o utrwalenie władzy ludowej widzianej z pozycji sił postępowych – żołnierzy i pracowników organów bezpieczeństwa, działaczy partyjnych”⁶⁹, spojrzenie na zmiany kulturowe i społeczne zachodzące w środowisku wiejskim (tu autorzy dokumentu jednoznacznie wskazali na film *Rodzina* [1975; reż. Krzysztof Wojciechowski]), skupienie uwagi na sprawach kontaktów polsko-sowieckich (zrealizowany w koprodukcji film *Zapamiętaj imię swoje* [1974; reż. Siergiej Kołosow]) czy osiągnięcia na niwie produkcji widowiskowych, opartych o pierwotne wzory literackie autorstwa Henryka Sienkiewicza czy Władysława Reymonta (wspomniane dzieła Jerzego Hoffmana i Andrzeja Wajdy). Jeżeli zauważono pewne niedociągnięcia, to ogniskowały się one głównie w obrębie filmów gatunkowych – odnotowano „b. niewielki

⁶⁶ *Ibidem*, k. 8. Remedium na tę sytuację, przysparzającą kinematografii spore straty – miało być „powołanie instytucji zawodowych scenarzystów” (*Ibidem*, k. 9). Trudno nie dostrzec związku przyczynowo-skutkowego między zapisami tego opracowania, a powołaniem w kolejnym roku Studium Scenariuszowego przy PWSFTviT w Łodzi, założonego we współpracy z Przedsiębiorstwem Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”.

⁶⁷ Co ciekawe, urzędnicy Naczelnego Zarządu Kinematografii do grona filmów odpowiadających na zapotrzebowanie na film współczesny, kwalifikowali również dwa realizowane wówczas filmy science-fiction: *Na srebrnym globie* (1976; reż. Andrzej Żuławski) i *Test pilota Pirxa* (1978; reż. Marek Piestrak).

⁶⁸ *Ibidem*, k. 12.

⁶⁹ *Informacja o realizacji uchwały Biura Politycznego KC PZPR „W sprawie zwiększenia społeczno-kulturalnej roli kinematografii polskiej” z 1973 r.*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-771, k. 4. Przykładem byłyby takie filmy, jak wymienione już wyżej *Znikąd donikąd*, *Mgła*, *Krótkie życie*, ale również *Opowieść w czerwieni* (1974; reż. Henryk Kluba).

dorobek twórczości filmowej dla dzieci i młodzieży i również skromny ilościowo dorobek w zakresie filmów, których głównym zadaniem powinno być wypełnienie społecznej potrzeby dobrej rozrywki⁷⁰. Wydział Kultury zauważył również, że w analizowanym okresie nie zablokowano rozpowszechniania żadnego polskiego filmu fabularnego. Nie oznacza to jednak, że autorzy opracowania byli bezkrytyczni wobec wszystkich tego rodzaju produkcji, które powstały w Polsce na przełomie pierwszej i drugiej połowy lat 70. Ostrze krytyki wymierzone zostało zwłaszcza przeciwko dwóm dziełom – *Barwom ochronnym* i *Człowiekowi z marmuru*. Urzędnicy krytykowali scenariusze tych filmów oraz brak ściślejszej opieki i kontroli nad twórcami tych produkcji, odnośnie do filmu Andrzeja Wajdy dodano też, że „podejmując bardzo trudne, dramatyczne problemy reżyser nie zawsze znalazł dla nich właściwą, pełną i obiektywną ocenę historyczną i polityczną. Sposób pokazania niektórych problemów zarówno lat 50-tych jak i współczesnych spotkał się z uzasadnioną krytyką i polemiką⁷¹”.

1.2. Szereg filmów nie utrzymało się w granicach planowanych okresów zdjęciowych. Zespoły filmowe w latach 1975-1980

Próbując dokonać syntezy działalności zespołów filmowych w interesującym mnie okresie, chciałbym pokusić się o pewne spostrzeżenie natury historycznej: działalność tych instytucji – „kolektywów uczestniczących w rozwoju socjalistycznej kultury w Polsce, skupiających na zasadzie wspólnych zainteresowań artystycznych i programowych twórców i współtwórców filmu⁷²”, jak definiowano je w 1980 roku – można podzielić na kilka okresów, uwarunkowanych przede wszystkim wydarzeniami politycznymi. Pierwszy okres – pionierski – to lata 1955-1958, kiedy idea zespołów filmowych dopiero się wykształcała,

⁷⁰ *Ibidem*, k. 5. Odnosząc się do tych zastrzeżeń, warto zauważyć, że produkcja filmów gatunkowych w latach 1974-77 nie przedstawiała się tak źle, jak to ujęli urzędnicy Wydziału Kultury. Na przełomie pierwszej i drugiej połowy lat 70. podjęto produkcję kilku filmów dla dzieci i młodzieży, m.in. *Koniec wakacji* (1974) i *Najlepsze w świecie* (1976) Stanisława Jędryki, *Zaczarowane podwórko* (1974; reż. Maria Kaniewska), *Mniejszy szuka dużego* (1975; reż. Konrad Nałęczki) czy *Inna* (1976; reż. Anna Sokołowska). Istotnie nieco gorzej wyglądała sytuacja „na odcinku” komedii, ale w latach 70., oprócz *Nie ma mocnych* (1974; reż. Sylwester Chęciński), swoją komediową twórczość kontynuował Stanisław Bareja, realizując *Nie ma róży bez ognia* (1974) i *Bruneta wieczorową porą* (1976). Inna sprawa, że oba te filmy spotkały się ze złym przyjęciem tak podczas kolaudacji, jak i w prasie, stąd też nie spełniały warunków „społecznie potrzebnej dobrej rozrywki”.

⁷¹ *Ibidem*, k. 7. Największe zarzuty przeciwko filmowi Andrzeja Wajdy wytoczyli dyspozycyjni krytycy, m.in. Zbigniew Klaczyński (Por. *Ten stary-nowy film*, „Film” 1977, nr 19, s. 6-7), Wojciech Wierzewski (Por. *Czas terazniejszy, czas miniony*, „Trybuna Ludu”, 1977, nr 56, s. 8), Benedykt Nosal (Por. *Nie ma takich spraw*, „Ekran” 1977, nr 19, s. 20-21) czy Janusz Skwara (Por. *Ludzie i marmury*, „Barwy” 1977, nr 5, s. 8).

⁷² E. Nowak, K. Nowak, J. Z. Pastuszko, O. Szałpoczyński (opr.), *Kinematografia w Polsce Ludowej 1945-1980*, Warszawa 1980, s. 173-174.

w ciągu kilku tych lat nabierając kształtów. Dzięki działalności tych instytucji do repertuaru kin trafił szereg polskich filmów docenionych w kraju i na świecie, składających się na dorobek „polskiej szkoły filmowej”. Lata 1958-1968 to rozwój ich działalności, zmiany organizacyjne i personalne na stanowiskach kierowników artystycznych, likwidacja zespołów nierentownych, produkujących filmy o niskim poziomie artystycznych, powoływanie kolejnych. Okres 1968-1972 wyznacza nowa struktura organizacyjna zespołów, likwidacja większości z nich, powołanie nowych, kierowanych w dużej większości przez ludzi spoza środowiska filmowego, ze zmienionymi zasadami działania i zadaniami. Lata 1972-1980 to „nowa generacja” zespołów, tym razem kierowanych już przez uznanych reżyserów z bogatym dorobkiem, których od 1975 roku wspierali szefowie produkcji. W roku 1981 mamy do czynienia z kolejną reorganizacją, podyktowaną znów czynnikami politycznymi, tym razem będących skutkiem karnawału „Solidarności”, przerwanej 13 grudnia przez wprowadzenie stanu wojennego. I ostatni okres – lata 1982-1989, wyznaczany początkowo przez działalność zespołów pod okiem komisarzy wojskowych, dokonujących oceny przede wszystkim z punktu widzenia ideologicznego. W następnych latach wśród kryteriów oceny coraz silniej akcentowano aspekt ekonomiczny i frekwencyjnym, co skutkowało likwidacją tych instytucji, które nie przynosiły spodziewanych zysków przy wzrastających (na skutek coraz większej inflacji i kryzysu gospodarczego) kosztach produkcji.

Niemal wszystkie wspomniane w poprzednim podrozdziale produkcje realizowane były w zespołach filmowych, których kolejna kadencja rozpoczęła się 1 stycznia 1975 roku. Działało wtedy siedem grup twórczych – obok „Iluzjonu” Czesława Petelskiego i powołanego wówczas na pierwszą kadencję „Profilu” Bohdana Poręby – również „Kadr” (kierownik artystyczny: Jerzy Kawalerowicz; kierownik literacki: Ryszard Kosiński; szef produkcji: Jerzy Laskowski), „Pryzmat” (kierownik artystyczny: Aleksander Ścibor-Rylski; kierownik literacki: Tadeusz Konwicki; szef produkcji: Tadeusz Karwański), „Silesia” (z siedzibą w Katowicach; kierownik artystyczny: Kazimierz Kutz; kierownik literacki: Ryszard Kłyś; szef produkcji: Tadeusz Baljon), „Tor” (kierownik artystyczny: Stanisław Różewicz; kierownik literacki: Witold Zalewski; szef produkcji: Włodzimierz Śliwiński) i „X” (kierownik artystyczny: Andrzej Wajda; kierownik literacki: Bolesław Michałek; szef produkcji: Barbara Pec-Ślesicka). W 1977 roku rozpoczął również funkcjonowanie Zespół Filmowy „Nurt”, kierowany przez Jerzego Antczaka, mający w planach zrealizowanie adaptacji „Czerwonych tarcz” Jarosława Iwaszkiewicza w reżyserii Wojciecha Jerzego Hasa⁷³.

⁷³ Por. B. Janicka (red.), *Filmowcy. Polskie kino według jego twórców*, Warszawa 2006, s. 153.

Przekrój zainteresowań każdej instytucji był rozległy i różnorodny, także same były wyniki frekwencyjne oraz recepcja filmów w prasie. Pierwsza okazja do podsumowania działalności i oceny dokonań istniejących zespołów pojawiła się w początkach 1978 roku, po upłygnięciu kolejnej trzyletniej kadencji ich funkcjonowania. Dokument sporządzony przez Naczelny Zarząd Kinematografii, datowany na 1 marca 1978 roku, do największych osiągnięć ocenianych zespołów zaliczył znacznie wyższą ilość zrealizowanych filmów fabularnych dla kin oraz filmów telewizyjnych (pojedyncze filmy i seriale traktowano zbiorczo)⁷⁴. Dostrzeżono także mankamenty: „poza 2 – 3 pozycjami znaczącymi w ciągu roku pozostała – a więc zasadnicza – część produkcji filmów fabularnych kinowych reprezentowała dość mierny poziom warsztatowy, nikłe wartości ideowe i poznawcze”⁷⁵, dodatkowo zaś zarzucono kierownikom zespołów zbyt wysoki odsiew materiałów literackich, które trafiały do ich placówek oraz małą efektywność w zdobywaniu nowych scenariuszy.

Ze wszystkich siedmiu zespołów możliwość dalszego działania uzyskało sześć z nich. Zgodnie z oceną Naczelnego Zarządu Kinematografii w 1978 roku zlikwidowany został Zespół Filmowy „Pryzmat”. Obok interesujących i niewątpliwych osiągnięć (np. seriale telewizyjne *Lalka* [1977; reż. Ryszard Ber] i *Polskie drogi*), zespół ten w omawianym okresie zanotował również kilka produkcji kontrowersyjnych, które na skutek dyskusji kolidacyjnych i decyzji szefa kinematografii nie zostały skierowane do rozpowszechniania, bądź ich dystrybucja uzależniona była od licznych wycięć lub modyfikacji już nakręconego materiału. Dotyczy to takich tytułów, jak komedia Stanisława Barei *Co mi zrobisz jak mnie złapiesz* (1978), debiuty Janusza Kijowskiego (*Indeks* [1977]) oraz Ewy Kruk (*Palace Hotel* [1977]), a przede wszystkim filmu Andrzeja Żuławskiego *Na srebrnym globie*, którego realizacja została przerwana na skutek decyzji ówczesnego szefa kinematografii, Janusza Wilhelmiego. Stąd w ocenie „Pryzmatu” znalazły się następujące wnioski: „Koszt zaniechanej lub wstrzymanej produkcji tego zespołu wynosi 120 mln. złotych i znacznie pogłębił istniejący duży deficyt kinematografii. (...) Pogoń za ilościowymi sukcesami, przy braku dostatecznego nadzoru artystycznego, literackiego i produkcyjnego był przyczyną szeregu niepowodzeń Zespołu. (...) Z uwagi na wysokie koszty zaniechanej lub wstrzymanej produkcji

⁷⁴ Dokładnie w latach 1975-77 Zespoły Filmowe wyprodukowały 85 filmów kinowych i 333 półgodzinne odcinki telewizyjne, zaś w kadencji poprzedniej wielkości te wyglądały następująco: 70 filmów kinowych i 275,5 półgodzinnich odcinków telewizyjnych. (Por. *Ocena działalności Zespołów Filmowych w latach 1975-1977, 1978-1979*, AAN-NZK, sygn. 2/99, k. 2).

⁷⁵ *Ibidem*, k. 3.

filmowej, (...) ZF »Pryzmat« nie uzyskał prolongaty na następny okres działalności Zespołów Filmowych»⁷⁶.

Kierownicy artystyczni pozostałych zespołów również mogli przeczytać krytyczne, często surowe opinie na temat swojej pracy, nie skutkowały one jednak tak drastycznymi decyzjami. Z oczywistych powodów pominię tutaj sformułowania, jakie padły pod adresem zespołów „Iluzjon” i „Profil”; przywołam je w kolejnych rozdziałach. Kierownictwu Zespołu Filmowego „X” zarzucono niedostateczny nadzór literacki nad scenariuszami dla młodych twórców filmowych, stanowiących większość jego kadry oraz dezynwolturę odnośnie do trzymania się wskaźników produkcyjnych i budżetów – „szereg filmów nie utrzymało się w granicach planowanych okresów zdjęciowych, szczególnie duże przekroczenia są w okresach montażu i udźwiękowania”⁷⁷. Zwrócono również uwagę na niskie wyniki finansowe z rozpowszechniania filmów oraz zaniedbania natury administracyjnej, związane z naruszeniem praw autorskich do utworów muzycznych autorstwa zagranicznych kompozytorów, co skutkowało określonymi wydatkami dewizowymi. Zespół „Silesia”, obok wspomnianych wcześniej tytułów mających rangę frekwencyjnego sukcesu, w większości przypadków wyprodukował filmy chłodno przyjęte lub odrzucone przez publiczność kinową, co skutkowało określonymi stratami; w omawianej kadencji odeszło również z zespołu kilku młodych reżyserów. Zespół Filmowy „Tor” został pozytywnie oceniony głównie za swoją działalność programową, preferował on bowiem „problematykę moralną, wyboru postaw i określenia swego miejsca w społeczeństwie, a zatem problematykę wartościową z punktu widzenia dydaktyki społecznej. Dodatkową wartością działalności Zespołu jest staranne przygotowanie materiałów literackich i wysoki poziom artystyczny realizowanych filmów”⁷⁸. Pewne uwagi wzbudziło tylko skromne zaplecze scenariuszowe zespołu, co przedkładało się na długie przerwy pomiędzy podejmowaniem kolejnych produkcji. Podobne zarzuty pojawiły się pod adresem kierowanego przez Jerzego Kawalerowicza „Kadru” – w przypadku tego zespołu skutkowało to, zdaniem autorów oceny, regresem jakościowym materiałów literackich i opuszczeniem grupy przez kilku liczących się twórców. Na tym się jednak nie skończyło – zespół mógł przeczytać na swój temat również liczne zarzuty o małą aktywność produkcyjną oraz wysokie przekroczenia przyznanych na produkcję poszczególnych filmów budżetów. „Kadrowi” umożliwiono dalszą działalność

⁷⁶ *Ibidem*, k. 15-16.

⁷⁷ *Ibidem*, k. 14.

⁷⁸ *Ibidem*, k. 8.

„z zaleceniem zintensyfikowania prac literackich i produkcyjnych oraz poprawienia wysiłków tej działalności”⁷⁹.

Skutkiem tych ocen było kilka zmian w strukturze zespołów filmowych. Na miejsce „Pryzmatu” powołano 1 lutego 1978 roku kolejny zespół filmowy – „Perspektywę”. Kierownikiem artystycznym został reżyser Janusz Morgenstern, kierownikiem literackim – Juliusz Burski, zaś szefem produkcji – Jerzy Buchwald. Zespół ten przyjął pod swoje skrzydła m.in. Piotra Szulkina i Tadeusza Junaka, zaś z twórców starszego pokolenia – Janusza Majewskiego i Stanisława Bareję, co zaowocowało między innymi takimi filmami, jak *Golem* (1979; reż. Piotr Szulkin), *Miś* (1980; reż. Stanisław Bareja) czy serialem telewizyjnym *Królowa Bona* (1980; reż. Janusz Majewski). Nie udało się natomiast uruchomić działalności Zespołu Filmowego „Nurt” – wszystkie jego propozycje produkcyjne, włącznie ze wspomnianymi „Czerwonymi tarczami”, były – zdaniem Jerzego Antczaka – torpedowane przez Janusza Wilhelmięgo oraz dyrektorkę Departamentu Programowego NZK, Marinę Samet-Niecirowską, protegowaną Janusza Wilhelmięgo⁸⁰. W okresie przygotowywania oceny za działalność zespołów filmowych w kadencji 1975-1977 ze stanowiska kierownika artystycznego „Silesii” zrezygnował Kazimierz Kutz. Stanowisko to objął Ernest Bryll. Siedem działających w kadencji 1978-1980 zespołów nie zmieniło swoich zainteresowań programowych oraz artystycznych. W zespole „X” nadal powstawały filmy z nurtu „kina moralnego niepokoju” – *Bez znieczulenia* (1978) Andrzeja Wajdy, *Aktorzy prowincjonalni* (1978) i *Gorączka* (1980) Agnieszki Holland, *Kung-fu* (1979) i *Głosy* (1980) Janusza Kijowskiego czy *Szansa* (1979) Feliksa Falka. „Tor”, dzięki filmom Krzysztofa Zanussiego (*Spirala* [1978], *Constans* [1980]), Krzysztofa Kiesłowskiego (*Amator* [1979]), czy Edwarda Żebrowskiego (*Szpital przemienienia* [1978], *W biały dzień* [1980]) kontynuował poszukiwania w obrębie tematyki moralnej i etycznej. Najwybitniejsze produkcje obu zespołów przyniosły polskiej kinematografii szereg nagród na najważniejszych festiwalach filmowych – nominację do Oscara dla *Panien z Wilka* (1979) Andrzeja Wajdy, Nagrodę FIPRESCI na MFF w Cannes dla *Aktorów...*, „Srebrnego Niedźwiedzia” na MFF w Berlinie dla Barbary Grabowskiej za rolę w *Gorączce*, Nagrodę Jury na tym samym festiwalu dla *Constansu*, Złoty Medal na MFF w Moskwie dla *Amatora*. Dwa pozostałe zespoły – „Silesia” i „Kadr” – również nie zmieniły swojego tematycznego profilu, to jednak w zespole Jerzego Kawalerowicza Kazimierz Kutz zrealizował jeden ze swoich najwybitniejszych filmów –

⁷⁹ *Ibidem*, k. 17.

⁸⁰ Por. B. Janicka (red.), *Filmowcy...*, op. cit., s. 153-154.

Paciorki jednego różańca (1979), który triumfował na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku (1980), otrzymał również Nagrodę Specjalną na MFF w Karlovyh Varach (1980). „Silesia” nie mogła poszczycić się podobnymi sukcesami; w kadencji 1978-1980 udało jej się jednak uzyskać skierowanie do produkcji serialu *Kariera Nikodema Dyzmy* (1980; reż. Jan Rybkowski, Marek Nowicki), który do dzisiaj jest często przypominany przez stacje telewizyjne.

Również w ciągu tej kadencji doszło do pewnych modyfikacji składów personalnych poszczególnych kierownictw zespołów filmowych oraz powołania nowych instytucji. Poza wspomnianą już zmianą na stanowisku kierownika artystycznego „Silesii”, w zespole tym doszło również do innych zmian. Ryszard Kłyś, który pracę na stanowisku kierownika literackiego kontynuował również po zmianie szefa grupy twórczej, piastował je do 31 marca 1980 roku, dzieląc je z Feliksem Netzem. Netz pracował w „Silesii” do 30 kwietnia 1980 roku, w tym samym roku kierownikami literackimi zostali mianowani: Michał Komar (od 1 kwietnia 1980 roku) i Edward Zyman (od 1 maja 1980 roku). Znaczące zmiany zaszły również w dwu innych zespołach. Od 5 października 1979 roku stanowisko kierownika artystycznego „Toru” zaczął pełnić Krzysztof Zanussi, zastępując tym samym Stanisława Rózewicza. Zmienił się również szef produkcji – miejsce Włodzimierza Śliwińskiego zajął od 1 listopada 1979 roku Zygmunt Kniaziółucki. W Zespole Filmowym „Kadr” również doszło do zmian na stanowisku kierownika literackiego – po Aleksandrze J. Wieczorkowskim opiekę nad scenariuszami tego zespołu pełnił od 15 marca 1979 roku Jerzy Bajdor. W 1980 roku funkcję tę objął Krzysztof Teodor Toeplitz, dla którego był to powrót do pracy w zespole Jerzego Kawalerowicza, był on bowiem kierownikiem literackim „Kadru” w 1955 roku. W obu zespołach doszło również do ustanowienia stanowisk zastępcy kierownika artystycznego – w „Torze” funkcję tę pełnił Krzysztof Kiesłowski (od 1 listopada 1979 roku, na pół etatu), w „Kadrze” – Kazimierz Kutz (od 1 sierpnia 1978 roku)⁸¹. 1 marca 1980 roku szef kinematografii, Antoni Juniewicz, powołał do funkcjonowania dwie kolejne instytucje - Zespół Filmowy „Kraków”, kierowany przez Ryszarda Filipskiego oraz Zespół Filmowy „Zodiak”. W drugiej połowie lipca 1980 roku tygodnik „Film” informował: „Zespół »Zodiak«, familiarnie zwany »Ho-Ho«, ma już zatwierdzoną strukturę organizacyjną. Obok Jerzego Hoffmana, kierownika artystycznego i Wilhelma Hollendra, kierownika produkcji,

⁸¹ Por. *Produkcja Zespołów Filmowych w latach 1978-1980 – sprawozdanie 1980*, AAN-NZK, sygn. 2/78, k. 3-6.

kierownikiem literackim będzie Jacek Fuksiewicz, który obiecywał nie zaniedbywać przy tym swych telewizyjnych obowiązków”⁸².

Podczas tej kadencji część zespołów filmowych stała się obiektem działania urzędników Najwyższej Izby Kontroli. Przeprowadzona w 1979 rewizji działalności instytucji oraz nakładów finansowych przeznaczonych na ich działalność oraz sposobów ich wydatkowania, przyniosła szereg zaleceń. Podczas narady programowej z kierownictwami zespołów filmowych, zorganizowane w połowie lipca 1979 roku, dzielił się nimi Wiesław Bożym, dyrektor Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”. Stwierdził on, że kontrolerzy zauważyli dwa niepokojące zjawiska, związane z opracowaniami i materiałami literackimi – niskie koszty ponoszone na te usługi oraz niebezpieczne zjawisko „wędrowania” scenariuszy między kilkoma instytucjami, co wiązało się z kosztami kupna takiego materiału przez każdy zespół. Doprowadziło to Bożyma do wniosku, że „brak jest koordynacji międzyzespołowej i taka sytuacja ma miejsce od czasu, kiedy została zniesiona w Przedsiębiorstwie centralna kartoteka autorów, kiedy zamówienia na pozycje literackie i umowy nie są zatwierdzane. (...) Była kiedyś taka kartoteka i tam były rejestrowane wszystkie umowy podpisane z autorami”⁸³. Bożym proponował więc stworzenie systemu, który likwidowałby podobne praktyki i nakładałby na twórców scenariuszy i innych form literackich składanych w zespołach (nowela, temat) ograniczenia ilości składanych materiałów. Drugą sprawą, wynikającą z kontroli NIK, była kwestia niedostatecznego nadzoru kierowników zespołów nad realizowanymi filmami. Bożym zauważył, że „Filmy powierzone są do realizacji nowym reżyserom, często debiutantom i oni się sprawdzają, albo nie sprawdzają na planie. Jest też problem reżyserów, którzy się nie sprawdzili i to nie tylko w jednym filmie, tacy ludzie nie powinni być dopuszczani do kamery, jeżeli zrobili kilka złych filmów, a tymczasem Zespoły jakby o tym zapomniały i dają tym samym reżyserom do roboty filmy i tu mamy do czynienia ze zjawiskiem, że bez przerwy robią oni filmy słabe”⁸⁴. Nie proponował przy tym żadnego rozwiązania tej kwestii, trudno jednak nie zauważyć, że problemy z twórcami realizującymi filmy na niskim poziomie warsztatowym będą bolączką zespołów filmowych do końca lat 80. Obok przestojów, z którymi przedsiębiorstwo borykało się od wielu lat, co wiązało się z określonymi wydatkami na „gotowość”

⁸² *Sygnaty*, „Film” 1980, nr 25, s. 2.

⁸³ *Stenogram z narady zorganizowanej przez Naczelny Zarząd Kinematografii z Kierownictwami Zespołów Filmowych w dniu 19.VII.1979*, AAN-NZK, sygn. 2/37, k. 11-12.

⁸⁴ *Ibidem*, k. 13.

dla niepracujących obecnie reżyserów, ważną sprawą, wynikającą również z wyników działalności NIK, była współpraca kierownictw artystycznych z twórcami podczas okresu zdjęciowego i związany z tym nadzór nad poszczególnymi etapami ich działań. Nadzór ten, zdaniem Bożyma, był niepełny i prowadził do obniżenia poziomu artystycznego i warsztatowego realizowanych filmów, z czym wiązały się kolejne koszty na poprawki i prace montażowe, a w niektórych wypadkach – skierowanie filmu na półki.

Istotną sprawą dla funkcjonowania zespołów filmowych była również współpraca z telewizją przy realizowaniu filmów i seriali. Bożym zauważył, że przy tego rodzaju produkcji zespoły oraz ich kadry pełnią tylko i wyłącznie funkcje usługowo-wykonawcze, albowiem „60-70% filmów realizowanych dla telewizji przez kinematografię to filmy bazujące na materiałach literackich, przygotowanych przez telewizję. (...) niewiele brakuje, aby telewizja u siebie powołała zespół filmowy do spraw produkcji filmów”⁸⁵. Istotnie, wiele inicjatyw związanych z produkcją telewizyjnych form filmowych przez zespoły wychodziło z inicjatywy Telewizji Polskiej, czego potwierdzeniem będzie co najmniej kilka przypadków telewizyjnych produkcji, zrealizowanych przez zespoły „Iluzjon” i „Profil”. Ostatnia sprawa poruszona przez Bożyma dotyczyła nieoczekiwanych decyzji związanych z koniecznością realizacji zdjęć zagranicą – dyrektor PRF podawał tutaj przykład realizowanego wówczas przez ZF „Silesia” serialu *Misja* (1980; reż. Paweł Komorowski), przy którego produkcji „konieczny jest wyjazd ekipy do Hiszpanii i do Włoch. (...) uważam, że takie wyjazdy powinny być już ujawniane na etapie scenariusza, bo wymaga to zwiększonych funduszy i wcześniej powinno być rozstrzygane to, gdzie film będzie kręcony”⁸⁶. Kwestię współpracy z Telewizją poruszył podczas owego zebrania również Andrzej Wajda. Jego zdaniem instytucja ta przejęła „całkowicie inicjatywę programową i nie zatwierdza naszych propozycji. (...) Toteż na skutek tego, że nasze propozycje nie były przyjmowane, nie realizujemy filmów dla telewizji i mamy pod tym względem ogromne zaległości”⁸⁷. Czesław Petelski zwrócił z kolei uwagę na to, że część kadry kinematografii została zatrudniona przez Centralną Wytwórnę Programów i Filmów Telewizyjnych „Poltel”, ta zaś wytwórnia blokuje od pewnego czasu hale zdjęciowe Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warsza-

⁸⁵ *Ibidem*, k. 16.

⁸⁶ *Ibidem*, k. 17.

⁸⁷ *Ibidem*, k. 27. Odnosząc się do wypowiedzi Wajdy, warto zauważyć, że istotnie przełom roku 1979 i 1980 przyniósł ograniczoną liczbę filmów telewizyjnych, zrealizowanych przez Zespół „X” w ramach cyklu *Sytuacje rodzinne*. Jednak w 1980 roku Wajda realizował dla Telewizji ośmioodcinkowy serial telewizyjny *Z biegiem lat, z biegiem dni...*, w tym samym roku rozpoczęte zostały prace produkcyjne nad serialem *Jan Serce* (1981; reż. Radosław Piwowski), również realizowanym przez ZF „X”.

wie, są one bowiem zajęte przez dekoracje do powstającego serialu *Sherlock Holmes i doktor Watson* (1980), realizowanego przez „Poltel” w koprodukcji z kontrahentem z Wielkiej Brytanii⁸⁸. Obaj kierownicy zespołów, jak również Stanisław Różewicz i Jerzy Kawalerowicz, zachęcali do poszukiwania innych form współpracy z telewizją⁸⁹.

1.3 Nie należy powoływać żadnych dodatkowych Zespołów. Karnawał „Solidarności” i jego wpływ na organizację instytucji filmowych

Tymczasem im bliżej końca kolejnej kadencji zespołów filmowych, tym nastroje społeczne stały się coraz gorętsze, co rzutowało nie tylko na funkcjonowanie całej kinematografii, ale również instytucji powołanych do produkcji fabularnych filmów kinowych i telewizyjnych. Najbardziej uwidoczniło się to podczas Zjazdu Stowarzyszenia Filmowców Polskich, odbywającego się 19 października 1980 roku. Według materiałów przygotowanych dla Wydziału Kultury,

„w sprawie zespołów filmowych została przyjęta przez zjazd odrębna rezolucja zatwierdzająca podstawowe założenia dotyczące zmiany ich funkcjonowania. Do najważniejszych należą stwierdzenia, że zespoły filmowe winny być samodzielne programowo i dysponować finansami przydzielonymi przez państwo oraz posiadać osobowość prawną. A następnie: pracują według określonych przez siebie zasad ideowo-artystycznych, są producentem i właścicielem wyprodukowanych przez siebie filmów, decydują o rozpowszechnianiu swoich filmów w kraju i zagranicą, czerpiąc z tego zyski. Liczba zespołów winna być taka, aby w ramach przyznanych przez państwo środków każdy mógł co roku wyprodukować 5 filmów. Kierowników zespołów powołuje – w/g tych zasad – Minister Kultury i Sztuki spośród kandydatów wyłonionych w drodze tajnego głosowania przez ogół reżyserów danego gatunku filmowego”⁹⁰.

Stąd niewiele dzieliło środowisko skupione w Stowarzyszeniu Filmowców Polskich do postulatu samodzielnego wyboru kierowników artystycznych zespołów filmowych. 7 grudnia 1980 roku na zebraniu Koła Reżyserów SFP przyjęto ordynację wyborczą, która ustalała dwustopniowe głosowanie: „na Walnym Zebraniu Sekcji Fabularnej odbędą się prawyборы, w których na podstawie bezwzględnej większości głosów Sekcja zaproponuje

⁸⁸ *Ibidem*, k. 27-28.

⁸⁹ Stanisław Różewicz, odnosząc się do faktu realizacji licznych debiutów w Telewizji Polskiej, zachęcał do powrotu do realizacji filmów nowelowych, które również z powodzeniem mogłyby być sprawdzianem opanowania warsztatu przez debiutujących reżyserów. (*Ibidem*, k. 40).

⁹⁰ *Zjazd Stowarzyszenia Filmowców Polskich*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1283, k. 2.

na stanowiska Kierowników Artystycznych Zespołów pierwszych dwunastu spośród zgłoszonych kandydatów. W dwa tygodnie później na Walnym Zebraniu Koła Reżyserów SFP zostanie podjęta decyzja co do ostatecznej ilości zespołów oraz spośród 12 kandydatów przedstawionych przez Sekcję Fabularną wybrany zostanie ostateczny skład Kierowników Artystycznych nowych Zespołów”⁹¹.

Wśród grupy kandydatów, należących do Sekcji Fabularnej SFP, wybrano 12 twórców, którzy w kolejnym głosowaniu mieli walczyć o kierowanie nowymi zespołami: Andrzeja Wajdę (otrzymał 178 głosów), Krzysztofa Zanussiego i Wojciecha Jerzego Hasa (po 153 głosy), Janusza Majewskiego (137 głosów), Ernesta Brylla (129 głosów), Jerzego Kawalerowicza i Janusza Morgensterna (po 127 głosów), Jerzego Hoffmana (90 głosów), Grzegorza Królikiewicza (82 głosy), Janusza Kijowskiego (77 głosów), Henryka Klubę (68 głosów) i Andrzeja Trzos-Rastawieckiego (64 głosy). Mandatu członków SFP nie otrzymali: Jerzy Bossak, Janusz Nasfeter, Feliks Falk, Czesław Petelski, Bohdan Poręba, Mieczysław Waśkowski, Zbigniew Kamiński, Krzysztof Wojciechowski, Zbigniew Kuźmiński, Wanda Jakubowska, Andrzej Konic i Jan Batory⁹². Wybory, które odbyły się 21 grudnia 1980 roku, przyniosły ostateczne rozstrzygnięcia – na czele zespołów filmowych mieli stać: Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Wojciech Jerzy Has, Ernest Bryll, Jerzy Kawalerowicz, Janusz Morgenstern, Jerzy Hoffman i Grzegorz Królikiewicz. Zarząd Główny Stowarzyszenia Filmowców Polskich, po dokonanych głosowaniach i wyborach, zastrzegając, że „nie należy powoływać żadnych dodatkowych Zespołów, ani kandydatów, którzy nie znajdują się na liście środowiska”⁹³. Na tym jednak Stowarzyszenie, kierowane przez Andrzeja Wajdę, nie chciało się zatrzymywać. Wśród postulatów tej organizacji, dotyczących działalności zespołów filmowych, znalazł się również ten, dający poszczególnym instytucjom jeszcze większą samorządność w konstruowaniu polityki programowej, z kierowaniem do produkcji scenariuszy zakwestionowanych przez szefa kinematografii włącznie. Było to zgodne z zasadami funkcjonowania zespołów zaprojektowanymi przez członków Komitetu Ocalenia Kinematografii.

Trzy dni później – 16 lutego 1981 roku – podczas partyjno-zawodowej narady kinematografii ponownie poruszono kwestie zespołów filmowych. W referacie wygłoszonym

⁹¹ [Sprawozdanie z wyborów kierowników artystycznych Zespołów Filmowych w 1980 roku podpisane przez Agnieszkę Holland, brak daty], AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1701, k. nIb.

⁹² Por. *Ibidem*.

⁹³ *Ibidem*.

podczas tego konwentyku odniesiono się do kilku kwestii, m.in. samodzielności artystycznej zespołów oraz wyników wyborów na nowych ich kierowników. Członkowie Stowarzyszenia Filmowców Polskich, opracowujący projekt działalności zespołów, zakładali, iż oddanie pełnej decyzyjności odnośnie do kierowanych do produkcji scenariuszowych w ręce szefów tych przedsiębiorstw może zlikwidować problem filmów, które przez swoją niezgodność z polityką kulturalną partii, kierowane były na półki. Jednak członkowie partii twierdzili, że „w ewidencji dokonań filmowych takie filmy, które z pozycji naszych obecnych kryteriów nie kwalifikują się do uzyskania obiegu społecznego stanowią mało znaczący margines”⁹⁴. Przy czym – zauważali to również członkowie Stowarzyszenia – hamulcowym, blokującym ukazanie się na ekranie niezgodnych z polityką partii dzieł, nadal byłby Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. Odnosząc się zaś do kwestii samodzielności w wyborze szefów zespołów, przedstawiciele ciał partyjnych uznali, że „mecenas państwowy ma obowiązek zapewnienia równej wszystkim szansy pracy twórczej, a po drugie: układ zespołów zagwarantuje możliwości manifestowania się twórczego wszystkim orientacjom ideowo-artystycznym mieszczącym się w założeniach ideowo-politycznych polityki kulturalnej państwa. Jest to elementarna powinność mecenasa wobec środowiska twórczego”⁹⁵. Ale – co trzeba zauważyć – owe wybory i założenia administracyjne i prawne, postulowane przez środowisko, nie zabraniały nikomu podjęcia pracy w nowopowstałych grupach twórczych, zaś potrzeba zapewnienia możliwości artystycznej wypowiedzi również członkom partii była zagwarantowana – wszak trzech spośród ośmiu powołanych kierowników artystycznych posiadało partyjne legitymacje.

Ostatecznie 1 marca 1981 roku swoją działalność rozpoczęło siedem z ośmiu zespołów, ósmy – „Aneks” – funkcjonował od 1 kwietnia 1981 roku. Skład osobowy kierownictw poszczególnych zespołów ilustruje Tabela 1.

⁹⁴ *Referat*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-443, k. 9.

⁹⁵ *Ibidem*, k. 11.

Tabela 1. Skład osobowy kierownictw zespołów filmowych powołanych w 1981 roku.

Nazwa zespołu	Kier. artystyczny	Kier. literacki	Szef produkcji
„X”	Andrzej Wajda	Bolesław Michałek	Barbara Pec-Ślesicka
„Tor”	Krzysztof Zanussi	Witold Zalewski	Zygmunt Kniaziołucki
„Rondo”	Wojciech Jerzy Has	Andrzej Werner	Jan Szymański
„Silesia”	Ernest Bryll	Michał Komar	Jan Włodarczyk
„Kadr”	Jerzy Kawalerowicz	Krzysztof Teodor Toeplitz	Jerzy Laskowski
„Perspektywa”	Janusz Morgenstern	Juliusz Burski	Jerzy Buchwald
„Zodiak”	Jerzy Hoffman	Lesław Bajer	Wilhelm Hollender
„Aneks”	Grzegorz Królikiewicz	Krzysztof Skudziński	Jerzy Nitecki

Wszystkie zespoły, mimo skomplikowanej sytuacji politycznej i gospodarczej, rozpoczęły normalną produkcję lub kontynuowały realizację filmów już rozpoczętych. Zespół „X” kończył produkcję dzieła Andrzeja Wajdy *Człowiek z żelaza* (1981), nagrodzonego później Złotą Palmą na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Cannes, w 1981 roku skierował również do produkcji takie filmy, jak *Kobieta samotna* (1981; reż. Agnieszka Holland), *Był jazz* (1981; reż. Feliks Falk), *Wielki bieg* (1981; reż. Jerzy Domaradzki), *Matka Królów* (1982; reż. Janusz Zaorski) i *Przesłuchanie* (1982; reż. Ryszard Bugajski). W „Torze” Krzysztof Kieślowski realizował swój trzeci pełnometrażowy film kinowy – *Przypadek* (1981), powstawały w nim również *Dreszcze* (1981; reż. Wojciech Marczewski), *Limuzyna Daimler-Benz* i *Wahadelko* (1981; reż. Filip Bajon), *Ryś* (1981; reż. Stanisław Różewicz) czy *Prognoza pogody* (1982; reż. Antoni Krauze). Zespół „Rondo”, zaczynający od „zera”, planował realizację (w koprodukcji z Francją) filmu *Osiół grający na lirze* (w reżyserii Hasa, według scenariusza Jadwigi Kukułczanki, ze zdjęciami Witolda Sobocińskiego)⁹⁶, zaś w 1981 roku udało mu się skierować do produkcji debiut reżyserski Grzegorza Skurskiego *Zderzenie* (1981). „Silesia” realizowała debiut kinowy Laco Adamika – *Mężczyzna niepotrzebny!* (1981) – oraz rozgrywający się na Śląsku film milicyjny „*Anna*”

⁹⁶ Okoliczności wstępnych prac nad filmem oraz przerwania jego realizacji przytacza kierownik produkcji *Osiół grającego na lirze*, Konstanty Lewkowicz (Por. S. Zawisliński, T. Wijata, *Fabryka snów*, Łódź 2014, s. 244).

i wampir (1981; reż. Janusz Kidawa), rekonstruujący śledztwo w sprawie „wampira z Zagłębia” – seryjnego mordercy kobiet działającego na Śląsku w latach 60. i 70. Zespół „Kadr” kontynuował produkcję serialu *07 zgłoś się* (w 1981 roku powstały odcinki 10-14), uzyskał również skierowanie do produkcji debiutu kinowego Juliusza Machulskiego – komedii sensacyjnej *Vabank* (1981). „Perspektywa” produkowała w 1981 roku m.in. drugi film kinowy Piotra Szulkina, *Wojna światów – następne stulecie* oraz komedię Witolda Leszczyńskiego *Konopielka* (1981). „Zodiak” zajął się produkcją *Znachora* (1981), melodramatu Jerzego Hoffmana opartego o powieść Tadeusza Dołęgi-Mostowicza pod tym samym tytułem oraz debiutu kinowego Wojciecha Wójcika – filmu psychologicznego *Okno* (1981). Zespół „Aneks”, składający się częściowo z twórców działających dawniej w „Profilu” Bohdana Poręby, kontynuował zdjęcia prace nad filmem *Klejnot wolnego sumienia* (1981) Grzegorza Królikiewicza, rozpoczęte jeszcze w 1980 roku; umożliwił również debiut kinowy aktorowi Franciszkowi Trzeciakowi, podejmując się produkcji jego filmu *Punkty za pochodzenie* (1982). Do tych ośmiu grup nie przystąpiło łącznie 13 reżyserów: Henryk Bielski, Jan Budkiewicz, Bohdan Dziworski, Ryszard Filipiński, Tadeusz Kijański, Lech Lorentowicz, Konrad Nałęcki, Ewa Petelska, Czesław Petelski, Bohdan Poręba, Ryszard Rydzewski, Sylwester Szyszko i Andrzej Żuławski⁹⁷.

4 grudnia 1981 roku Zespół Filmowy „Perspektywa” uzyskał skierowanie do produkcji filmu telewizyjnego *Chłopiec* (1981; reż. Leszek Staroń), 8 grudnia 1981 roku ukończono zaś prace produkcyjne nad filmem *Konopielka* Witolda Leszczyńskiego, również realizowanego w zespole Janusza Morgensterna⁹⁸. Były to ostatnie odnotowane prace produkcyjne zespołów filmowych przed 13 grudnia 1981 roku, kiedy to wprowadzony został stan wojenny.

⁹⁷ Reżyserzy, którzy nie zgłosili akcesu do żadnego zespołu filmowego, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1286, k. nlb. Nazwiska Budkiewicza, Dziworskiego, Nałęckiego i Poręby dopisane były odręczne, przekreślone zaś zostało, napisane pismem maszynowym, nazwisko Waldemara Podgórskiego. Ten z kolei – według składów personalnych poszczególnych zespołów – zgłosił akces do „Aneksu” Grzegorza Królikiewicza (Por. Reżyserzy, którzy zgłosili deklarację o współpracy artystycznej w Zespole Filmowym „Aneks”, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1286, k. nlb).

⁹⁸ Materiały informacyjne PRF „Zespoły Filmowe” 1981, nr 35/36, s. 4, 6, AAN-NZK, sygn. 2/105.

1.4. Warto pomyśleć o filmie współczesnym o WP, o ZMP. Zespoły w okresie stanu wojennego

Kiedy wznowiona została produkcja filmowa⁹⁹, władze kinematografii postanowiły również powrócić do koncepcji „zrównoważenia” sytuacji w kinematografii. Stąd dwie decyzje administracyjne, podjęte bez konsultacji ze środowiskiem – 15 lutego 1982 roku wznowił swoje działanie Zespół Filmowy „Iluzjon” Czesława Petelskiego (z Ryszardem Filipskim na stanowisku jego zastępcy, Jerzym Janickim jako kierownikiem literackim oraz Wiesławem Grzelczakiem jako szefem produkcji)¹⁰⁰, zaś 1 marca 1982 roku zespół „Profil” Bohdana Poręby (z Jerzym Grzymkowskim jako kierownikiem literackim i Tadeuszem Karwańskim jako szefem produkcji)¹⁰¹. Obie instytucje miały działać do 31 grudnia 1984 roku¹⁰². Według Edwarda Zajička, w tym samym czasie zastanawiano się również nad powołaniem zespołu pod kierownictwem Mieczysława Waśkowskiego, z którym mieli współ-

⁹⁹ Za pierwszy film skierowany do produkcji w stanie wojennym, według „Materiałów Informacyjnych PRF”, uznać należy telewizyjny film *Chce się żyć*, realizowany przez Witolda Stareckiego w Zespole Filmowym „Perspektywa”, który ostatecznie przyjął ekranowy tytuł *Pajęczyna* (1982). Skierowanie do produkcji tego tytułu miało nastąpić 14 stycznia 1982 roku. 4 lutego 1982 roku skierowano do produkcji pierwszy w tym roku film kinowy – była to *Nieciekawa historia* (1982; reż. Wojciech Jerzy Has), realizowana w ZF „Rondo” (Por. *Materiały informacyjne PRF „Zespoły Filmowe”* 1982, nr 37, 38, 39, s. 14, 16, AAN-NZK, sygn. 2/105).

¹⁰⁰ Por. *Utworzenie Zespołu Filmowego Iluzjon*, AAN-NZK, sygn. 2/87, k. 1-5.

¹⁰¹ Por. *Materiały informacyjne PRF „Zespoły Filmowe”* 1981, nr 35/36, s. 27-28, AAN-NZK, sygn. 2/105.

¹⁰² Kwestia stosunku władzy do środowisk twórczych jest w interesujący sposób podjęta w jednym z wpisów w „Dziennikach politycznych 1981-1983” Mieczysława F. Rakowskiego. Autor, w zapiskach z 26 kwietnia 1982 roku, relacjonuje naradę u generała Wojciecha Jaruzelskiego, w której poza nim wzięli udział Kazimierz Barcikowski i Hieronim Kubiak. Ten ostatni, wysoko postawiony działacz partyjny, członek Biura Politycznego KC, opowiadał się za zastosowaniem wobec twórców „wariantu węgierskiego”, stanowiącego przeciwwagę wobec „wariantu czeskiego” polegającego na odsuwaniu twórców od pracy i publicznym ich poniżaniu. Rakowski z kolei replikował, że twórcy kojarzeni z polityką kulturalną partii (Czesław Petelski, Bohdan Poręba czy Ryszard Filipski) czynili to przede wszystkim z powodów koniunkturalnych i materialnych, do tego zaś „zarówno Poręba, jak i Petelski otrzymali zespoły filmowe, i teraz mogą pokazać, co potrafią” (M. F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1981-1983*, Warszawa 2004, s. 265). Podobne uwagi pojawiły się również podczas jednego z kolejnych spotkań z Jaruzelskim, które Rakowski odbył 23 maja 1982 roku. Generał zastanawiał się wówczas, jak bardzo skuteczna jest polityka partii wobec środowisk twórczych, także środowiska filmowego. Rakowski zaś, przytaczając nazwiska twórców wiernych PZPR, pytał retorycznie: „Czy na tych ludziach możemy się oprzeć? Proszę bardzo, możemy prowadzić taką politykę, jaka twoim (Jaruzelskiego – przyp. JG) zdaniem byłaby korzystniejsza, ale rezultat będzie tylko jeden – odcięcie się od całego świata kultury, przejście wielu twórców na pozycje trwałej opozycji, bo nie są to czasy, w których ludzie boją się władzy, idą do więzienia nie z radością, ale z przekonaniem, że służą dobrej sprawie, że jest to obcy reżim, stosujący przemoc wobec narodu. A zatem, jeżeli mamy uprawiać politykę, która te odczucia będzie umacniać, to proszę bardzo, tylko co z tego wyniknie dla Polski?” (*Ibidem*, s. 287-288). Interesujące, że temat „twórców partyjnych” wysuwał w rozmowie z Rakowskim także Krzysztof Kieślowski. Zdaniem późniejszego twórcy *Dekalogu* reżyserzy ci „szermują hasłami partyjnymi, występują w obronie partii itp. Tak naprawdę (...) chodzi im o miejsce przy żłobie” (*Ibidem*, s. 298). Kieślowski namawiał przy tym Rakowskiego, by partia przede wszystkim popierała tych reżyserów, którzy wielokrotnie udowodnili swoje zdolności warsztatowe i legitymują się istotnymi osiągnięciami artystycznymi.

pracować Janusz Przymanowski (kierownik literacki) oraz Andrzej Olański (szef produkcji)¹⁰³. W kontekście grup twórczych ściśle związanych z partią warto odnotować również oddolny pomysł Zespołu Filmowego im. Zbigniewa Załuskiego, datowany na wiosnę 1983 roku. Trzon kadry twórczej mieli stanowić publicyści i reżyserzy, których związki z PZPR datowały się od wielu lat: Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski, Ryszard Frelek, Jarema Maciszewski, gen. Emil Jadziak czy Zbigniew Kociuba, asystent reżysera przy produkcjach Jurija Ozierowa – *Wyzwoleniu* (*Освобождение*; 1969; prod. ZSRR, Polska, NRD, Jugosławia, Włochy) oraz *Żołnierzach wolności*. Zespół miał zajmować się problematyką historyczną i polityczną oraz pełnić funkcję „propagandy ofensywnej socjalistycznego państwa w oparciu o środki artystyczne i historię PRL”. W liście do Naczelnego Zarządu Kinematografii pomysłodawcy proponowali również szereg produkcji filmowych, mających uświetnić 40. rocznicę PRL¹⁰⁴.

Równocześnie zaś władza przystąpiła do oceniania zespołów powołanych przed stanem wojennym, zarówno z uwagi na ich działalność programową, jak i światopogląd polityczny. Pierwszym składnikiem tej oceny była analiza i wnioski z danych dostarczonych przez kierownictwa zespołów Leonowi Bachowi, dyrektorowi PRF „Zespoły Filmowe”¹⁰⁵. Obejmowały one wskaźniki i osiągnięcia w terminie 1 marca 1981 roku – 1 marca 1982 roku. Najmniej korzystnie ewaluacja ta przebiegła względem Zespołu Filmowego „Aneks”, który, zdaniem Bacha, „w pierwszym okresie działalności (...) zanotował bardzo poważne potknięcia produkcyjne”¹⁰⁶. Zaliczało się do nich przerwanie produkcji dwóch filmów – *Areny życia* (1982; reż. Bohdan Dziworski) i *Incydentu na pustyni* (1982; reż. Marek Koterski), co doprowadziło do strat w wysokości 3 milionów złotych. Dodatkowym obciążeniem dla „Aneksu” było nieprzyjęcie podczas kolaudacji telewizyjnej filmu *Prawo jest prawem* (1982; reż. Krzysztof Wojciechowski)¹⁰⁷, zawieszenie realizacji zdjęć telewizyjnego filmu *Wylap* (1982; reż. Henryk Dederko) oraz liczne uwagi kierowane pod adresem debiutu kinowego Franciszka Trzeciaka, *Punktów za pochodzenie* (1982)¹⁰⁸, realizowanego

¹⁰³ Por. E. Zajiček, *Poza ekranem...*, op. cit., s. 280.

¹⁰⁴ Por. *Zespół Filmowy im. Zbigniewa Załuskiego*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-779, k. nIb.

¹⁰⁵ Stanowisko to pełnił on od 1 września 1981 roku. Por. *Nowy dyrektor PRF „Zespoły Filmowe”*, „Film” 1981, nr 39, s. 2.

¹⁰⁶ *Informacja i ocena Zespołów Filmowych w pierwszym roku kadencji 1981-1984*, AAN-NZK, sygn. 2/100, k. 10.

¹⁰⁷ W dokumencie przywołanym w poprzednim przypisie podany jest roboczy tytuł filmu: *Ładny charakter pisma*.

¹⁰⁸ W dokumencie przywołanym w przypisie 106 podany jest roboczy tytuł filmu: *Siła przebiccia*.

początkowo jako film telewizyjny. Ocenę tę spointowano zdaniem: „Uchybienia te są bardzo poważne i nie można ich tłumaczyć wyłącznie brakiem doświadczenia początkującego Zespołu”¹⁰⁹. Poważne potknięcia zaliczył również Zespół „Silesia” – nie tylko pod względem artystycznym (liczne dokrętki do telewizyjnego filmu *Zabijanie koni* [1982; reż. Leszek Staroń]) i produkcyjnym (znaczne wydłużenie okresu zdjęciowego filmu *On ona oni* [1981; reż. Włodzimierz Szpak, Andrzej Mellin, Krzysztof Tchórzewski]), ale również organizacyjnym – zaniechanie produkcji niezwykle kosztownego serialu telewizyjnego *Huragan* (1981; reż. Mieczysław Waśkowski) kosztowało kinematografię 20 milionów złotych¹¹⁰. Pewne zastrzeżenia pojawiły się również pod adresem Zespołu Filmowego „X”, którego kierownictwo miało prowadzić rozmowy koprodukcyjne na temat realizacji filmu *Danton* (1982; reż. Andrzej Wajda) z pominięciem drogi służbowej oraz wykazało niedostateczny nadzór nad produkcją *Spokojnych lat* (1981; reż. Andrzej Kotkowski) i *Księżca* (1981; reż. Krzysztof Czajka), nadto zaś doprowadziło do wydatku 14 tysięcy marek zachodniemieckich w związku z wykopiowaniami do filmu *Człowiek z żelaza*¹¹¹. Działalność pozostałych zespołów została oceniona pozytywnie, z drobnymi uchybieniami wykazanymi w przypadku zespołu „Tor” i „Perspektywa”, które nie miały wpływu na wnioski końcowe.

Typowo polityczna optyka, w której kwestie ekonomiczne i produkcyjne znalazły się na dalszym planie, cechowała szereg spotkań z kierownikami zespołów filmowych, które odbyły się w okresie maj-lipiec 1982 roku. Brali w nich udział kierownicy ocenianych instytucji z jednej strony, z drugiej zaś – szef kinematografii, wiceminister Stanisław Stefański, dyrektor Departamentu Programowego NZK, Stanisław Kuszewski, przedstawiciele Wydziału Kultury KC PZPR – Marek Stojanow i Zygmunt Janik, przedstawiciel Ministerstwa Obrony Narodowej przy NZK – pułkownik Waclaw Lang oraz przedstawiciele środowiska partyjnego wśród twórców filmowych: Mieczysław Waśkowski i Bohdan Poręba. Członkowie komisji zwracali uwagę przede wszystkim na wydzwięk ideologiczny filmów zespołów wprowadzonych do kin w 1981 roku i skierowanych do produkcji w początkach roku 1982. Odnośnie do Zespołu „Kadr” zwrócono uwagę na niepokojący wydzwięk filmu *Czułe miejsca* (1980; reż. Piotr Andrejew) oraz *Rdzy* (1981; reż. Roman Załuski), którą

¹⁰⁹ *Informacja i ocena Zespołów Filmowych w pierwszym roku kadencji 1981-1984*, op. cit., k. 10.

¹¹⁰ *Ibidem*, k. 11-12.

¹¹¹ *Ibidem*, k. 12-13.

oceniono jako „pomyłkę repertuarową”¹¹². Mimo to do zespołu Jerzego Kawalerowicza komisja nie zgłaszała uwag programowych i politycznych, zaś wiceminister Stefański stwierdził, że „warto pomyśleć o filmach prezentujących różne postawy ludzi z partyjnego punktu widzenia, w imię prawdy; warto pomyśleć o filmie współczesnym o WP, o ZMP”¹¹³. Tematyka ta nie znalazła jednak odbicia w dalszej działalności zespołu.

Z kolei spotkanie odbyte w Zespole „Rondo” Wojciecha Jerzego Hasa upłynęło pod znakiem pretensji o małą aktywność produkcyjną (oprócz *Ośła grającego na lirze* w planach Zespołu był również film *Pieśń nad pieśniami* w reżyserii Henryka Kluby, również niezrealizowany). Has proponował również realizację filmu współczesnego, jednak zdaniem Stefańskiego realizacja takiego filmu „jest słuszna, wymaga jednak przemyśleń; taki film nie może wzbudzać niepokoju, sytuacja w kraju jest zbyt skomplikowana”¹¹⁴. Bardzo pozytywnie, jako „rozumna, artystycznie konstruktywna”¹¹⁵ (głos Zygmunta Janika), odebrana została polityka programowa zespołu „Perspektywa”, mimo że miał on w swoim dorobku film *Dolina Issy* (1982; reż. Tadeusz Konwicki) oraz – zatrzymany przez cenzurę i wprowadzony na ekrany dopiero na początku 1983 roku – film Piotra Szulkina *Wojna światów – następne stulecie* (1981). Jednak w opinii Mieczysława Waśkowskiego to temu zespołowi „należy złożyć nieśmiałą propozycję realizacji filmów o tematyce politycznej, społecznej, związane z ustrojem socjalistycznym (przynajmniej 1 film rocznie)”¹¹⁶. Biorąc pod uwagę dorobek „Perspektywy” w kolejnych latach, łatwo dojść do wniosku, że zespół Janusza Morgensterna z tej „nieśmiałej propozycji” nie skorzystał.

Gorzej oceniona została „Silesia” – według Stanisława Kuszewskiego „film p.t. »Mężczyzna niepotrzebny« ma wymowę przygnębiającą, film p.t. »Wielka majówka« jest swoistą apoteozą kradzieży, film p.t. »Amnestia« jest dramaturgicznie słaby. Oceniając ogólnie, żaden film nie jest pod względem artystycznym dojrzały, widoczne są niedostatki dramaturgiczne, wynikające z niedopracowania scenariuszy”¹¹⁷. Na niekorzyść zespołu świadczyło również oderwanie się od śląskiej tematyki i przeniesienie siedziby do Warszawy – postulowano powrót na Śląsk i powrót do tworzenia filmów opowiadających o historii i tradycji tego regionu Polski. W przypadku „Aneksu” powtórzono zarzuty ekono-

¹¹² Sprawozdanie z przebiegu oceny ZF „Kadr” w dniu 18 maja 1982 r., AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-774, k. 2.

¹¹³ *Ibidem*, k. 3.

¹¹⁴ Sprawozdanie z przebiegu oceny ZF „Rondo” w dniu 20 maja 1982 r., AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-774, k. 3.

¹¹⁵ Sprawozdanie z przebiegu oceny ZF „Perspektywa” w dniu 20 maja 1982 r., AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-774, k. 2.

¹¹⁶ *Ibidem*, k. 2.

¹¹⁷ Sprawozdanie z przebiegu oceny ZF „Silesia” w dniu 26 maja 1982 r., AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-774, k. 1.

miczne i artystyczne dotyczące realizowanych filmów, przez co zespół zagrożony był likwidacją¹¹⁸, zwracano również uwagę na konfliktowy charakter kierownika zespołu, Grzegorza Królikiewicza oraz panujące w zespole problemy personalne. W przypadku „Zodiaku” z radością przyjęto realizację filmu *Znachor*, który przyniósł zyski wykraczające poza koszty jego realizacji, co do planów zespołu zostały one ocenione pozytywnie, chociaż „filmy stronią od aktualnej sytuacji politycznej”¹¹⁹.

Nie zachowała się ocena zespołu filmowego „X” (przeprowadzona ona została w późniejszych miesiącach). Spotkanie z kierownictwem Zespołu „Tor”, reprezentowanego przez Krzysztofa Kieślowskiego (zastępcę Krzysztofa Zanussiego), Witolda Zalewskiego i Zygmunta Kniaźołuckiego, rozpoczęło się od przytoczenia ostatnich osiągnięć grupy twórczej, wśród których były takie filmy, jak: *Ryś* (1981; reż. Stanisław Różewicz), *Dreszcze* (1981; reż. Wojciech Marczewski), *Przypadek* (1981; reż. Krzysztof Kieślowski) oraz *Limuzyna Daimler-Benz* (1981; reż. Filip Bajon), na skolaudowanie zaś oczekiwała *Prognoza pogody* (1982; reż. Antoni Krauze) oraz *Pensja pani Latter* (1982; reż. Stanisław Różewicz). Jednak dalsza część rozmowy przebiegała w gorącej atmosferze, o czym świadczą następujące zapisy protokołu:

„min. Stanisław Stefański (...) chciałby dowiedzieć się:

- co to znaczy, że twórcy są konsekwentni i sobie wierni;
- jak należy rozumieć określenia filmu: ważki, znaczący, zaangażowany?
- czego można oczekiwać od zespołu w najbliższym czasie?
- czy twórcy się odnajdują – jeżeli nie, będą musieli przejść na boczny tor.

Witold Zalewski w zdenerwowaniu oświadczył, że nie podoba mu się podejście do spraw oceny zespołu. Ponieważ wszyscy filmy znają, oceny nie powinien dokonywać zespół /jest to dziwne wymaganie/, który zawsze będzie bronił filmów, które są społecznie pożyteczne.

Min. Stanisław Stefański nie zgodził się z oświadczeniem Witolda Zalewskiego, prośba o samoocenę nie powinna dziwić, denerwować się nie ma potrzeby.

Witold Zalewski powtórzył, że tryb rozmowy nie jest słuszny.

Min. Stanisław Stefański jeszcze raz stwierdził, że prosi o mniej okrągłe sformułowania, mniej werbalnych określeń”¹²⁰.

Atmosfera oskarżeń pod adresem zespołu „Tor” przybrała na sile po wypowiedziach Stanisława Kuszewskiego i Bohdana Poręby. Ten pierwszy uznał *Dreszcze* i *Przypadek* za filmy nieprawdziwe, zwłaszcza film Marczewskiego został zaatakowany za „zadziwiający

¹¹⁸ Por. *Sprawozdanie z przebiegu ZF „Aneks”*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-774, k. 2.

¹¹⁹ *Sprawozdanie z przebiegu oceny ZF „Zodiak” w dniu 2 lipca 1982 r.*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-774, k. 1.

¹²⁰ *Sprawozdanie z przebiegu oceny ZF „Tor” w dniu 28 maja 1982 r.*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1696, k. nlb.

brak uczciwości wobec faktów”¹²¹. Poręba zaś znalazł zaś w *Limuzynie*... „brak odpowiedzialności za prawdę historyczną”¹²². Zarzuty wobec konkretnych filmów nie zakończyły jednak ataku kierownika „Profilu” na zespół, zauważył bowiem, że „program zespołu sankcjonuje opozycję, traktując ją jako jedyną pod względem moralnym” oraz „w filmach zaobserwować można brak odpowiedzialności za prawdę, naciąganie faktografii, jednostronną interpretację, ośmieszanie i oczernianie partii jako idei”¹²³. Liczne oskarżenia skierowane zostały również pod adresem Krzysztofa Zanussiego, nominalnie kierownika artystycznego zespołu, który jednak od kilku miesięcy przebywał we Włoszech – część członków komisji (w tym Poręba) podnosiła, że tym samym stracił on mandat do pełnienia funkcji szefa „Toru”. Kilka dni po dokonaniu ewaluacji kierownictwo zespołu wniosło do Ministerstwa Kultury i Sztuki i Zespołu Filmowego „Profil” protest przeciwko stylowi przeprowadzania kontroli „w duchu i atmosferze odwetu, przeinaczając fakty, intencje reżyserów i znaczenie filmów”¹²⁴. Kieślowski, Zalewski i Kniaziółucki nadmienili również, że Poręba odczytał *Dreszcze* jako film rozgrywający się współcześnie, zaś w *Przypadku* dostrzegł on „manipulację rokiem 56 i 68”, dodając przy tym (bez związku z tematem spotkania), że „zna 27 sposobów tortur stosowanych przez UB”¹²⁵.

Druga połowa 1982 roku oraz rok 1983 przyniosły czarne chmury nad trzema zespołami – „Silesią”, „Aneksem” i „X”. W 1982 roku wspomniane przeniesienie „Silesii” do Warszawy stało się obiektem ataku ze strony Witolda Nawrockiego. Pisał on (w imieniu partyjnego środowiska): „uważamy przeprowadzenie Zespołu »Silesia« do Warszawy za akt politycznie szkodliwy, przeprowadzony z myślą o stworzeniu argumentacji dla lansowanej przez miejscową »Solidarność« tezy o śląskiej pustyni kulturalnej i prosimy o podjęcie zdecydowanych kroków w celu przywrócenia Zespołu Katowicom i to nie w sposób formalny, ale całkowity i pełny”¹²⁶. Nawrocki zwrócił również uwagę, że decyzja ta jest krzywdząca zarówno dla twórców filmowych związanych ze Śląskiem (Janusza Kidawy, Zbigniewa Chmielewskiego, pisarza i scenarzysty Albina Siekierskiego) oraz licznej grupy aktorów związanych z lokalnymi zespołami teatralnymi. Reakcją na to pismo był list Erne-

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ [Pismo kierownictwa Zespołu Filmowego „Tor” z dnia 4 czerwca 1982 r.], AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1696, k. nlb.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ [Pismo Witolda Nawrockiego do Stanisława Stefańskiego z 16 marca 1982 r.], AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1705, k. nlb.

sta Brylla, w którym odpierał on wszelkie zarzuty (również te natury politycznej) oraz deklarował, że „chcemy i będziemy starać się o preferencję dla tematyki śląskiej w pracach naszego Zespołu i dlatego po nowej nominacji w 1981 r. nie zmieniliśmy – mimo sugestii – nazwy ani orientacji zespołu”¹²⁷. Jako dowody podawał nie tylko przytoczony wyżej film „Anna” i *wampir*, ale również produkcję rozgrywającego się tuż przed wybuchem wojny i w pierwszych dniach okupacji film *Do góry nogami* (1982; reż. Stanisław Jędryka) oraz planowaną realizację filmu *Żelazny baron*, opartego o nowelę śląskiego pisarza Gustawa Morcinka (ta produkcja nie została jednak zrealizowana). Jednak polityka programowa była jedną stroną medalu kłopotów „Silesii”, drugą – zmiana orientacji światopoglądowej Ernesta Brylla, który po wprowadzeniu stanu wojennego wystąpił z Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej i nawiązał współpracę z wydawnictwami „drugiego obiegu”.

Zespół Grzegorza Królikiewicza nie zdołał zrealizować filmu przynoszącego choć częściowy zwrot kosztów produkcji. Na wszystkie cztery filmy kinowe, wprowadzone do kin w 1983 i 1984 roku, wydano ponad 120 milionów złotych, wpływy z nich nie przekroczyły z kolei 20 milionów złotych. Ze stanowiska kierownika artystycznego usunięty został Królikiewicz, jego miejsce zaś zajął Zbigniew Kuźmiński. Mimo tej zmiany – w gruncie rzeczy raczej kosmetycznej, przy tym nie zaakceptowanej przez kadrę zespołu – Naczelny Zarząd Kinematografii zauważał, że „zespół deklaruje wiele, plany tematyczne są dosyć obszerne, a nawet obiecujące, jednakże nie przejawia faktycznej aktywności – jak dotąd nie zgłoszono jeszcze do akceptacji żadnego scenariusza”¹²⁸.

Z kolei Zespół Filmowy „X” Andrzeja Wajdy spotkał się z nacechowaną ideologicznie krytyką za realizację serii filmów, które nie uzyskały skierowania do rozpowszechniania, lub po krótkim czasie wyświetlania zostały zdjęte z ekranów. Były to takie tytuły, jak *Przesłuchanie* (1982; reż. Ryszard Bugajski), *Dziecinne pytania* (1981) i *Matka Królów* (1982) Janusza Zaorskiego czy *Był jazz* (1981; reż. Feliks Falk). Autorzy opracowania „Zespoły Filmowe 1981/82” twierdzili, że „wspólnym dążeniem niemal wszystkich wymienionych uprzednio tytułów jest wyraźne ukierunkowana, jednostronna i demagogiczna interpretacja najnowszej historii Polski. Zmierza ona do wyolbrzymienia roli sytuacji kryzysowych, przy jednoczesnym bagatelizowaniu wartości wspólnego dorobku pomiędzy kryzysami. W dążeniu do tego celu niekiedy nie przebiera się w środkach. Dowolnie manipuluje się faktami i czasem historycznym, przedstawia nieistniejące sytuacje przypisując im

¹²⁷ *Ibidem*, k. nłb.

¹²⁸ *Ocena Zespołów Filmowych 1983*, AAN-NZK, sygn. 5/45, k. 4.

rzetelność, incydenty przedstawia się jako normę, wkracza się w pospolite politykierstwo”¹²⁹. Odnosząc się do ostrych ocen *Przesłuchania* podczas kolaudacji, która odbyła się 23 kwietnia 1982 roku, Andrzej Wajda wystosował do szefa kinematografii list otwarty, w którym protestował przeciwko wypowiedziom niektórych uczestników posiedzenia, zwłaszcza Mieczysława Waśkowskiego i Bohdana Poręby, uznając je za groźne i wnioskując, iż „jeśli takie praktyki będą nadal obowiązywać, jest Pan, Panie Ministrze, na najlepszej drodze do ostatecznego skonfliktowania niewielkiej grupy twórców partyjnych z ogromną większością środowiska filmowego”¹³⁰, zaś w obawie przed zniszczeniem negatywu *Przesłuchania* (o co postulował Waśkowski) oraz podobnym zabiegiem dokonanym odnośnie do *Matki Królów*, Ryszard Bugajski i Janusz Zaorski dokonali nielegalnego skopiowania tych dwóch filmów na nośnik magnetyczny¹³¹. Skutkiem tego było dyscyplinarne zwolnienie Bugajskiego z pracy oraz wnioski Leona Bacha o odwołanie ze stanowisk szefa produkcji ZF „X”, Barbary Pec-Ślesickiej oraz zastępcy kierownika artystycznego, Janusza Zaorskiego¹³². Mimo że zespół kontynuował swoją działalność (w okresie stanu wojennego rozpoczęto produkcję m.in. *Wiernej rzeki* [1983; reż. Tadeusz Chmielewski] i *Stanu wewnętrznego* [1983; reż. Krzysztof Tchórzewski] – również po kolaudacjach skierowanych na półki), na początku maja 1983 roku z zespołu „X” zwolniono całe kierownictwo – Andrzeja Wajdę, Bolesława Michałka i Barbarę Pec-Ślesicką – za „niewłaściwą realizację polityki kulturalnej”¹³³. Przeciwno temu posunięciu protestował aktyw zespołu, twierdząc, że „decyzja ta oparta została wyłącznie na absurdalnej wręcz ocenie Zespołów Filmowych, dokonanej przez MKiS, ocenie jaskrawo rozmiągającej się z powszechnym społecznym odczuciem”¹³⁴. Pełniącym obowiązki kierownika zespołu „X” został Janusz Zaorski, szefa

¹²⁹ *Zespoły Filmowe w latach 1981/1982*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1705, k. 13.

¹³⁰ [List otwarty Andrzeja Wajdy do Stanisława Stefańskiego, 17 maja 1982 r], AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1286, k. 3.

¹³¹ *Przesłuchanie* było również obiektem notatki sporządzonej przez Dyrektora Departamentu III MSW, pułkownika Henryka Walczyńskiego. Z jej treści wynika, że scenariusz i scenopis filmu zostały zaakceptowane niemalże siłą, mimo weta ówczesnego szefa kinematografii, Eugeniusza Mielcarka. Walczyński opisuje również liczne zabiegi Andrzeja Wajdy w celu zwolnienia filmu z półek i skierowania go na festiwal w Cannes, pointując pismo zdaniem: „W środowisku filmowym ocenia się »Przesłuchanie« jako wzór sprawnej pracy ze względu na szybkość realizacji zdjęć, montażu i udźwiękowienia. Film uważany jest jako drugi rzut filmów o wrogiej wymowie politycznej” (*Informacja dot. filmu fabularnego pt. „Przesłuchanie” zrealizowanego przez reżysera Ryszarda Bugajskiego w Zespole Filmowym „X” w 1981 roku*, AIPN, sygn. IPN BU 0365/89 t. 1, k. 43).

¹³² Por. *Przegranie na videokasety filmów: „Matka królów” i „Przesłuchanie” – sprawozdanie z działania Komisji, notatka służbowa, korespondencja 1982*, AAN-NZK, sygn. 2/259, k. 18-19.

¹³³ *Ocena Zespołów Filmowych 1983*, op. cit., k. 4.

¹³⁴ [List otwarty do Ministra Kultury i Sztuki Ob. Kazimierza Żygulskiego, 6 maja 1983 r.], AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1214, k. 1. Wśród możliwych do zidentyfikowania podpisów widnieją sygnatury Macieja Wojtyski,

produkcji – Jan Szymański¹³⁵. „X” jednak praktycznie wówczas nie istniał, gdyż jego członkowie podjęli decyzję o samorozwiązaniu zespołu. Stąd też Departament Programowy Naczelnego Zarządu Kinematografii, po przeprowadzeniu w czerwcu 1983 roku kolejnej kontroli oraz przyjęciu informacji o planach programowych poszczególnych grup twórczych, postulował rozwiązanie Zespołów „X” i „Aneks” oraz powołanie, od początku 1984 roku, ośmiu nowych instytucji odpowiedzialnych za produkcję filmów¹³⁶.

1.5. Średnia frekwencja na seansie – 56 widzów. Produkcja filmowa w latach 1984-1989

Postulaty Departamentu Programowego NZK zostały spełnione – 1 stycznia 1984 roku powołano na nową, tym razem czteroletnią, kadencję osiem zespołów filmowych. Na miejsce zlikwidowanych „Aneksu”, „X” oraz „Silesii” powołano jedną instytucję, w innych zaś zachodziły zmiany w kierownictwie (zob. Tabela 2).

Utworzony w 1984 roku zespół „Oko” skupił w swojej kadrze dużą część kadry „Silesii”, „Perspektywa” przyjęła pod swoje skrzydła członków zespołu „X”, zaś dawni członkowie „Aneksu” rozlokowali się po różnych zespołach – głównie w „Iluzjonie” i w „Profilu”. Tak skomponowane składy nowych instytucji przystąpiły do realizowania kolejnych filmów, chociaż w wypadku większości zespołów trudno znaleźć jakikolwiek charakterystyczny rys tematyczny i programowy. Wynika to z kilku kwestii. Po pierwsze – ewidentne stało się coraz większe zainteresowanie widowni produkcjami zachodnich kinematografii, głównie atrakcyjnymi widowiskami sensacyjnymi, science-fiction czy familijnymi. Stąd w każdym z zespołów podejmowano liczne próby realizowania mniej lub bardziej udanych filmów gatunkowych¹³⁷. Drugą przyczyną były kwestie natury finansowej i gospodarczej – kryzys i idące za nim wzrosty kosztów usług wytwórni, materiałów oraz wynagrodzeń powodowały coraz gorszą sytuację kinematografii, przez co do produkcji starano się kierować scenariusze potencjonalnie gwarantujące wysokie wpływy z rozpowszechniania.

Tomasza Zygadły, Marcela Łozińskiego, Andrzeja Kotkowskiego, Pawła Kędzierskiego, Jerzego Domaradzkiego, Feliksa Falka, Jana Mogilnickiego, Radosława Piwowarskiego, Włodzimierza Głodka, Krzysztofa Langa, Janusza Zaorskiego, Hanny Hartowicz, Jerzego Diatłowickiego i Ryszarda Bugajskiego.

¹³⁵ Por. *Ocena Zespołów Filmowych 1983*, op. cit., k. 31.

¹³⁶ Por. *Ibidem*, k. 4-5.

¹³⁷ Stało się to obiektem krytyki chociażby na łamach „Nowych Drog”, gdzie w artykule poświęconym kondycji kultury polskiej pod koniec pierwszej połowy lat 80. znalazło się zdanie: „W niektórych zespołach filmowych bogu zapala się małą świeczką, za to diabłu komercjalizacji bardzo wielki ogarek” (Z. Skuza, *Porozumienie i walka na płaszczyźnie kultury*, „Nowe Drogi” 1984, nr 5, s. 29).

Tabela 2. Skład osobowy kierownictw zespołów filmowych działających w latach 1984-87.

Nazwa zespołu	Kier. artystyczny	Kier. literacki	Szef produkcji
„Iluzjon”	Czesław Petelski	Jerzy Janicki	Wiesław Grzelczak
			Tadeusz Urbanowicz
„Kadr”	Jerzy Kawalerowicz	Krzysztof Teodor Toeplitz	Jerzy Laskowski
„Oko”	Tadeusz Chmielewski	Ernest Bryll	Jan Włodarczyk
		Tomasz Raczek (p.o.) (od czerwca 1986 roku) ¹³⁸	
		Leon Bach	
„Perspektywa”	Janusz Morgenstern	Juliusz Burski	Jerzy Buchwald
„Profil”	Bohdan Poręba	Jerzy Grzymkowski	Tadeusz Karwański
„Rondo”	Wojciech Jerzy Has	Janusz Gazda	Jan Szymański
		Wacław Biliński (1/2 etatu) ¹³⁹	
		Leon Bach (od listopada 1986 roku) ¹⁴⁰	
„Tor”	Krzysztof Zanussi	Witold Zalewski	Wilhelm Hollender
„Zodiak”	Jerzy Hoffman	Lesław Bajer	Andrzej Olański

Biorąc pod uwagę charakter krytycznych zarzutów wobec zespołów, nie powinien dziwić komentarz nowego szefa kinematografii Jerzego Bajdora, sformułowany podczas posiedzenia Komisji Kultury KC PZPR w styczniu 1985 roku. Bajdor mówił wówczas, że „zdecydowana większość zespołów nie pracuje dość efektywnie. Że jest przede wszystkim ogniwem inicjatywy produkcyjno-organizacyjnej, a nie artystyczno-programowej, że nie dość śmiało szuka własnej specjalizacji. Własnego wyraźniejszego profilu (...)”¹⁴¹.

Miało to również wpływ na dwie oceny zespołów filmowych – pierwszą przeprowadzoną w połowie kadencji, w 1986 roku, drugą – w ostatnich jej tygodniach. W składzie każdej komisji znaleźli się pracownicy NZK, działacze partyjni zatrudnieni w Wydziale

¹³⁸ Por. „Film” 1986, nr 24, s. 2.

¹³⁹ Por. *Ibidem*. W dokumencie *Zespoły Filmowe 1 stycznia 1984r. – 31 grudnia 1985r. /I połowa nowej kadencji/* stanowisko Bilińskiego zostało określone jako „kier.liter. d/s dyplomów” (*Zespół Filmowy „Rondo”, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1708, k. 1*).

¹⁴⁰ Por. „Film” 1986, nr 48, s. 2.

¹⁴¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kultury KC PZPR 1985-01-14, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-76, k. 19.*

Kultury KC, ale również krytycy filmowi oraz dyrektor Zjednoczenia Rozpowszechniania Filmów, Roman Boniecki. Zwłaszcza udział tego ostatniego był pewnym *novum*. Przy pierwszej przyjętymi kryteriami były: „aktualny stan i stopień wykorzystania kadry, ilość i poziom artystyczno-ideowy zrealizowanych filmów, wyniki frekwencyjno-kasowe, nagrody, recenzje prasowe, ilość i jakość przedłożonych scenariuszy, nadzór produkcyjny”¹⁴², ale przy kolejnej ewaluacji znalazł się następujący zapis: „Dużą wagę przykładano również do wyników frekwencyjnych oraz do relacji między kosztami produkcji i wpływami z rozpowszechniania”¹⁴³.

Zespół Filmowy „Kadr”, który zrzeszał u siebie takich twórców, jak Juliusz Machulski, Sylwester Chęciński, Barbara Sass, Jan Łomnicki czy Kazimierz Kutz, miał w początkach swojej kadencji duży sukces w postaci realizacji dwóch produkcji, które zdobyły ponad milionową widownię. Były to wprowadzone do kin w początkach 1985 roku *Szaleństwa panny Ewy* (1983; reż. Kazimierz Tarnas), zrealizowane z materiałów trzyodcinkowego serialu telewizyjnego pod tym samym tytułem, oraz *Vabank II czyli riposta* (1984; reż. Juliusz Machulski). Oba te tytuły przyniosły wysokie wpływy, przewyższające znacznie koszty ich realizacji¹⁴⁴. Z uwagi na głośny wówczas i coraz częściej obecny w mediach temat bardzo dobrym przyjęciem (krytyków, ale również widzów) cieszył się film Andrzeja Trzos-Rastawieckiego *...jestem przeciw* (1985), podejmujący problem młodych ludzi wpadających w szpony nałogu narkotykowego (zdołał on Nagrodę Główną na FPFF w Gdańsku w 1985 roku). Zyski z rozpowszechniania tej produkcji również zwróciły (choć nieznacznie) koszt jej realizacji. W ciągu kolejnych dwóch lat zespół nie odniósł już podobnych sukcesów – kosztowna realizacja *Dziewcząt z Nowolipek i Rajskiej jabłoni* (1985; reż. Barbara Sass) nie przyniosła spodziewanych wpływów, taka sama sytuacja nastąpiła w przypadku filmu *ESD* (1986; reż. Anna Sokołowska), opartego o powieść popularnej autorki literatury dla młodzieży, Małgorzaty Musierowicz. Pod względem stosunków kosztów produkcji do wpływów z rozpowszechniania „Kadr” uplasował się na czwartym miejscu, zaś oceniający zespół w 1987 roku stwierdzili: „Zespół starał się, by realizowane pozycje łączyły w sobie cechy kina popularnego i artystycznego, dążył skutecznie do wypracowania własnego stylu,

¹⁴² *Zespoły Filmowe 1 stycznia 1984r. – 31 grudnia 1985r. /I połowa nowej kadencji/, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1708, k. 2.*

¹⁴³ *Ocena merytoryczno-programowa Zespołów Filmowych, AAN-NZK, sygn. 2/103, k. 1.*

¹⁴⁴ Koszt realizacji *Szaleństw...* wyniósł 13 mln złotych, wpływy – 32,3 mln złotych. Realizacja *Vabanku II...* wiązała się z wydaniem 49 mln złotych, wpływy zaś wyniosły 98 mln złotych (Por. *Zespoły Filmowe 1 stycznia 1984r. – 31 grudnia 1985r. /I połowa nowej kadencji/, op. cit., k. 1.*

charakteryzującego się wysokim poziomem profesjonalnym i propozycją mądrej rozrywki obok pogłębionej refleksji”¹⁴⁵.

Zespół Filmowy „Oko” Tadeusza Chmielewskiego również w początkach omawianej kadencji miał szczęście do produkcji, która okazała się frekwencyjnym hitem – była nim komedia Romana Załuskiego *Och, Karol* (1985). Przygody przystojnego architekta, z łatwością dokonującego kolejnych erotycznych podbojów, kosztowały 33 miliony złotych, zaś wpływy z ich rozpowszechniania osiągnęły oszałamiającą wartość niespełna 275 milionów złotych¹⁴⁶. Pozostałe produkcje nie miały jednak podobnych wyników „Oko” skupiło bowiem w swoich szeregów licznych debiutantów i młodych twórców – to tam swoje pierwsze filmy realizowali m.in. Jan Kidawa-Błoński (*Trzy kroki nad ziemią* [1985]), Grażyna Kędziaławska (*Inna wyspa* [1986]) czy Ryszard Zatorski (*Nikt nie jest winien* [1986]). I chociaż niektóre z wymienionych filmów (choćby debiut Kidawy-Błońskiego) wyróżniały się satyrycznym spojrzeniem na rzeczywistość, nie wystarczyło to do przyciągnięcia do kin odpowiedniej liczby widzów. Podobnie rzecz się miała z obrazami autorstwa reżyserów starszej generacji – w „Oku” pracował bowiem Andrzej Barański czy Ryszard Ber. Ich filmy – *Kobieta z prowincji* (1984) i *Cudzoziemka* (1986) – również nie zdobyły sobie zainteresowania publiczności, mimo kunsztownej artystycznie formy i zdobytych nagród. Półowicznym sukcesem skończyły się zaś próby zrealizowania atrakcyjnych filmów przygodowych dla młodych widzów, wyprodukowanych w koprodukcji z Bułgarią – *Przeklętego oka proroka* (1984; reż. Paweł Komorowski) i *Porwania* (1985; reż. Stanisław Jędryka). Mimo to ocena zespołu przebiegła dla jego kierownictwa pomyślnie – na plus zapisano liczne oszczędności oraz dobrze zapowiadające się frekwencyjnie filmy, będące wówczas na różnych stadiach produkcji – *Kłątwe Doliny Węży* (1987; reż. Marek Piestrak) i *Kogel-mogel* (1988; reż. Roman Załuski). Dzięki zaś frekwencji na *Och, Karol*, „Oko” zajęło drugie miejsce pod względem stosunku kosztów produkcji do wyników z eksploatacji.

Kierowana przez Janusza Morgensterna „Perspektywa” nie zrealizowała w latach 1984-1987 żadnego *blockbustera* – jedynym filmem, który zbliżył się wpływami z rozpowszechniania do przeznaczonego nań budżetu, nie osiągając jednak tej sumy, był źle przyjęty podczas kolaudacji i oceniony na III kategorię artystyczną debiut kinowy aktora Grzegorza Warchoła, horror *Lubię nietoperze* (1985)¹⁴⁷. Pozostałe produkcje „Perspektywy”:

¹⁴⁵ Ocena merytoryczno-programowa Zespołów Filmowych, op. cit., k. 12.

¹⁴⁶ Por. *Ibidem*, k. 16.

¹⁴⁷ Koszt produkcji wyniósł 48 milionów złotych, zaś zyski z eksploatacji – nieco ponad 42 miliony złotych plus 1,23 mln złotych ze sprzedaży zagranicznej (Por. *Ibidem*, k. 23).

Baryton (1984) i *Jeziro Bodeńskie* (1985) Janusza Zaorskiego, *O-bi, o-ba. Koniec cywilizacji* (1984) i *Ga, ga. Chwała bohaterom* (1985) Piotra Szulkina, *Kronika wypadków miłosnych* (1985) Andrzeja Wajdy, *Siekierzada* (1985) Witolda Leszczyńskiego czy *Bohater roku* (1986; reż. Feliks Falk), mimo ważkiej tematyki oraz wysokich walorów artystycznych i warsztatowych, nie znalazły zainteresowania publiczności. Z tego powodu „Perspektywa” zajęła piąte miejsce w zestawieniu budżetu filmów z wpływami z wyświetlania w kinach, taką samą pozycją zajęła przy porównaniach średniej frekwencji na seansach. Zespół Janusza Morgensterna bronił się jednak nagrodami otrzymanymi na krajowych i międzynarodowych festiwalach (m.in. Złoty Lampart na MFF w Locarno dla *Jeziro Bodeńskiego*, Złote Lwy na FFFF w Gdańsku oraz Nagroda FIPRESCI na MFF w Berlinie Zachodnim dla *Siekierzady*, Nagroda Specjalna Jury na MFF w Moskwie dla *Bohatera roku*). Członkowie komisji zauważyli również, że „Zespół wykazuje należyłą troskę o odpowiednie zróżnicowanie tematyczne i gatunkowe swojej produkcji (pozycje współczesne obok kostiumowych i science-fiction, problematyka społeczno-polityczna i psychologiczno-moralna obok filmów sensacyjnych, kryminalnych i muzycznych, i film dziecięcy)”¹⁴⁸, zaś planowane realizacje lub filmy już powstające (*Zabij mnie glino* [1987; reż. Jacek Bromski] czy *Łuk Erosa* [1987; reż. Jerzy Domaradzki]) dawały nadzieje na odwrócenie niekorzystnego trendu i produkcję filmu łączącego walory warsztatowe z atrakcyjną i przyciągającą publiczność do kin fabułą.

Znacznie gorzej wypadła ocena działalności Zespołu Filmowego „Rondo” Wojciecha Jerzego Hasa. Ta grupa twórcza zaliczyła tylko jeden sukces frekwencyjny (w rozumieniu zwrotu kosztów produkcji) – film *Kochankowie mojej mamy* (1985; reż. Radosław Piwowarski)¹⁴⁹, pozostałe produkcje poniosły zaś klęskę w rozpowszechnianiu – najbardziej dotkliwą w przypadku *Pismaka* (1984) i *Osobistego pamiętnika grzesznika przez niego samego spisane* (1985) Wojciecha Jerzego Hasa, *Zabicia ciotki* (1984) Grzegorza Królikiewicza, fabularnego debiutu kinowego uznanego dokumentalisty Kazimierza Karabasza – *Cień już niedaleko* (1984) czy filmu *Gra w ślepca* (1985; reż. Dominik Wiczorkowski-Rettinger)¹⁵⁰. Plasowało to „Rondo” na jednej z najniższych pozycji, jeżeli chodzi o wskaźniki ekonomiczne. Inne wyniki były jeszcze gorsze: „Średnia frekwencja na seansie – 56

¹⁴⁸ *Ibidem*, k. 28.

¹⁴⁹ Koszt produkcji – 39 milionów złotych, wpływy – nieco ponad 41 milionów złotych w kraju i ponad 36 milionów złotych z eksportu (Por. *Ibidem*, k. 38).

¹⁵⁰ Odpowiednio: *Pismak* – koszt 40 mln złotych, wpływy – 1,5 mln złotych. *Osobisty pamiętnik...* - koszt 95 mln złotych, wpływy – około 3,2 mln złotych, *Zabicie...* - koszt 33 mln złotych, wpływy – 439 tys. złotych, *Cień już...* - koszt 29 mln złotych, wpływy – 622 tys. złotych. *Gra w ślepca* – koszt 33 mln złotych, wpływy – 195 tys. złotych (Por. *Ibidem*, k. 38).

widzów, średni wpływ z seansu – 3.366 zł /odpowiednio VIII i VII wynik na osiem zespołów/. Po dodaniu wyników uzyskanych przez filmy wyprodukowane w 1983 roku bilans przedstawia się następująco: 2,311 mln widzów, 129,544 mln zł z rozpowszechniania i 49,960 mln z eksportu (...) /dwa VIII-e wyniki/¹⁵¹. „Rondo” nie było również liderem jeśli chodzi o nagrody uzyskane przez poszczególne dzieła, chociaż zrealizowany również w zespole Hasa *Yesterday* (1984; reż. Radosław Piwowarski) wyróżniony został m.in. Nagrodą FIPRESCI na MFF w Wenecji oraz Złotą Muszlą i nagrodą aktorską dla Piotra Siwkiewicza na MFF w San Sebastian. Mimo to sytuacja zespołu przedstawiała się katastrofalnie.

Nie inaczej było w przypadku Zespołu „Tor” Krzysztofa Zanussiego. Miał on w omawianej kadencji liczne wartościowe osiągnięcia – *Rok spokojnego słońca* (1984; reż. Krzysztof Zanussi), który został nagrodzony Złotym Lwem na MFF w Wenecji, *Kobietę w kapeluszu* (1985) Stanisława Różewicza, nagrodzoną na MFF w Moskwie oraz FPF w Gdańsku, *Magnata* (1986) Filipa Bajona wyróżnionego Nagrodą Specjalną Jury na FPF w Gdyni w 1987 roku. „Tor” zaliczył jednak sporo potknięć natury finansowej i organizacyjnej – te, powstałe podczas realizacji ostatniego z wymienionych filmów, przyczyniły się do dyscyplinarnego zwolnienia Ryszarda Chutkowskiego z funkcji szefa produkcji¹⁵². Choć większość z bieżącej produkcji „Toru” uzyskała podczas kolaudacji I kategorię artystyczną, niepokój wzbudziły „stosunkowo niskie wyniki frekwencyjne i ekonomiczne Zespołu. Wprawdzie tylko 1 film »Toru« nie osiągnął 200 tys. widzów, ale też tylko 1 /»Medium«/ okazał się względny sukcesem kasowym. Uzyskano zaledwie 11,03% zwrotu poniesionych na produkcję kosztów”¹⁵³. Komisja zwróciła również uwagę na częste wyjazdy Krzysztofa Zanussiego za granicę, co mogło niedostatecznie wpłynąć na opiekę artystyczną i produkcyjną nad realizowanymi filmami. Kierownik „Toru” argumentował jednak, że w czasie jego nieobecności zastępują go bez zarzutu Krzysztof Kieślowski i Wojciech Marczewski, on sam zaś wykorzystuje zagraniczne wyjazdy do nawiązania kontaktów koprodukcyjnych. Metoda ta przyniosła określone skutki – we współpracy z zachodniemiecką

¹⁵¹ *Ibidem*, k. 42.

¹⁵² Por. *Ibidem*, k. 49. Nieco inną wersję wydarzeń podawali Ryszard Chutkowski oraz kierowniczka produkcji *Magnata*, Anna Gryczyńska. Ich zdaniem liczne przekroczenia budżetu oraz pozostałe problemy natury produkcyjno-finansowej spowodowane były coraz wyższą inflacją, wydłużonym okresem montażu i udźwiękowienia oraz nieprecyzyjną umową z Telewizją Polską, która koprodukowała serialową wersję filmu – *Białą wizytówkę* (1986) (Por. B. Hollender, Z. Turowska, *Zespół Tor*, op. cit., s. 172-175).

¹⁵³ *Ibidem*, k. 49. Owym jedynym filmem zespołu, którego liczba widzów była niższa niż 200 tysięcy, był *Zygryd* (1986) Andrzeja Domalika.

firmą Sender Freies „Tor” wyprodukuje cykl filmów telewizyjnych *Dekalog* (1988) w reżyserii Krzysztofa Kieślowskiego, który, wraz z *Krótkim filmem o zabijaniu* (1987) i *Krótkim filmem o miłości* (1987) stanie się wielkim sukcesem polskiego kina i telewizji o światowym zasięgu oddziaływania.

Ostatni zespół – „Zodiak” Jerzego Hoffmana – miał w swoim dorobku dwa kasowe tytuły – *Podróże pana Kleksa* (1985; reż. Krzysztof Gradowski) i *C.K. Dezerterzy* (1985; reż. Janusz Majewski). Oba tytuły (zrealizowane zresztą w koprodukcji – film Gradowskiego z ZSRR, film Majewskiego z Węgrami), przyciągnęły do kin łącznie ponad 16 milionów widzów, wraz z najwyższymi ocenami podczas kolaudacji i uzyskanymi nagrodami stały się jednymi z największych sukcesów „Zodiaku” w całej historii jego funkcjonowania. Tym samym przykryły kilka ewidentnych porażek frekwencyjnych (m.in. *Sam pośród swoich* (1985; reż. Wojciech Wójcik) i zrealizowane w tym samym roku *Tanie pieniądze* Tomasza Lengrena), dzięki czemu „Zodiak” uzyskał najwyższą lokatę, jeśli chodzi o średnią frekwencję na seansie oraz średni wpływ z seansu. Mimo to ocena grupy twórczej kierowanej przez Hoffmana była ambiwalentna, o czym świadczy następujący passus: „Zespół należy do najgorszych pod względem dyscypliny ekonomiczno-produkcyjnej. Natomiast plasuje się na I miejscu pod względem stosunku wpływów z eksportu i rozpowszechniania do kosztów produkcji – 76,84%”¹⁵⁴.

Na podstawie tej oceny szef kinematografii podjął decyzję co do dalszego funkcjonowania zespołów. Z sześciu wyżej opisanych tylko Zespół Filmowy „Rondo” nie uzyskał możliwości dalszej działalności, dodatkowo w tym samym czasie zlikwidowano Zespół Filmowy „Iluzjon”, o czym będzie mowa w rozdziale piątym. Od 1 stycznia 1988 roku swoją działalność również rozpoczęło osiem zespołów filmowych – przybyły jednak dwie nowe grupy (zob. Tabela 3).

¹⁵⁴ *Ibidem*, k. 54. Negatywna ocena dotycząca spraw ekonomiczno-produkcyjnych wynikała z licznych przekroczeń (przede wszystkim długości okresów realizacji) wspomnianych *Tanich pieniędzy* oraz dwóch filmów debiutanckich – kinowego *Labiryntu* (1985; reż. Andrzej Stefan Kałuszko) oraz telewizyjnego *Potrasku* (1985; reż. Józef Małocha). Filmy te spotkały się również z negatywnym przyjęciem podczas kolaudacji – dla przykładu *Labirynt* i *Tanie pieniądze* otrzymały III kategorię artystyczną.

Tabela 3. Skład osobowy kierownictw zespołów filmowych działających od 1988 roku.

Nazwa zespołu	Kier. artystyczny	Kier. literacki	Szef produkcji
„Dom”	Janusz Zaorski	Filip Bajon	Tomasz Miernowski
„Kadr”	Jerzy Kawalerowicz	Krzysztof Teodor Toeplitz	Jerzy Laskowski
„Oko”	Tadeusz Chmielewski	Leon Bach	Jan Włodarczyk
„Perspektywa”	Janusz Morgenstern	Juliusz Burski	Jerzy Buchwald
„Profil”	Bohdan Poręba	Jerzy Grzymkowski	Tadeusz Urbanowicz
„Tor”	Krzysztof Zanussi	Witold Zalewski	Ryszard Straszewski
„Zebra”	Juliusz Machulski	Jacek Bromski	Jacek Moczydłowski
„Zodiak”	Jerzy Hoffman	Lesław Bajer	Leon Warecki (p.o.)

Oskar Sobański w jednym z kwietniowych numerów tygodnika „Film”, odnotowywał, że wspomniany wyżej akt prawny przyniósł „Funduszowi Kinematografii... półtora miliona złotych wpłaconych przez rejestrujące się nowe firmy, tytułem opłat licencyjnych. Te opłaty wniosło 28 nowych firm, które uzyskały licencję na produkcję filmów wszelkiego rodzaju, z fabularnymi włącznie, 20 firm produkujących filmy z wyłączeniem fabularnych, 14 firm, które zamierzają zajmować się opracowywaniem filmów, 21 firm dystrybucyjnych, 15 firm zamierzających prowadzić dystrybucję i wypożyczalnie filmów wideo, 102 wypożyczalnie wideo i 9 firm pragnących sprzedawać kopie filmowe”¹⁵⁵. Likwidacji uległ organ nadrzędny zespołów – Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe” zastąpiły Zespoły Polskich Producentów Filmowych, mające rangę instytucji filmowej, odpowiedzialnej zarówno za zgodność produkcji z polityką kulturalną państwa, jak i za wyniki

¹⁵⁵ (sob) (Sobański Oskar), *Demonopolizacja w działaniu*, „Film” 1988, nr 14, s. 2.

ekonomiczne. Podlegające ZPPF zespoły ponosiły „odpowiedzialność za wyniki artystyczne i ekonomiczne”¹⁵⁶. Po części była to realizacja zapisów manifestu Komitetu Ocalenia Kinematografii, co przyznawał zresztą na łamach kina Mieczysław Waśkowski. Twierdził przy tym:

„Kinematografia ma ustawę, która otwiera przed nią wielką szansę realizacji, zgłaszanych wielokrotnie przez środowisko, postulatów. Nastąpiło wielkie ożywienie, ruch, który zaskakuje nas swoją nowością: że można wziąć w ajencję kino, że można wyprodukować film poza oficjalną strukturą, że można rozmawiać z kontrahentem, szukać sponsora, handlować. To jest płaszczyzna dla inicjatyw. My się w tym jeszcze nie potrafimy odnaleźć, ale to przyjdzie. Przyzwyczailiśmy się do rutynowych działań, do tego, że ktoś wyznaczył nam ich granice, że ktoś za nas myślał i nami kierował. (...) Decyzje podejmowano poza nami. Dziś musimy podejmować je sami”¹⁵⁷.

O pełnej wolności twórczej nie mogło być co prawda jeszcze mowy, nadal istniał Główny Urząd Kontroli Publikacji i Widowisk, jednak furtka została uchylona. Funkcjonowania w tym nowym systemie ekonomicznym musieli się nauczyć nie tylko twórcy, ale też kierownicy zespołów filmowych.

Po raz ostatni zespoły, a później Studia Filmowe, były oceniane na początku 1990 roku. W ewaluacji uwzględniano ich dokonania w 1988 i 1989 roku oraz zamierzenia twórcze na najbliższe miesiące. I chociażby na podstawie tej ostatniej kategorii oceny zauważyć można zmiany programowe i tematyczne, które dokonywały się w tych okresie – wśród zapowiedzi filmów realizowanych przez poszczególne studia można znaleźć takie tytuły, jak *Ucieczka z kina Wolność* (1990; reż. Wojciech Marczewski), *Panny i wdowy* (1991; reż. Janusz Zaorski), *Kuchnia polska* (1991; reż. Jacek Bromski) czy *Kroll* (1991; reż. Władysław Pasikowski).

Wyniki oceny poszczególnych studiów były co prawda nieco zróżnicowane, ale w większości przypadków chwalono wybór polityki programowej i poszukiwania twórcze, za najlepsze kryterium przyjmując sukcesy festiwalowe, wyniki frekwencyjne i/lub stopień zaangażowania w realizacje koprodukcji, zwłaszcza z zachodnimi kontrahentami. W przypadku Studia Filmowego „Tor”, kierowanego przez Krzysztofa Zanussiego, dostrzeżono

¹⁵⁶ *Przed ustawą*, „Kino” 1987, nr 3, s. 18. Mimo to, zdaniem Ewy Gębickiej, zespoły stały się „zakładami działającymi na pełnym wewnętrznym rozrachunku gospodarczym, ale nadal nie miały osobowości prawnej. Wszystkie decydujące kwestie organizacyjne dotyczące systemu produkcyjnego, finansowego i administracyjnego pozostawały zatem w gestii dyrektora ZPPF. Zdaniem kierownika produkcji Tadeusza Drewno (...), szanse na samodzielność zespołów pogrzebali sami twórcy, w większości opowiadający się wówczas za ich podporządkowaniem państwowemu przedsiębiorstwu” (E. Gębicka, *Między...*, op. cit., s. 31).

¹⁵⁷ M. Waśkowski, *Tego trzeba się nauczyć*, rozm. przepr. D. Karcz, „Kino” 1988, nr 10, s. 5.

liczne próby nawiązania kontaktu z wymagającą publicznością, poszukującą w kinie refleksji na temat kondycji człowieka. Takie produkcje, jak *Krótki film o zabijaniu* i *Krótki film o miłości* (1987; reż. Krzysztof Kieślowski) spotkały się z dużym zainteresowaniem widowni, zyskały również uznanie na festiwalach międzynarodowych. Podobna sytuacja miała miejsce w wypadku debiutu Macieja Dejczera *300 mil do nieba* (1989), największy zaś sukces frekwencyjny odniosła komedia Krzysztofa Krauze *Nowy Jork – czwarta rano* (1988). Wskaźniki te, przekładające się na wysokie wpływy z rozpowszechniania, prowadziły do konkluzji, iż „bardzo dobrze rozwinięta współpraca koprodukcyjna i usługowa – przy wysokim poziomie artystycznym realizowanych filmów – gwarantuje »Torowi« utrzymanie produkcji na dotychczasowym poziomie ilościowym”¹⁵⁸.

Studio „Zodiak” zapewniło sobie wysoką pozycję pod względem wpływów z dystrybucji dzięki filmowi *Pan Kleks w kosmosie* (1988; reż. Krzysztof Gradowski), który przyciągnął do kin ponad 3-milionową widownię¹⁵⁹. Członkowie komisji zauważyli również inne próby dotarcia do szerokiej widowni, jednak niepowodzenie frekwencyjne takich tytułów, jak *Męskie sprawy* (1988; reż. Jan Kidawa-Błoński) czy *Ostatni prom* (1989; reż. Waldemar Krzystek) – jedynych filmów kinowych zrealizowanych przez studio Jerzego Hoffmana po wejściu w życie Ustawy o kinematografii – prowokowało do pytań o słuszność podjętych decyzji programowych. Na plus „Zodiaku” zaliczono rozgałęzione kontakty z koproducentami (zarówno z bloku wschodniego, jak w przypadku *Pana Kleksa*, jak i zachodniego [m.in. planowany film *Nocny szpieg* w reżyserii Witolda Orzechowskiego, mający powstać we współpracy z USA]).

Studio „Dom” (kierownik artystyczny: Janusz Zaorski), wyodrębnione z istniejącego od 1981 roku Studia Filmowego im. Karola Irzykowskiego, powołane zostało z myślą o zapewnieniu możliwości debiutu absolwentom łódzkiej szkoły filmowej lub realizatorom innych rodzajów filmów. Już pierwszy film studia – *Piłkarski poker* (1988; reż. Janusz Zaorski) – przyniósł spore wpływy z rozpowszechniania, jednak dalsze filmy, zrealizowane przez początkujących reżyserów, nie spotkały się z zainteresowaniem publiczności. Pewne nadzieje dla studia dawał początek roku 1990, kiedy to na ekrany weszły *Marcowe migdały* (1989; reż. Radosław Piwowarski) i *Bal na dworcu w Koluszkach* (1989; reż. Filip Bajon). Stąd w podsumowaniu ewaluacji znalazła się opinia, iż „filmy Studia »Dom« próbują podjąć z widownią dialog koncentrujący się wokół problematyki politycznej, a dotyczący

¹⁵⁸ *Studio „Tor”*, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii (dalej: AAN-KK), sygn. 1/4, k. 4.

¹⁵⁹ Por. *Studio „Zodiak”*, AAN-KK, sygn. 1/4, k. 2.

przede wszystkim kwestii wyboru postawy życiowej (...). »Dom« proponuje widzowi pogłębioną refleksję i inteligentną zabawę w atrakcyjnym lub nawet b. atrakcyjnym opakowaniu»¹⁶⁰. Faktem jednak jest, że sprawdzenie trafności tych opinii musiało zostać odłożone co najmniej na kilka miesięcy, gdyż większość filmów, które mogły ją potwierdzić, znajdowały się dopiero w fazie produkcji.

Studio „Kadr” Jerzego Kawalerowicza nie mogło się pochwalić filmem, który przyciągnął do kina ponad milionową widownię. W przypadku tej instytucji ostatnia taką produkcją była komedia Juliusza Machulskiego *Kingsajz* (1987), reżyser jednak otrzymał kierownictwo innego studia filmowego – „Zebry”. Mimo to „Kadr” nie zrezygnował z prób realizacji filmów o silnym ładunku komediowym, czego przykładem był, zdaniem oceniających, debiut Mirosława Boraka *Konsul* (1989) czy film Roberta Glińskiego *Łabędzi śpiew* (1988). Mimo to produkcja studia w ostatnich latach dekady lat 80. nie zyskała przychylności członków komisji, zwrócili oni jednak uwagę, że w najbliższym czasie może nastąpić poprawa ze względu na większe zaangażowanie kierownictwa w pozyskiwanie usług dla koproducentów zachodnich (jak w przypadku filmu *Noc generała*, mającego powstać dla amerykańskiego producenta).

Wspomniane wyżej Studio Filmowe „Zebra” Juliusza Machulskiego od początku postawiło na produkcję filmów dla masowej widowni, mających przynieść wysokie zyski z rozpowszechniania. Pierwsze dwa filmy, które wprowadziło na ekrany, były komediami erotycznymi, co już samo w sobie przedkładało się na kolejki do kas biletowych – przykłady wskaźników frekwencyjnych na filmach *Sztuka kochania* (1989; reż. Jacek Bromski) czy *Porno* (1989; reż. Marek Kotowski) są potwierdzeniem tej reguły¹⁶¹. Mimo to studio starało się zapewnić również rozrywkę dla młodszych widzów (choćby poprzez produkcję filmu *Mów mi Rockefeller* [1990; reż. Waldemar Szarek]) oraz aktywnie działało na polu usług dla kontrahentów zagranicznych, przede wszystkim zachodnich (Anglia, Francja, Kanada).

Studio „Oko” Tadeusza Chmielewskiego zapewniło wysokie wpływy z rozpowszechniania dzięki produkcji dwóch komedii Romana Załuskiego – *Kogel-mogel* (1988) oraz *Galimatias czyli Kogel-mogel II* (1989). Spore zyski przyniosła również komedia Krzysztofa Nowaka *Co lubią tygrysy* (1989). Mimo to „Oko” nie rezygnowało z tematów ambitniejszych, odnoszących się do trudnych epizodów z lat 80. (*Stan strachu* [1989; reż.

¹⁶⁰ Studio „Dom”, AAN-KK, sygn. 1/4, k. 3.

¹⁶¹ *Sztuka kochania* została obejrzana przez 1 430 000 widzów, *Porno*, które swoją premierę miało w styczniu 1990 roku, 415 000 widzów. Wyniki frekwencyjne zostały podane zgodnie z danymi na 20 lutego 1990 roku. Por. Studio „Zebra”, AAN-KK, sygn. 1/4, k. 1.

Janusz Kijowski]) czy bardziej odległych okresów historycznych (polsko-czechosłowacka koprodukcja *Czarny wąwóz* [1989; reż. Janusz Majewski] czy *Żelazną ręką* [1989; reż. Ryszard Ber]). Siłę studia komisja upatrywała w składzie personalnym, w którym znaleźli się doświadczeni twórcy (wspomniani Ber, Kijowski i Załuski, ale również Stanisław Jędryka, Marek Piestrak czy Andrzej Barański). Na minus zapisano niewielką aktywność w obszarze koprodukcji i usług oraz skromną liczbę nagród na krajowych i międzynarodowych festiwalach.

Znacznie lepsze noty zebrało Studio Filmowe „Perspektywa” Janusza Morgensterna. W polityce programowej tej instytucji członkowie komisji dostrzegli tendencje „do pogodzenia ambitnych prób penetracji tematyki historycznej i współczesnej z realizacjami dla szerokiej widowni”¹⁶². Przykładem pierwszego trendu była chociażby *Opowieść o „Dziadach” Adama Mickiewicza. Lawa* (1989; reż. Tadeusz Konwicki), drugiego – komedia *Czarodziej z Harlemu* (1988; reż. Paweł Karpiniński). Dostrzeżono również interesujący skład personalny zespołu, w którym znaleźli się m.in. Andrzej Wajda, Feliks Falk, Witold Leszczyński czy Janusz Majewski. To właśnie ten pierwszy z wymienionych w 1990 roku realizował w „Perspektywie” film *Korczak* (1990), powstający w koprodukcji z RFN i Francją, dalsza międzynarodowa współpraca znajdowała się w sferze planów, które ostatecznie, po kilku latach, przyniosły ekranowe efekty (m.in. film *Koloss* [1993; reż. Witold Leszczyński], będący owocem koprodukcji z Norwegią).

Najmniejszą aktywność koprodukcyjno-usługową przejawiało Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego. Większą część produkcji tej instytucji zajmowały filmy dokumentalne i krótkometrażowe, jednak od samego początku dyrektorzy studia i zasiadający w Radzie Artystycznej reżyserzy podejmowali próby realizacji filmów fabularnych przeznaczonych do rozpowszechniania w kinach. W ostatnich dwóch latach dekady lat 80. SF im. Karola Irzykowskiego wyprodukowało między innymi *Kornblumenblau* (1988; reż. Leszek Wosiewicz), *Chce mi się wyć* (1989; reż. Jacek Skalski), a na przełomie lat 80. i 90. do fazy produkcyjnej wszedł debiut Mariusza Trelińskiego *Pożegnanie jesieni* (1990). Produkcje te zostały uznane przez komisję za „filmy oryginalne pod względem formy i treści, śmiało pod względem wymowy”¹⁶³. Dalsze zamierzenia produkcyjne ogniskowały się wobec realizacji kolejnych debiutów – Teresy Kotlarczyk (*Zakład* [1990]), Jana Jakuba Kolskiego (*Pogrzeb kartofla* [1990]) czy Wojciecha Nowaka (*Śmierć dzieciorka* [1990]).

¹⁶² Studio „Perspektywa”, AAN-KK, sygn. 1/4, k. 3.

¹⁶³ Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego, AAN-KK, sygn. 1/4, k. 3.

1.6. Jest oceniany bardzo niekorzystnie i surowo. Zarys biografii Mieczysława Waśkowskiego

Omawiając wpływ partii na kinematografię nie można nie wspomnieć o działalności sekretarza Podstawowej Organizacji Partyjnej w Przedsiębiorstwie Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”. W latach 80. funkcję tę pełnił wspomniany w tym rozdziale wielokrotnie Mieczysław Waśkowski. W tym miejscu chciałbym pokrótce omówić zarówno drogę twórczą i poszczególne okresy działalności tego reżysera, jak i część jego wystąpień partyjnych.

Waśkowski w 1956 roku ukończył Wydział Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi, sporadycznie pojawiał się również przed kamerą w filmach i serialach telewizyjnych (*Do widzenia, do jutra...*, *Stawka większa niż życie*, *Kolumbowie*, *Jak daleko stąd, jak blisko*, *Ziemia obiecana*, *40-latek*). Początek swojej pracy reżyserskiej miał niezwykle obiecujący – w 1957 roku realizuje dwie etiudy szkolne: *Uwaga!... Malarstwo* oraz *Somnambulicy*¹⁶⁴. Zwłaszcza drugi film okazuje się sporym sukcesem – otrzymuje III Nagrodę na Festiwalu Etiud PWSF w Warszawie oraz na Międzynarodowym Konkursie Filmów Eksperymentalnych w Brukseli¹⁶⁵. Sam reżyser opisywał swoje zamierzenia następującymi słowami: „Chcieliśmy dać widzowi to czego taszyści (...) nie byli w stanie przekazać odbiorcy wystawiając »statyczne« płótna. – Dramat materii w pogoni za formą. Szukanie formy i nieosiągnięcie jej. Dramat koloru i ruchu materii. (...) Chcieliśmy aby widz ograniczył się wyłącznie do doznań wzrokowych, aby odebrał nie to, co może kojarzyć się z obserwowanymi zjawiskami (zmiana form materii, koloru), lecz samo zjawisko ruchu »kolorowej« materii, dramatu tej materii”¹⁶⁶. Nieliczne recenzje, opublikowane po powstaniu filmu w prasie, pełne były zachwytu nad krótkim metrażem Waśkowskiego – Jan Krzysztof Malkiewicz w „Ekranie” pisał: „Na ekranie kłębią się barwne plamy, walczą ze sobą, wybuchają i giną, by znów z zupełnej szarości wytrysnąć wspaniałą gamą kolorów. Zafascynowani widzowie przeżywają »barwne stwarzanie świata«, popadając w stan niezwykłego podniecenia. Co to za film, bez fabuły, całkowicie abstrakcyjny i tak bardzo emocjonalny”¹⁶⁷.

¹⁶⁴ Oba filmy zrealizowane zostały w ramach współpracy w PWSF z Zespołem Filmowym „Kadr”.

¹⁶⁵ Na tym samym festiwalu również III Nagrodę uzyskała etiuda szkolna Romana Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą*.

¹⁶⁶ *Waśkowski M.*, Archiwum FilMOTEKI Narodowej-Institutu Audiowizualnego (dalej: AFINA), sygn. A-122, k. nlb.

¹⁶⁷ J. K. Malkiewicz, *Kolorowy eksperyment*, „Ekran” 1957, nr 5, s. 4.

W kolejnych latach Waśkowski przechodził typową drogę dla absolwenta Wydziału Reżyserii Łódzkiej Szkoły Filmowej – przystąpienie do jednego z zespołów oraz asystowanie doświadczonym kolegom przy realizacji pełnometrażowych filmów fabularnych. Miał jednak szczęście – trafił do Zespołu Filmowego „Kadr”, kierowanego przez Jerzego Kawalerowicza, z którym współpracował przy realizacji *Pociągu* (1957). Znalazł się również w pionie reżyserskim innych filmów, które wówczas powstawały w „Kadrze” – *Orla* (1958; reż. Leonard Buczkowski), *Do widzenia, do jutra...* (1960; reż. Janusz Morgenstern) oraz *Czasu przeszłego* (1961; reż. Leonard Buczkowski). Również w „Kadrze” dostał możliwość zrealizowania swojej debiutanckiej fabuły, szansa ta jednak przerodziła się w klęskę. Debiutem Waśkowskiego stała się ekranizacja powieści Tadeusza Kwiatkowskiego „Siedem zacnych grzechów głównych”, zatytułowana *Zacne grzechy* (1963)¹⁶⁸. Opowieść o kwestariuszu zakonu franciszkanów, który dzięki swojemu sprytowi i cwaniactwu, ale też dobroduszości pomaga szlachetnym ludziom, obnażając przy tym hipokryzję i chciwość duchowieństwa i wielmożów, spotkała się z jednoznacznie negatywnym przyjęciem przez krytyków. Sporo w tym niestety winy Waśkowskiego, który nie potrafił wyzyskać komediowego potencjału, tkwiącego w tej „sowizdrzalskiej” opowieści. Nic więc dziwnego, że w artykułach, omawiających *Zacne grzechy* przewijały się opinie podobne do tych, poczynionych na łamach czasopisma „Świat” przez Krzysztofa Teodora Toeplitza: „Mamy tu (...) do czynienia z utworem, który do (...) staropolskości podszedł bez żadnego dystansu, który założył, że szlachetna rubasność będzie śmieszyć i bawić współczesnego widza nawet wówczas, gdy poda się ją w sposób całkowicie bezpośredni, bez żadnej próby uwspółcześnienia, bez odwołania w niej aspektów, które mogłyby zabawić dzisiejszego, dwudziestowiecznego widza, no i bez zbytniego starania o zwyczajną sprawność filmowego warsztatu. W efekcie, pomimo gonitw, facecji, picia wina dzbanami i nieustannego pojedynkowania się szlachty, »Zacne grzechy« są filmem solidnie nudnym”¹⁶⁹.

Negatywne przyjęcie filmu spowodowało, że Waśkowski musiał wrócić do stanowisk asystenckich (był m.in. II reżyserem przy *Faraonie* [1965; reż. Jerzy Kawalerowicz]), a następnie zadowolić się realizacją mniej skomplikowanych form, z których najbardziej popularną jest serial telewizyjny *Niewiarygodne przygody Marka Piegusa* (1966), oparty na

¹⁶⁸ Pierwsza próba zrealizowania filmu miała miejsce na przełomie 1959 i 1960 roku. Producentem miał być zespół „Iluzjon”, zaś reżyserem – Jerzy Passendorfer. Por. [Pismo Edwarda Zajička do Tadeusza Zaorskiego z dnia 29 grudnia 1959 r. w sprawie trójki realizatorskiej filmu *Siedem zacnych grzechów głównych*], Archiwum Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego w Warszawie, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii (dalej: AMKiDN-NZK), sygn. 661/6, k.nlb.

¹⁶⁹ K. T. Toeplitz, „Zacne grzechy”, „Świat” 1963, nr 49.

powieści Edmunda Niziurskiego, do dzisiaj powtarzany przez telewizji. Waškowski ponownie pokazał swoje zdolności w połowie lat 70., gdy zrealizował trzy filmy, podejmujące drażliwe tematy społeczne i obyczajowe. Nadal pracując w zespole „Kadr”, w 1974 roku zrealizował *Jej portret* (1974) – telewizyjną produkcję ukazującą losy wychowanki zakładu poprawczego – Danki (interesująca kreacja Małgorzaty Pritulak). Ze względu na sposób ukazania tego specyficznego świata film przez kilka lat nie był rozpowszechniany, mimo otrzymania nagród na festiwalu w Gdańsku i Koszalinie. Gdy już wszedł na ekrany telewizyjne (premiera odbyła się w lipcu 1978 roku), Czesław Dondziłło zanotował o tym filmie następujące spostrzeżenia: „Waškowski zrezygnował z łatwych podziałów moralnych, wyrugował z filmu tradycyjną przypowieść, jak to pod wpływem świątłych metod pedagogicznych upadłe panienki sprowadza się na drogę cnoty. Z dała od biurkowego scenariopisarstwa, metodami prawie dokumentalnymi bardzo wiernie opisał życie dziewcząt w domu poprawczym. (...) Waškowski nie demonizuje zła, ale też daleki jest od naiwnego optymizmu. Niczego nie demaskuje i nie piętnuje, po prostu stwierdza. I właśnie w tym tonie konstatacji faktów, w życzliwym zwróceniu uwagi widza na całą złożoność problemu nieletnich z »marginesu«, kryje się urok tego z pozoru mało atrakcyjnego filmu”¹⁷⁰. Ze względu zarówno na przyjętą tematykę, jak i fakturę i konwencję filmu, *Jej portret* rzeczywiście przypomina filmy dokumentalne, ze słynną *Psychodramą czyli bajką o Księżciu i Kopciuszku wystawioną w zakładzie dla nieletnich dziewcząt w D.* (1969) Marka Piwowskiego na czele.

Życzliwie przyjęte zostały również dwie kolejne produkcje Waškowskiego – tym razem kinowe. Widać w nich już pewne ideologiczne wtręty, które jednak kładą się tylko niewielkim cieniem na ich jakość. *Hazardziści* (1975), film odwołujący się do słynnego napadu na bank w Wołowie w 1962 roku, był opowieścią o nadmiernej chęci bogacenia się, chciwości, nieposkromionej żądzy posiadania coraz większej ilości pieniędzy. W wypowiedzi udzielonej „Filmowemu Serwisowi Prasowemu” Waškowski tak charakteryzował swoje zamierzenia: „jest to dla mnie przede wszystkim film o ludziach, dla których pieniądze przestają być środkiem do realizacji życiowych planów, a stają się jedynym celem. Tylko że w tej gonitwie za zyskiem zatracili poczucie rzeczywistości i człowieczą mentalność. Pieniądz robi pieniądz – to było ich hasło – nieważne, w jakich okolicznościach i jakimi metodami. Sportretowanie tych ludzi było koniecznością, ukazanie ich działania – przejściowego triumfu i dramatycznej klęski – obowiązkiem. Ta sprawa jest w moim odczuciu

¹⁷⁰ C. Dondziłło, *Życzliwie*, „Film” 1978, nr 31, s. 10.

sygnałem dla społeczeństwa konsumpcyjnego, że w konsumpcji tej idzie niekiedy zbyt daleko”¹⁷¹. Ów moralizujący pierwiastek dostrzegli również niektórzy recenzenci, trafnie konstatując, że „chodzi o wyraźnie odczuwalną przecież polemikę z obcymi naszym ideałom społecznym i moralnym wzorami. Kult mamony, apoteoza konsumpcyjnego stylu życia, odrzucenie wartości wyższych w imię doraźnych zysków, choćby tak nielegalnych jak w »Hazardzistach«”¹⁷². Niezależnie od tych aspektów, *Hazardziści* do dzisiaj bronią się m.in. świetnym odwzorowaniem rzeczywistości Polski prowincjonalnej, bardzo dobrymi zdjęciami Jacka Mierosławskiego oraz aktorstwem, zwłaszcza Franciszka Trzeciaka w roli „mózgu” całego „skoku” na bank, za którą to kreację otrzymał nagrodę za rolę męską na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku w 1976 roku.

W kolejnym jego dramacie społeczno-obyczajowym – *Nie zaznasz spokoju* (1977) – głównym bohaterem uczynił reżyser (oraz Wanda Falkowska, współautorka scenariusza) postać patologiczną – gitowca, który odsiedzeniu kilkuletniego wyroku wraca do Warszawy, odbudowuje paczkę chuliganów i złodziejasków, z którymi chce dokonywać kolejnych kradzieży, wprowadza terror w rodzinnym domu, brutalnie rozprawia się z tymi, którzy nie chcą wracać do dawnej, przestępczej przeszłości, zaś do bandyckiej działalności wciąga również swojego młodszego brata. Oglądając *Nie zaznasz spokoju* dzisiaj, wyraźnie widać, że film prezentuje się najlepiej, gdy chodzi o socjologiczny wręcz opis środowiska „gitowców” – z ich niepisanym kodeksem, typowymi zachowaniami, slangiem. Tam, gdzie zaczyna się już fabuła – *Nie zaznasz spokoju* zaczyna kuleć, głównie ze względu na brak motywacji psychologicznej niektórych postępów głównych bohaterów. To zresztą nie było celem filmu; jak twierdził Waškowski, miał on na celu wskazać „niedostateczną opiekę wychowawczą domu, szkoły, organizacji młodzieżowych, specyficzną fascynację młodzieży – zwłaszcza w tym najtrudniejszym okresie 14-20 lat – wszelkimi formami wtajemniczenia. Tu są źródła powodzenia mitologii, dzielącej ludzi na »git-ludzi« i »frajerów«”¹⁷³. Ale według Janusza Wilhelmięgo, który przewodniczył kolaudacji tego filmu, Waškowski zrobił to w nieprzekonujący sposób, przez co nad *Nie zaznasz spokoju* zawisło widmo skierowania na półki lub do wąskiej dystrybucji:

„Młodzi ludzie chcą zarówno w telewizji, jak i w kinie widzieć swoje problemy, a więc problemy mieszkaniowe, pracy zawodowej, swoje problemy uczuciowe, a więc przede wszystkim problemy miłości i takie filmy widzowie chcą oglądać. Jeżeli natomiast otrzy-

¹⁷¹ *Hazardziści*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1976, nr 2, s. 4.

¹⁷² W. Rumel, *Oni poszli na całość*, „Ekran” 1976, nr 14, s. 21.

¹⁷³ B.Z. (B. Zagroba), *Niepokój*, „Film” 1977, nr 12, s. 2.

maliśmy film, w którym dzieją się rzeczy drastyczne, gwałty, straszliwe traktowanie rodziców, otoczenia, to nie są problemy dla normalnych, zdrowych, młodych ludzi. Oczywiście nie obciążam za to Pana Waśkowskiego, bo nie jest to jego sprawą, natomiast jest to sprawą kinematografii. (...) w filmie można było pewne sprawy potraktować, ażeby było wiadomo, że one są przez normalne, zdrowe społeczeństwo potępiane, a tymczasem to potępienie zostało potraktowane wstydliwie. Dlatego uważam, że film może budzić wątpliwości i z tego powodu, że co prawda Pan Waśkowski wystąpił jako moralizator, ale nie jestem pewien, czy operował właśnie taką argumentacją, jaka w tym wypadku była niezbędna. (...) W tej chwili w moim poczuciu obowiązku kierowanie tego filmu do szerokiego rozpowszechniania byłoby lekkomyślnością”¹⁷⁴.

Nie zaznasz spokoju zostało jednak skierowane do rozpowszechniania za cenę pewnych wycięć i zmian struktury – premiera odbyła się w połowie kwietnia 1978 roku, za rolę w tym filmie Krzysztof Janczar otrzymał nagrodę za rolę męską na festiwalu w Gdańsku. Dwa lata później Waśkowski przygotowywał się już do kolejnego zamierzenia – znacznie większego, którego akcja toczyła się kilka wieków wcześniej. W zespole „Silesia” miał zamiar zrealizować serial telewizyjny *Huragan*, ekranizację powieści Wacława Gąsiorowskiego, którego akcja toczyła się w okresie wojen napoleońskich. Główną rolę miał zagrać w serialu Michał Juszcakiewicz, który wówczas jeszcze był studentem PWST w Warszawie. „Express Wieczorny” donosił o kolejnych interesujących decyzjach obsadowych – w rolę Napoleona miał wcielić się Wojciech Pszoniak, księcia Józefa Poniatowskiego – Daniel Olbrychski, poza tym w serialu mieli pojawić się również: Roman Wilhelmi (w roli Talleyranda), Beata Tyszkiewicz, Anna Seniuk, Franciszek Pieczka, Arkadiusz Bazak czy Joanna Pacuła¹⁷⁵. Realizacja zakończyła się jednak tylko na okresie przygotowawczym (Arkadiusz Bazak zapamiętał, że brał udział w przymiarkach kostiumu, zaś w pewnym momencie produkcja stanęła w miejscu¹⁷⁶). Co było tego przyczyną?

Zachowane w Ośrodku Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A. dokumenty wskazują, że powodem zaniechania produkcji *Huraganu* były kwestie finansowe. Początkowo na całość prac zdecydowano wydatkować kwotę 90 milionów złotych. Jednak w toku opracowywania scenopisu budżet ten okazał się niewystarczający. W maju i czerwcu 1981 roku między Zespołem „Silesia” a Naczelną Redakcją Telewizyjnych Filmów Fabu-

¹⁷⁴ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 22 października 1977 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 143, k. 31-33.

¹⁷⁵ M. Mokrzycka, *Pszoniak zagra Napoleona a Olbrychski Poniatowskiego w filmowo-telewizyjnej wersji „Huraganu”*, „Express Wieczorny” 1980, nr 172, s. 6.

¹⁷⁶ Rozmowa autora z Arkadiuszem Bazakiem, Warszawa, 07.02.2019.

larnych toczyła się wielowątkowa wymiana korespondencji, mająca na celu ustalenie ostatecznego budżetu *Huraganu*. Zygmunt Wiśniewski w piśmie do „Silesii” informował: „Naczelna Redakcja potwierdza decyzję przyznania limitu dla serialu pt. »Huragan« w wysokości 105 mln.zł. i oświadcza kategorycznie, że w żadnym wypadku nie wyrazi zgody na podwyższenie limitu”¹⁷⁷. Takie *dictum* spowodowało potrzebę przemodelowania scenariuszy i scenopisów tak, by znaleźć konieczne oszczędności. Na przeszkodzie stały jednak rosnące ceny usług wytwórni filmowych (w tym przypadku WFF w Łodzi). W czerwcu 1981 roku Ernest Bryll, kierownik artystyczny zespołu „Silesia” w piśmie do Wiśniewskiego donosił, że „po szeregu rozmów z reżyserem i kierownikiem produkcji i po wielu skrótach i przeredagowaniach w celu potanienia pierwotnego scenopisu doszliśmy do sumy 120 mln. zł (...). Jest to ostatnia granica na którą godzi się reżyser i która jego zdaniem gwarantuje jakość artystyczną »Huraganu«. Dalsze próby potanienia załamują sensowną linię filmu”¹⁷⁸. Taka informacja nie mogła usatysfakcjonować telewizyjnych decydentów, którzy, po rozważeniu wszelkich wariantów i możliwości kontynuacji prac produkcyjnych (myślano m.in. o nawiązaniu współpracy z kinematografią w celu zrealizowania – obok serialu – skróconej wersji *Huraganu* z przeznaczeniem na ekran kinowy), zdecydowali o zaniechaniu realizacji serialu. Kolejne filmy – już po stanie wojennym – Waśkowski realizował w Zespole Filmowym „Profil”, zostaną więc one omówione w poszczególnych podrozdziałach.

Kariera reżyserska była jednak tylko jedną stroną działalności Waśkowskiego. Tą drugą było kierowanie POP przy PRF „Zespoły Filmowe”, którą to funkcję twórca *Hazardzistów* sprawował w latach 80. Z tego powodu uczestniczył on w licznych zjazdach partyjnych, działając w zespołach zajmujących się sprawami oświaty i kultury. Jeden z takich zjazdów przypadł na dni 16-18 lipca 1981 roku, kiedy kinematografia przechodziła przeobrażenia i starała się wybić na samodzielność, nie tylko programową, ale również ekonomiczną. Waśkowski podczas wspomnianego zjazdu wyrażał niezadowolenie z tego faktu, uważając, iż „w nowej jakości zespoły, jeżeli one będą próbowały teraz samodzielnie pracować na własny rachunek, może zniknąć z pola widzenia film społecznie ważny, film wychowawczy. (...) Od »Jej portretu« poprzez »Nie zaznasz spokoju« uważam, że te sprawy są niesłychanej wagi. Szkoda żeśmy się troszeczkę rozdzielili, bo padały tam wczoraj na sali ważne sprawy, że umyka nam z pola widzenia młodzież, że młodzież właściwie nie ma

¹⁷⁷ [Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do kierownictwa Zespołu Filmowego „Silesia” z 14 maja 1981 r.], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A (dalej: ODIZP-TVP), sygn. 2284/48, t. 1, k. nlb.

¹⁷⁸ [Pismo Ernesta Brylla do Zygmunta Wiśniewskiego z 19 czerwca 1981 r.], ODIZP-TVP, sygn. 2284/48, t. 1, k. nlb.

żadnych wzorców ideowych”¹⁷⁹. Z kolei na zjeździe w lipcu 1986 roku Waśkowski sprawozdawał aktualną sytuację programową i ekonomiczną kinematografii. Ubolewał nad wpływem widzów z kin, zwłaszcza widowni młodzieżowej oraz na zmianę ich gustów, stwierdzając, że „podobają się widowiska w stylu szpilbergowskim, sensacja w stylu karate-judo, przygoda, awantura w stylu Rambo-I, Rambo-2. Filmy kosztowne w produkcji i ze względu na technikę produkcji dla nas nie osiągalne. Może zresztą to i dobrze. Nie możemy jednak całej winy zwać na degradację gustów młodocianej widowni, choć ta degradacja widoczna jest gołym okiem. Tu apel do władz oświaty: nieodzowne staje się przygotowanie młodzieży do odbioru filmów. Nie tylko zresztą filmów, sztuki w ogóle”¹⁸⁰. Uzdrawieniem sytuacji w przemyśle filmowym miało być, zdaniem Waśkowskiego, stworzenie kolekcji polskich filmów na kasetach video oraz sieci klubów video, które mogłyby przyciągnąć zwłaszcza młodą widownię, prowadzenie rozsądnej polityki zakupowej w celu pozyskania atrakcyjnych filmów oraz stworzenie warunków do realizacji tego typu produkcji na rodzimym gruncie oraz modyfikacja polityki rozpowszechniania filmów fabularnych produkowanych w Polsce („To paradoks, ale produkujemy te filmy kosztem wielu milionów po to, aby ich nie rozpowszechniać. Trzeba kinom stworzyć odrębne warunki motywacyjne rozpowszechnienia polskich filmów”¹⁸¹). Warunkiem wyjścia z aktualnego kryzysu miało być również „ideowo-polityczne wychowanie adeptów szkół filmowych”, przy czym Waśkowski z żalem stwierdzał, że „żaden z nich nie jest ani członkiem ZSMP, ani członkiem partii. W tej materii czeka nas towarzysze poważna praca”¹⁸².

Najbardziej jaskrawe przykłady jego działalności przypadły na okres stanu wojennego, kiedy w „Zespołach Filmowych” zajmował stanowisko komisarza wojskowego. Środowisko filmowe było wówczas świadkiem m.in. jego wystąpienia na kolaudacji filmu *Przesłuchanie* (1982; reż. Ryszard Bugajski) – Waśkowski nazwał ten film „manipulacją

¹⁷⁹ *Stenogram. IX Nadzwyczajny Zjazd Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej 16–18 lipca 1981 r. ZESPÓŁ XI Problemy edukacji i kultury narodowej, AAN-KCPZPR, sygn. I-363, k. 411.* W tej samej wypowiedzi znalazły się utyskiwania Waśkowskiego na problemy z realizacją serialu *Huragan*: „Przystępuję do realizacji wspaniałej, bardzo pięknej powieści Wacława Gąsiorowskiego »Huragan«. Przecież to jest cała historia naszej Polski, naszego wojska. Legiony Dąbrowskiego, powrót tutaj, tragedia powiązania się z Napoleonem itd. To ja już mam trudności w tej chwili. Ja mam trudności dlatego, że okazuje się że brak jest odpowiedniej sumy pieniędzy. Ja już wszystko przygotowałem, kiedy jutro już mogę wyjść z kamerą i zacząć rzecz robić – nagle brakuje tam paru groszy. A we mnie się krew burzy, bo ja wiem, że będzie film realizowany nowe »Życie na gorąco«, czy nowy »Punkt widzenia« i to jest znowu dramat” (*Ibidem*, k. 413).

¹⁸⁰ *Stenogram. X Nadzwyczajny Zjazd Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej Warszawa, 1.VII.1986 r. Zespół IV Zadania w dziedzinie oświaty, kultury i sztuki, AAN-KCPZPR, sygn. I-536, k. 51.*

¹⁸¹ *Ibidem*, k. 53.

¹⁸² *Ibidem*.

reżyserską” oraz pytał „kto jest odpowiedzialny za skierowanie tego scenariusza do realizacji? (...) Jak to się stało, że po wprowadzeniu stanu wojennego w naszym państwie, ten film został skończony? (...) Kto jest odpowiedzialny za skończenie tego filmu?”, dodając w dalszej części swojej wypowiedzi: „Film jest oskarżeniem nie tylko stosowanych metod, ale mówi o oskarżeniu ustroju, który się nie sprawdził. (...) Ja już nie mówię, prawda, o takich, że tak powiem, pieprzykach drobnych, jak obsadzenie Agnieszki Holland, który też przecież ma swoją jasną wymowę. Krótko mówiąc, ja nie tylko protestuję przeciwko temu filmowi całym sobą, ale żądam wręcz, żeby analiza tego wszystkiego, co dzisiaj oglądamy, od początku, od powstania scenariusza, aż do dzisiejszego dnia kolaudacyjnego, została wnikliwie rozpatrzona i przeprowadzona. Jest to mój jedyny wniosek”¹⁸³.

W jaki sposób partia oceniała działalność Waśkowskiego? W zespole Wydziału Kultury KC PZPR zachował się niezwykle interesujący dokument „Uwagi nt. M. Waśkowskiego”, datowany na 5 października 1983 roku. Niezidentyfikowany autor tego dokumentu uznał, że reżyser „jest osobą o nie zrównoważonej postawie. Na ogół wygłasza sądy, które pokrywają się z tendencjami, uzyskującymi w jego przekonaniu przewagę. Odniesić można do niego opinię, że jest niestabilny jak chorągiewka na dachu”¹⁸⁴. Na dowód przywołuje konkretne sytuacje z udziałem Waśkowskiego, porównując jego zachowanie z okresem przed stanem wojennym i po jego wprowadzeniu. Negatywnie oceniano jego działalność jako przewodniczącego partyjnego zespołu kinematografii, podnosząc, że często jego wystąpienia wzbudzały niezadowolenie innych organizacji partyjnych, a także „bezkrytyczne”¹⁸⁵ – jak uznał autor materiału – poparcie działań Komitetu Ocalenia Kinematografii. Z kolei po 13 grudnia 1981, zdaniem pracowników Wydziału Kultury, „radycznie zmienił stosunek do działalności Komitetu Ocalenia Kinematografii i jego projektu reformy. Stał się wraz z najbardziej wpływową grupą w podstawowej organizacji partyjnej rzecznikiem radykalnych rozliczeń z przedstawicielami opozycji politycznej i ideologicznej w Stowarzyszeniu i w Zespołach Filmowych (...)”¹⁸⁶. Podnoszono również jego stosunek do filmu *Przesłuchanie* – przed wprowadzeniem stanu wojennego, podczas posiedzenia Rady Artystycznej Zespołów Filmowych, Waśkowski nie miał nic przeciwko skierowaniu tego scenariusza do produkcji, zaś podczas kolaudacji, odbywającej się 23 kwietnia 1982 roku, atakował zarówno film, jak i jego twórców, co zostało udowodnione w zacytowanym wyżej

¹⁸³ R. Bugajski, *Jak powstało „Przesłuchanie”*, Warszawa 2010, s. 144-146.

¹⁸⁴ *Uwagi nt. M. Waśkowskiego*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1692, k. nlb.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

fragmencie stenogramu. Podobna sytuacja miała miejsce w odniesieniu do filmu *Przypadek* (1981) Krzysztofa Kieślowskiego – w czerwcu 1982 roku Waśkowski „wysłał do K.Kieślowskiego list, w którym oświadczył, że uważa film »Przypadek« za wybitny, a przy innych okazjach nie szczędził pod jego adresem słów krytycznych”¹⁸⁷. Pewien skandal w środowisku wywołał również fakt podwyższenia reżyserowi kategorii reżyserskiej do pierwszej (najwyższej), co było decyzją ówczesnego szefa kinematografii, Stanisława Stefańskiego, podjętą poza Główną Komisją Kwalifikacyjną. W podsumowaniu oceny znalazły się następujące stwierdzenia: „W organizacji partyjnej jest traktowany z przymrużeniem oka, ale z dozą sympatii, bowiem umie i potrafi łatwo nawiązywać kontakty i współżyć z ludźmi. Poza organizacją partyjną i najbliższym, przyjaznym mu środowiskiem jest oceniany bardzo niekorzystnie i surowo”¹⁸⁸.

Ostatni zarejestrowany występ Waśkowskiego na partyjnym konwentyklu miał miejsce 25 lutego 1989. Na odbywającym się zjeździe członków partii w Warszawie reżyser odpytywany był przez reporterów „Dziennika Telewizyjnego”. W rozmowie z dziennikarzem perorował: „Dla mnie jest sprawą ważną, że w tych problemach kultury powinniśmy mówić w tej chwili o tym, jak zbudować jakby nową zasadę pokazywania partii. Wyjścia partii do środowisk, które, no, czekają na to, żeby się zbliżyć. Tylko, że dla nich, jak młodzież stwierdza w tej chwili, jest to... partia jest nieatrakcyjna. Dlaczego jest nieatrakcyjna? Dlatego, że po prostu tę naszą ideologię, te nasze sprawy nie potrafimy podać w takiej formie, która by przyciągnęła młodzież do nas”¹⁸⁹. O tym, na ile ta – skądinąd trafna, ale spóźniona – diagnoza wynikała także z efektów pracy „partyjnych zespołów”, będzie mowa w kolejnych rozdziałach pracy.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=IHbx8z2df44> [dostęp: 25.10.2021].

2. Zespół Filmowy „Iluzjon” w latach 1975-1980

W zespole archiwalnym Naczelnego Zarządu Kinematografii zachowało się pismo następującej treści: „Wobec rezygnacji Ob. Ludwika Starskiego ze stanowiska kierownika artystycznego Zespołu »Iluzjon« zamierzam powierzyć kierownictwo artystyczne tegoż Zespołu reżyserowi Czesławowi Petelskiemu. Proszę Obywatela Dyrektora o przedstawienie Radzie Artystyczno-Programowej powyższej kandydatury i powiadomienie mnie o stanowisku Rady w powyższej sprawie”¹⁹⁰. Nadawcą pisma był szef Naczelnego Zarządu Kinematografii oraz wiceminister kultury, Tadeusz Zaorski, wniosek był zaś kierowany do Wacława Chońskiego, dyrektora Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych. Według wspomnień Edwarda Zajička, Ludwik Starski ustąpił z prowadzenia zespołu „pod naciskiem kolegów i przyjaciół”¹⁹¹, kontrkandydatem Petelskiego był zaś Tadeusz Konwicki, pisarz, scenarzysta, reżyser oraz kierownik literacki Zespołu Realizatorów Filmowych „Kadr”. Ta kandydatura nie zyskała jednak akceptacji wspomnianej w piśmie Rady Artystyczno-Programowej¹⁹².

„Iluzjon” rozpoczął swoje funkcjonowanie 1 maja 1955 roku. Pierwszym kierownikiem artystycznym tego zespołu był Ludwik Starski, przedwojenny scenarzysta (m.in. *Pieśniarz Warszawy* [1934; reż. Michał Waszyński], *Piętro wyżej* [1937; reż. Leon Trystan] czy *Zapomniana melodia* [1938; reż. Konrad Tom, Jan Fethke]), po wojnie zaś – autor scenariuszy m.in. do *Zakazanych piosenek* (1946) czy *Skarbu* (1948; oba reż. Leonard Buczkowski). Starski, wspomagany początkowo przez Anatola Sterna, następnie – Stanisława Dygata, w końcu – Zdzisława Skowrońskiego, którzy kolejno zajmowali stanowisko kierowników literackich, po pewnym czasie wykształcił pewien program zespołu – realizację filmów gatunkowych (najczęściej komedii, filmów kostiumowych czy sensacyjnych), nawiązujących do przedwojennych konwencji dramaturgicznych i realizowanych często w takim właśnie stylu. Wymykają się tym ramom programowym dwa filmy: pełnometrażowy debiut Wojciecha Jerzego Hasa *Pętla* (1957), oparty na opowiadaniu Marka Hłaski, oraz *Zamach* (1958) Jerzego Passendorfera, na podstawie scenariusza Jerzego Stefana Stawińskiego, będący rekonstrukcją akcji konspiratorów Armii Krajowej, w wyniku której zlikwidowany został SS-Brigadeführer Franz Kutschera.

¹⁹⁰ Czesław Petelski. *Akta osobowe 1963-1975*, AAN-NZK, sygn. 19/13, k. 8.

¹⁹¹ E. Zajiček, *Poza...*, op. cit., s. 198.

¹⁹² Por. *Ibidem*, s. 198.

Jednak dalsze produkcje „Iluzjonu” cieszyły się umiarkowanym powodzeniem wśród publiczności, czasami zaś stykały się z niezwykle krytycznymi opiniami recenzentów filmowych. Tak było np. w przypadku filmu *Cafe pod „Minogą”* (1959; reż. Bronisław Brok), typowo „warszawskiej” komedii, zrealizowanej na podstawie humoresek Stefana Wiecheckiego „Wiecha”, o której Stanisław Janicki napisał, iż „może służyć za klasyczną antologię błędów, potknięć i nieudolności reżyserskich”¹⁹³. Jednoznacznie negatywnie został przyjęty również *Klub kawalerów* (1962) w reżyserii Jerzego Zarzyckiego. Aleksander Jackiewicz w swojej recenzji określił film jako „teatralizowany, szmirowaty i wulgarny do tego – bałagan. Nudny do niemożliwości, nieśmieszny, bez śladu wdzięku, ciężki i męczący, gdzie wysiłek twórców czuje się wprost fizycznie”¹⁹⁴. Podobne sformułowania pojawiły się także w kontekście niemiecko-polskiej koprodukcji science-fiction *Milcząca gwiazda*. Stąd mimo jaśniejszych punktów w historii „pierwszego” „Iluzjonu”, za które uznać można *Historię żółtej cizemki* (1961; reż. Sylwester Chęciński) czy *Zerwany most* (1962; reż. Jerzy Passendorfer), kierownictwo kinematografii zaczęło zastanawiać się nad nowym szefem tego zespołu.

2.1. *Przeżywaliliśmy go „Petlurą”*. Zarys biografii Czesława Petelskiego

Czesław Zygmunt Petelski urodził się 5 listopada 1922 roku w Bydgoszczy. Jak sam podawał w różnego rodzaju życiorysach i ankietach personalnych, pochodził z rodziny robotniczej, ojciec zaś, z zawodu szewc, miał pochodzenie chłopskie¹⁹⁵. Wojna przerwała wykształcenie, które odbierał w gimnazjum. Podczas okupacji zarabiał pieniądze jako robotnik. W życiorysie, sporządzonym w maju 1953 roku, napisał: „w lipcu 1944 r. wstąpiłem do oddziału A.K. pod dowództwem »Kłosa«, a później por. »Wąsowicza«. W stopniu starszego strzelca uczestniczyłem w kilku bitwach i potyczkach”¹⁹⁶. Działalność konspiracyjną przerwało aresztowanie na skutek zdrady. Petelski był więziony w Tomaszowie Mazowieckim, tam doczekał się wyzwolenia. W życiorysie pisanym w marcu 1970 roku, pisał o tych doświadczeniach tak: „fakt, że pierwszym człowiekiem, jakiego zobaczyłem po wyjściu

¹⁹³ S. Janicki, *Łagodny wymiar kary*, „Żołnierz Wolności” 1959, nr 305.

¹⁹⁴ A. Jackiewicz, *Zapiski krytyczne*. *Kino papy*, „Film” 1963, nr 3, s. 3.

¹⁹⁵ Por. Czesław Petelski. *Akta osobowe 1963-1975*, AAN-NZK, sygn. 19/13, k. 4.

¹⁹⁶ *Ibidem*. W innym życiorysie, który zacytowałem w następnym przypisie, Petelski stwierdził, że był to oddział będący częścią 3 pułku piechoty. W wypowiedzi udzielonej autorom książki *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej* pada inna informacja: oddział „Szarego” (Por. K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski (red.), *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej*, Łódź 1998, s. 20).

z celi więziennej, był żołnierz radziecki, zdecydował być może o mojej dalszej drodze życia”¹⁹⁷.

Po zakończeniu wojny Petelski działał w Związku Walki Młodych, w tym samym roku wstąpił do Polskiej Partii Robotniczej. Jak sam wspominał, „w tym okresie pracowałem w Urzędzie Informacji i Propagandy, byłem współorganizatorem pierwszych wydań prasy PPR w Tomaszowie Maz., zostałem V-ce przewodniczącym Zarządu Miejskiego ZWM, zorganizowałem ZWM-owski teatr”¹⁹⁸. Zainteresowania aktorskie sprawiły, że próbował zdawać do Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej w Łodzi. Jednak „przeszkodą nie do pokonania okazała się moja dykcja – mam dość trudne »r«». Był rok 1948, w łódzkiej gazecie przeczytałem ogłoszenie, że Szkoła Filmowa ogłasza nabór...”¹⁹⁹. Według cytowanego wcześniej życiorysu z 1953 roku na studia aktorskie Petelski dostał się jesienią 1945 roku, dość szybko przerwał je ze wspomnianego wcześniej powodu. Wrócił do Tomaszowa Mazowieckiego, był radnym tamtejszej Miejskiej Rady Narodowej oraz pracował jako kierownik personalny w Fabryce Sukna. W tym samym roku wrócił do Łodzi i został studentem Uniwersytetu Łódzkiego oraz kierownikiem studenckiego teatru „Gęsie Pióro”. W życiorysie tym znalazła się również interesująca wzmianka, której nie zdołałem wyjaśnić: „w lecie 1947 r. zostałem przypadkowo wmieszany w t.zw. »afery maturalną« – podczas rozprawy sądowej zostałem całkowicie uniewinniony. Po linii partyjnej zostałem zrehabilitowany przez Komitet Akademicki PZPR i przez Komisję Kontroli Partyjnej”²⁰⁰. W 1948 roku Petelski zostaje studentem Wydziału Reżyserskiego jeszcze wówczas Wyższej Szkoły Filmowej, ten sam rocznik zasilili m.in. Jan Batory, Zofia Dwornik, Jakub Goldberg, Witold Lesiewicz, Jerzy Lipman, Stefan Matyjaszkiewicz, Janusz Nasfeter, Czesław Świrta, Kurt Weber, Roman Wionczek, Antoni Wójtowicz oraz Ewa Poleska.

Z Ewą Poleską Petelski ożenił się na trzecim roku studiów. Swoją wspólną pracę rozpoczęli już podczas nauki – razem napisali scenariusz etiudy szkolnej *Akademicy czerwonej Łodzi* (1950; reż. Ewa Petelska) – propagandowego dokumentu, ukazującego rozkosze wypoczynku, organizowanego przez Związek Akademickiej Młodzieży Polskiej. Rok później Petelski realizuje kolejne dwie dokumentalne etiudy w socrealistycznym stylu – *Silni, zwarci i gotowi* i *Młodzi budują pokój* (przy tym ostatnim jego asystentką była Petelska). Wymowne tytuły streszczają w zasadzie główne tematy tych filmów, ich realizacja nie

¹⁹⁷ Por. Czesław Petelski. *Akta osobowe 1963-1975*, op. cit., k. 3.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *Filmówka...*, op. cit., s. 20

²⁰⁰ Czesław Petelski. *Akta osobowe 1963-1975*, op. cit., k. 4.

odbiegała od przeciętnych produkcji ówczesnych studentów szkoły filmowej. Podczas studiów Petelski pobierał stypendium artystyczne²⁰¹, pisał artykuły do rozmaitych dzienników i czasopism (m.in. do tygodnika „Film”) oraz, co ważniejsze, aktywnie działał w politycznych organizacjach – przewodniczył Zarządowi Uczelnianego Akademickiego Związku Walki Młodych „Życie”²⁰², piastował również funkcję II sekretarza Podstawowej Organizacji Partyjnej PZPR w szkole filmowej²⁰³. W 1952 roku on, Ewa Petelska, Konrad Nałęcki i Andrzej Wajda²⁰⁴ rozpoczynają realizację kilku krótkometrażowych etiud, które złożą się na pełnometrażowy film kinowy *Trzy opowieści*²⁰⁵, wyprodukowany przez Państwową Wyższą Szkołę Filmową i zrealizowany pod kierownictwem reżyserskim Antoniego Bohdziewicza²⁰⁶. Realizowana przez Petelskiego nowela – *Cena betonu* – opowiadała stereotypową historyjkę junaków Służby Polsce, którzy, pracując na budowie, zapobiegają sabotażowi oraz wykrywają we własnych szeregach dywersanta i współpracownika reakcyjnej organizacji. Jeden z junaków płaci za to najwyższą cenę. W obszernej recenzji Jerzego Giżyckiego, opublikowanej w tygodniku „Film”, etiudzie przyszłego twórcy *Bazy ludzi umarłych* zarzucano schematyzm, brak prawdopodobieństwa oraz liczne naiwności, zwłaszcza w sferze dialogowej. Jednak według krytyka Petelskiemu udało się dość dobrze scharakteryzować bohaterów – „postaci młodych brygadystów i junaków są dobrze dobrane i grane na ogół przekonująco”, Giżycki pochwalił również twórców za „zainscenizowanie i rozwiązanie operatorskie sceny mijania pociągu przez samochód i przekrzykiwania się Wacka z Molendą, widzianych na przemian raz z jednej, raz z drugiej strony”, pointując swoją recenzję następującymi słowami: „największą może wadą »Ceny betonu« jest to, że przy ambitnym założeniu wyakcentowania procesów wewnętrznych zachodzących w świadomości chłopców – kolegów brygady betoniarzy – nie dość starannie przemyślano budowę

²⁰¹ *Filmówka...*, dz.cyt., s. 44.

²⁰² W ramach zajmowania tego stanowiska Petelski wygłosił przemówienie podczas inauguracji roku akademickiego 1949/1950. Pełny tekst został opublikowany w: *Z uroczystej inauguracji roku akademickiego w Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi*, „Przegląd Filmowy” 1949, nr 5/6, s. 29-30.

²⁰³ Por. *Czesław Petelski. Akta osobowe 1963-1975*, op. cit., k. 3.

²⁰⁴ Jak wspominała sama Ewa Petelska, „siedząc na schodach w Szkole wymyśliliśmy, żeby połączyć w cykle tematyczne nasze etiudy, które niebawem mieliśmy realizować. Takie opowiadki stanowiłyby całość łatwiejszą do zapamiętania niż rozproszone pojedyncze anegdotki. Przyklasnął nam Bohdziewicz” (K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *Filmówka...*, op. cit., s. 55).

²⁰⁵ Czwartą nowelę filmu – noszącego roboczy tytuł *Młodzi towarzysze* – miał realizować Andrzej Wajda. Jednak jego część (pod tytułem *Kasia z tkalni nr 3*) nie została ostatecznie zrealizowana, jak wspominał przyszły reżyser *Ziemi obiecanej* na jego film „zabrakło miejsca, czasu i pieniędzy” (K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *Filmówka...*, op. cit., s. 56).

²⁰⁶ Drugim opiekunem artystycznym filmu – operatorskim – był Andrzej Ancuta. *Trzy opowieści* były również debiutem operatorskim Czesława Świrty (pracował z Petelskim), Stefana Matyjaszkiewicza i Jerzego Lipmana (pracowali z Nałęckim) i Zbigniewa Czajkowskiego (pracował z Petelską).

dramaturgiczną opowiadania, które jest dość chaotyczne i ma niekonsekwentnie rozwijającą się fabułę”²⁰⁷. Po tym, niezbyt dobrze przyjętym przez recenzentów pierwszym filmie, Petelski asystował Jerzemu Kawalerowiczowi przy realizacji *Celulozy* (1953) i *Pod gwiazdą frygijską* (1954), ekranizacji *Pamiętki z Celulozy* Igora Newerly’ego, która była jednym z jaśniejszych punktów na ówczesnej mapie filmowej i którą po latach zaliczyć należy do najlepszych filmów fabularnych, zrealizowanych w pierwszej dekadzie powojennego kina polskiego.

W połowie lat 60. Petelski miał na swoim koncie kilka filmów fabularnych, niektóre bardzo cenione i nagradzane, inne zaś – budzące spore kontrowersje ze względu na swoją tematykę. Do tej grupy należy z pewnością *Baza ludzi umarłych* (1958), adaptacja opowiadania Marka Hłaski *Następny do rajy*, która dopiero po wielu zmianach oraz wprowadzeniu innego zakończenia zyskała szansę na rozpowszechnianie. Trzy lata później Czesław Petelski wraz z żoną Ewą, z którą tworzył reżyserski duet, zrealizował *Ogniomistrza Kalenia* (1961), ekranizację powieści Jana Gerharda *Łuny w Bieszczadach*, podejmującą temat walk Ludowego Wojska Polskiego z oddziałami NSZ i UPA. Po latach film broni się przyjętą przez twórców westernową konwencją, inscenizacją niektórych scen (np. ścinanie głów schwytanych żołnierzy polskich lub ucieczka oficerów LWP przez pole minowe), kreacją aktorską Wiesława Gołasa w roli tytułowej oraz zdjęciami Mieczysława Jahody, który w kapitalny sposób wykorzystał zimową scenerię Bieszczad. W przededniu objęcia funkcji kierownika artystycznego „Iluzjonu” Czesław Petelski realizował w zespole „Kamera” kolejną adaptację – tym razem opowiadania Romana Bratnego *Naganiacz* (1963). Film, którego akcja rozgrywa się podczas ostatniej zimy II wojny światowej, opowiada o losach węgierskich Żydów, którzy uciekli z transportu kierowanego do obozu zagłady, oraz o byłym powstańcu warszawskim, który stał się mimowolnym świadkiem ich egzekucji, a przez młodą Żydówkę zostaje oskarżony o wydanie jej rodaków. Podczas kolaudacji film otrzymał bardzo dobre opinie. „To jest film o niesłychanym ładunku emocjonalnym”²⁰⁸ – podkreślał Jan Rybkowski, wtórowali mu między innymi Stanisław Wohl, czy Jerzy Kawalerowicz. Podobną opinię wyraził przewodniczący posiedzenia, ówczesny szef kinematografii, wiceminister Tadeusz Zaorski. „W sumie całość filmu jest dziełem za które należą się gratulacje”²⁰⁹ – powiedział w ostatnich słowach dyskusji. Równie pozytywnie oceniali film

²⁰⁷ J. Giżycki, *Trzy opowieści*, „Film” 1953, nr 20, s. 10.

²⁰⁸ *Protokół z kolaudacji filmu pt. „Naganiacz” w dniu 29.VI.1963 r.*, AFINA, sygn. A-216, poz. 4, k. 2.

²⁰⁹ *Ibidem*, k. 8.

krytycy. „Jest w tym filmie zarys prawdziwej tragedii”²¹⁰ – pisał po latach Andrzej Werner, mając na myśli postawę bohatera filmu oraz okoliczności, w jakich się znalazł. Według krytyków *Naganiacz* był „cenną pozycją z kręgu tematyki wojennej”²¹¹ oraz filmem, „którego forma artystyczna i treści przypominają o dobrych, jak widać nie wygasłych jeszcze tradycjach polskiej kinematografii powojennej”²¹².

To między innymi dzięki tym osiągnięciom Petelski najpierw został kandydatem na kierownika zespołu filmowego, a następnie, od 1963 roku, nieprzerwanie kierował Zespołem Filmowym „Iluzjon. Kiedy dzisiaj patrzy się na filmografię „Iluzjonu”, widać wyraźnie ożywienie jego działalności po tym, jak kierowanie nim objął twórca *Bazy...* Nie tylko od 1963 roku zwiększa się liczba wyprodukowanych przez zespół filmów, ale produkcje te regularnie zaczynają zyskiwać nagrody na krajowych i międzynarodowych festiwalach filmowych, część z nich zyskuje zaś uwielbienie milionów widzów kinowych. To właśnie w „Iluzjonie” pod kierownictwem Petelskiego Sylwester Chęciński zrealizował *Samych swoich* (1967) i *Nie ma mocnych* (1974), zaś Władysław Ślesicki *W pustyni i w puszczy* (1973). Zespół odnosił również spore sukcesy na niwie współpracy z Telewizją Polską – to właśnie w tej grupie twórczej powstały takie seriale telewizyjne, jak *Kolumbowie* (1970; reż. Janusz Morgenstern), *Czarne chmury* (1973; reż. Andrzej Konic) czy *Droga* (1973; reż. Sylwester Chęciński), a więc produkcje do dziś często wznawiane na małym ekranie. W drugiej połowie lat 60. i w pierwszej połowie kolejnej dekady z zespołem związali się również inne ważne postacie polskiego kina – Jerzy Antczak (*Hrabina Cosel* [1968]), Jan Łomnicki (*Kontrybucja* [1966], *Pan Dodek* [1970]), Janusz Nasfeter (*Abel twój brat* [1970], *Motyle* [1972]) czy Stanisław Lenartowicz (*Martwa fala* [1970]). Petelskiemu udało się również dobrze „obsadzić” pozostałe stanowiska kierownicze – odpowiedzialnymi za sprawy literackie byli w tym okresie m.in. Zdzisław Skowroński, Aleksander Ścibor-Rylski czy Andrzej Mularczyk, szefami produkcji doświadczeni kierownicy produkcji związani z przemysłem filmowym niemal od pierwszych dni po zakończeniu II wojny światowej – Edward Zajiček i Stanisław Zylewicz.

Realizacja filmów „kasowych”, lubianych przez publiczność i cenionych przez krytykę to jednak tylko jedna strona działalności „Iluzjonu” w ostatnich latach rządów Gomułki

²¹⁰ A. Werner, *Film fabularny* [w:] R. Marszałek (red.), *Historia filmu polskiego, tom V, 1962-1967*, Warszawa 1985, s. 36.

²¹¹ J. Płażewski, *Historia pewnego polowania*, „Film” 1964, nr 3, s. 4.

²¹² KTT [K. T. Toeplitz], *Sztuka nieprzyjemna*, „Kultura” 1964, nr 2.

i w początkach rządu Gierka. Drugą jest znaczący wzrost tych produkcji, które w jednoznaczny sposób realizowały ówczesną politykę kulturalną i wpisywały się w nurt „kina nowej pamięci”. Zespół Czesława Petelskiego odpowiadał m.in. za realizację *Barw walki* (1964; reż. Jerzy Passendorfer) czy cyklu filmów telewizyjnych *Dzień ostatni dzień pierwszy* (1965; reż. Lech Lorentowicz, Ewa i Czesław Petelscy, Bohdan Poręba, Stanisław Rózewicz, Sylwester Szyszko, Jerzy Zarzycki). Zarówno ich wydźwięk, jak i nasycenie propagandowe korespondowało z celami, jakie stawiał sobie Petelski jako kierownik artystyczny zespołu; w jednym z wywiadów stwierdził: „Chcielibyśmy – jest to możliwe, oczywiście, dopiero po pewnym czasie (...) – dopracować się wspólnie określonej linii programowej, nie realizować filmów przypadkowych. Interesują nas zwłaszcza dwa kierunki: film współczesny i film szeroko pojętych tradycji narodowych”²¹³. Gwoli sprawiedliwości oddać trzeba, że w połowie lat 60. powstały w „Iluzjonie” dwie produkcje, które ściągnęły na kierownictwo zespołu gromy ze strony środowisk kombatanckich ze Związkiem Bojowników o Wolność i Demokrację, kierowanym przez Mieczysława Moczara, na czele. Była to *Agnieszka 46* (1964) Chęcińskiego oraz *Don Gabriel* (1966) Petelskich. Zwłaszcza zarzuty wobec tego pierwszego tytułu były nad wyraz mocne, wypowiedziane w dodatku m.in. przez Zbigniewa Żaluskiego czy generała Zygmunta Berlinga. Ten ostatni napisał o filmie następujące słowa: „już sam fakt wypuszczenia takiego filmu sugeruje coś bardzo złego w rozumieniu wartości całego wojska, i na jego wielką, twórczą i bohaterską rolę w tworzeniu państwa rzuca ponury cień”²¹⁴.

Mimo pewnych potknięć „Iluzjon” przez drugą połowę lat 60. i całą dekadę lat 70. pozostawał zespołem zarządzanym sprawnie, niejednokrotnie realizującym produkcje, które zwracały koszty ich powstawania, przynosząc tym samym zyski dla budżetu kinematografii. Jednak ze względu na swoje cechy charakteru oraz działalność w Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej kierownik artystyczny zespołu nie cieszył się sympatią środowiska filmowego. Jak odnotował Krzysztof Kornacki, Petelski „był prominentem: (...) w różnych okresach członkiem egzekutywy, a w końcu (w latach siedemdziesiątych) pierwszym sekretarzem Podstawowej Organizacji Partyjnej przy Przedsiębiorstwie Realizacji Filmów

²¹³ C. Petelski, *Spotkania i rozmówki. Pod nowym kierownictwem*, rozm. przepr. E. Smoleń-Wasilewska, „Film” 1963, nr 46, s. 2.

²¹⁴ Z. Berling, *W sprawie Agnieszki. Dalsza wypowiedź o filmie*, „Za Wolność i Lud” 1965, nr 4, s. 8.

»Zespoły Filmowe«. Ponadto miał za sobą okres szefowania Towarzystwu Przyjaźni Polsko-Radzieckiej²¹⁵. Warto też dodać, że na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych działał w Komitecie Warszawskim PZPR, a w 1981 roku otrzymał propozycję przyjęcia stanowiska szefa kinematografii, z której to oferty nie skorzystał²¹⁶. Zaangażowanie ideologiczne Petelskich sprawiło, że po latach ich twórczość bywa określana jako „dworska, służąca polityce komunistycznej władzy”²¹⁷. Stąd też wielu ówczesnych twórców filmowych zachowało o Petelskim niepocholebne wspomnienia. Kazimierz Kutz o twórcy *Bazy ludzi umarłych* pisał w następujących słowach: „Przeżywalimy go »Petlurą«, bo miał Azję w sobie i wszyscy się go bali. Był komunistycznym chamem. Przyciężkawy, biodrzasty i w radzieckim guście pryncypialny. (...) Często uciekał w alkohol, wtedy eksplodował agresją i jego prostactwo stało się niebezpieczne dla otoczenia, bo ujawniała się jego mania prześladowcza. (...) Mało kto go lubił. Chętnie o nim zapominam”²¹⁸. Podobne wspomnienia o Petelskim zachował Andrzej Żuławski. Późniejszy twórca *Trzeciej części nocy* i *Na srebrnym globie* w 1962 roku otrzymał propozycję asystentury przy realizowanych wówczas *Czarnych skrzydłach*. Jak sam twierdził, „byłem na planie przez niecałą godzinę jako najnowszy asystent. Petelski właśnie robił jakieś próbne zdjęcia, zresztą z Beatą Tyszkiewicz, i jak rozdarł mordę na jakiegoś biednego rekwizytora, takiego malutkiego, w bereciku, że mu nie przyniósł cebuli tylko ogórek czy coś, czy stołek zamiast krzesła (...), to ja się zwinąłem na pięcie, wziąłem plecaczek i wróciłem do Warszawy. (...) Powiedziałem, że nie życzę sobie być świadkiem takiego traktowania kogokolwiek na planie filmowym”²¹⁹. Edward Zajiček zapamiętał zaś, bazując również na środowiskowych facecjach, że kierownik artystyczny „Iluzjonu” mawiał „że nie potrzebuje do współpracy artystów, lecz wykonawców, bowiem artystą jest sam. W jego ustach powiedzenie Starskiego: »Nie chcę kolegów straszyć, ale uprzedzam lojalnie, że piszę pamiętniki« brzmiałoby zbyt serio, aby kogokolwiek rozśmieszyć. Złośliwi przypisywali mu inną anegdotkę: »Wiecie, Czesio Petelski złamał rękę!« »Co ty powiesz, komu«”²²⁰.

Znacznie inną opinię, pozbawioną osobistych i politycznych animozji, przytacza Sylwester Chęciński, który w latach 70. pełnił funkcję zastępcy Petelskiego w „Iluzjonie”.

²¹⁵ K. Kornacki, *Ewa i Czesław Petelscy...*, op. cit., s. 45-46.

²¹⁶ Rozmowa autora z Januszem Petelskim, Warszawa, 03.07.2019.

²¹⁷ P. Marecki, *Petelska Ewa*, w: T. Lubelski (red.), *Encyklopedia kina*, Kraków 2010, s. 754.

²¹⁸ K. Kutz, *Klapy i ścinki. Mój alfabet filmowy i nie tylko*, Kraków 1999, s. 245.

²¹⁹ P. Kletowski, P. Marecki, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008, s. 60.

²²⁰ E. Zajiček, *Poza...*, op. cit., s. 225.

W jego oczach Petelski jawi się jako reżyser świetnie znający warsztat filmowy, „który sementował zespół swoim profesjonalizmem”²²¹; według autorów książki o twórcy *Samych swoich*, „ten wątek, uznanie dla umiejętności rzemieślniczych, dla znajomości zasad sztuki filmowej, dla praktycznych umiejętności opowiadania obrazem filmowym, był priorytetem w ocenach Chęcińskiego”²²². Mimo różnic politycznych (Chęciński był bezpartyjny) obaj twórcy świetnie się ze sobą dogadywali. „Petelski przez cały czas był wysoko w strukturach partyjnych. Różniliśmy się, dyskutowaliśmy. Gdy miałem inne zdanie, to przyjmował ten fakt do wiadomości”²²³ – mówił po latach.

2.2. *Mieliśmy na planie około 300 koni. Wycieczki w dawniejszą historię*

Polskie kino pierwszej połowy lat 70. regularnie produkowało filmy supernakładowe, rozgrywające się w minionych epokach historycznych. Po czterech „superprodukcjach”, zrealizowanych w latach 60. – *Rękopisie znalezionym w Saragossie* (1964; reż. Wojciech Jerzy Has), *Faraonie* (1965; reż. Jerzy Kawalerowicz), *Popiołach* (1965; reż. Andrzej Wajda) i *Panu Wołodyjowskim* (1969; reż. Jerzy Hoffman), kolejne tego typu produkcje zaczęły być kierowane do produkcji cyklicznie – dość wspomnieć *Kopernika* (1972; reż. Ewa i Czesław Petelscy), *Chłopów* (1973; reż. Jan Rybkowski), *Potop* (1974; reż. Jerzy Hoffman), *Ziemię obiecaną* (1974; reż. Andrzej Wajda) czy *Noce i dnie* (1975; reż. Jerzy Antczak). W gronie takich filmów znajdowały się również produkcje, mające w zamyśle twórców opowiedzieć również o charakterze, działaniach i polityce władców Polski epoki średniowiecza i renesansu. W 1976 roku kinowy „Poczet królów polskich” wzbogacił się o kolejną sylwetkę – Kazimierza III Wielkiego. Tym samym król z dynastii Piastów dołączył do uprzednio sportretowanych przed kamerami: Władysława Jagiełły (przez Aleksandra Forda w *Krzyżakach* [1960]), Augusta II Mocnego (film i serial telewizyjny *Hrabina Cosel* [1968] Jerzego Antczaka), Jana III Sobieskiego (postać pojawiająca się na drugim planie *Pana Wołodyjowskiego* [1969] Jerzego Hoffmana i seriali telewizyjnych – *Przygody pana Michała* [1969; reż. Paweł Komorowski] oraz *Czarne chmury* [1973; reż. Andrzej Konic]), Bolesława Śmiałego (film pod tym samym tytułem zrealizowany w 1971 roku przez Witolda Lesiewicza) oraz Mieszka I (*Gniazdo* Jana Rybkowskiego z 1974 roku) i Jana

²²¹ R. Bubnicki, *Opowieść biograficzna*, [w:] R. Bubnicki, A. Dębski (red.) *Sylwester Chęciński*, Wrocław 2015, s. 31.

²²² *Ibidem*.

²²³ *Ibidem*.

Kazimierza (w *Potopie* Hoffmana [1974]). Piotr Zwierzchowski zauważa, że zarówno *Bolesław Śmiały*, jak i *Gniazdo* były „opowieściami o budowaniu państwowości”, które „ukazują (...) wizerunek władcy silnego, mądrego, odpowiedzialnego i gotowego na poświęcenie”²²⁴.

Kazimierz Wielki (1975; premiera: 1976) Ewy i Czesława Petelskich nie odbiega od zarysowanego wyżej portretu średniowiecznego króla Polski. Małżeństwo twórców, którzy napisali również scenariusz tego filmu, w licznych wywiadach przeprowadzanych z nimi w trakcie realizacji zdjęć, jak i w okresie montażu i udźwiękowienia zdradzali powody, dla których zamierzali się na stworzenie biografii tego właśnie władcy. Chcieli opowiedzieć o „wybitnie uzdolnionym władcy, jakby wzorcu głowy państwa, a jednocześnie postaci uwikłanej w konflikty i śmieszności, nie pozbawionej wad, prawie tragicznej – słowem ludzkiej. Był to wielki Polak. Z zaletami i wadami wszystkich Polaków. Chciał swój kraj uczynić potęgą i wiedział, jak to uczynić. Mamy go za wielkiego budowniczego. To prawda, ale zanim mógł budować, musiał uprzętać to, co stare, przekonać do nowego”²²⁵. Ta i inne wypowiedzi Petelskich rzeczywiście mogą świadczyć o tym, że pod płaszczykiem filmu historycznego planowali zawrzeć refleksje dotyczące współczesności, zwłaszcza współczesnych władz politycznych. Sformułowania o „wielkim budowniczym”, który „chciał swój kraj uczynić potęgą” można odczytywać jako odniesienie do I sekretarza Komitetu Centralnego PZPR, Edwarda Gierka, chociaż oczywiście twórcy *expressis verbis* nie powiedzieli nigdy o zamiarze stworzenia takiej właśnie paraleli. Czesław Petelski w wywiadzie udzielonym „Ekranowi” stwierdził jednak wprost: „okres jego panowania nasuwa szereg, jeśli nie analogii, to na pewno refleksji ważnych i przydatnych współcześnie. Warto pamiętać, że czasy Kazimierza Wielkiego to panowanie rozumu”²²⁶. Trzeba również dodać, że „Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z produkcji filmu fabularnego »Kazimierz Wielki«” zawiera następujące, bardzo wymowne zdanie: „Kierując film do produkcji Władze Kinematografii postawiły przed realizatorami warunek ukończenia filmu w przeddzień VII Zjazdu Partii. W związku z tym zaleceniem Władz Kinematografii, wszystkie poczynania

²²⁴ P. Zwierzchowski, *Kazimierz Wielki Ewy i Czesława Petelskich w kontekście filmowych wizerunków władców Polski* [w:] J. Maciejewski, T. Nowakowski (red.), *Kazimierz Wielki i jego państwo. W siedemsetną rocznicę urodzin ostatniego Piasta na tronie polskim*, Bydgoszcz 2010, s. 233.

²²⁵ E. Petelska, Cz. Petelski, *O „Kazimierzu Wielkim” – mówią Ewa i Czesław Petelscy*, rozm. przepr. R. Sas, „Dziennik Popularny” 1975, nr 173, s. 6.

²²⁶ „Ekran” 1975, nr 45, cyt. za: *Kazimierz Wielki*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1976, nr 5, s. 5.

kierownictwa filmu podporządkowane były dotrzymaniu końcowych terminów jego realizacji”²²⁷. Na nieco inne powody realizacji tej monumentalnej produkcji zwraca uwagę Piotr Kurpiewski; jego zdaniem Petelscy w realizacji tego obrazu upatrywali chęć kontynuowania dobrej passy po dobrze przyjętym w prasie i partii *Koperniku*, wyróżnionym również licznymi nagrodami, w tym Srebrnym Medalem na MFF w Moskwie oraz Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki I stopnia²²⁸.

Gdy 20 grudnia 1970 roku ówczesny sekretarz Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Katowicach obejmował wspomniane stanowisko, musiał zmierzyć się z wieloma problemami, a także ze zszarganym wizerunkiem partii, splamionej krwią robotników poległych w strajkach na Wybrzeżu. By pozyskać szerokie masy, Edward Gierek postanowił skupić się na kwestiach gospodarczych. Zdaniem Jerzego Eislera, plan gospodarczy Gierka „zakładał (...) wzrost dochodu narodowego o 39%, produkcji przemysłowej o 50%, rolniczej o 20%, a płacy realnej o 18%. Udział inwestycji w dochodzie narodowym wynieść miał przeciętnie 24% rocznie, a wzrost zatrudnienia w ciągu pięciu lat szacowano na 1,8 mln osób. Były to bardzo ambitne zamierzenia, wielu starszym osobom nasuwające skojarzenia z Planem Sześcioletnim. Tym razem jednak niebywałej fali inwestycji towarzyszył stały, dość znaczny wzrost stopy życiowej szerokich rzesz obywateli. W pięciolatce inwestycje miały pochłonąć łącznie blisko dwa biliony złotych”²²⁹. Owe plany nowy I sekretarz streszczał m.in. w przemówieniu po VII Plenum KC PZPR, odbywającym się w listopadzie 1972 roku. Mówił wówczas: „Idea przewodnią programu społeczno-ekonomicznego, który obecnie realizujemy, programu wyższego etapu budownictwa socjalistycznego (...) jest dynamiczny rozwój sił wytwórczych, systematyczne i wszechstronne polepszanie warunków życia ludzi pracy, rozwój socjalistycznych stosunków społecznych i socjalistycznej kultury. Ten ambitny program znalazł popularny wyraz w haśle: »Zbudujemy drugą Polskę«. Jest to program całego narodu. (...) Niezawodną wytyczną naszego działania jest jasna świadomość celów, które musimy osiągnąć. Nasz cel – to Polska socjalistyczna, wysoko rozwinięta gospodarczo, zapewniająca wysoki standard życia swym obywatelom, stanowiąca silne ogniwo socjalistycznej wspólnoty i znajdująca się w czołówce współczesnego rozwoju cywilizacyjnego”²³⁰.

²²⁷ Z.F. Iluzjon. *Filmy zrealizowane „Kazimierz Wielki” 1975-1977*, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Zespołu Polskich Producentów Filmowych (dalej: ADOIP-ZPPF), sygn. 469, k. 6-7.

²²⁸ Por. P. Kurpiewski, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Gdańsk 2017, s. 203.

²²⁹ J. Eisler, *Zarys dziejów politycznych Polski 1944-1989*, Warszawa 1992, s. 121.

²³⁰ *Naszym zadaniem – wychowanie człowieka na miarę perspektyw i obowiązków. Przemówienie Edwarda Gierka (skróty)*, „Dziennik Łódzki” 1972, nr 284, s. 3.

Co jednak ma to wspólnego z *Kazimierzem Wielkim*? Jakimi środkami twórcy filmu zbudowali „łącznik” między XIV a XX wiekiem? Tytułowego bohatera (zagrane go przez Krzysztofa Chamca) widzimy w filmie istotnie jako „wielkiego budowniczego”. Szereg scen *Kazimierza...* rozgrywa się na placach budowy zamków i twierdz, przy rozbudowie Wawelu i innych dworów. W jednej ze scen gani on budowniczych, gdy zauważa stojące na krużganku wiadro, zaś do rzeźbiarza przygotowującego rozetę, krzyczy: „W rzyci możesz to sobie wyrzeźbić! Złaź!”. Wielokrotnie w filmie widać rozwój kraju, ukazany chociażby na przykładzie rozbudowy kopalni w Wieliczce oraz kanałów transportowych. Kazimierz Wielki jest również ukazany jako władca, normujący stosunki zagraniczne – zawarcie pokoju kaliskiego z zakonem krzyżackim, zakończone niepowodzeniem próby zdobycia tronu polskiego przez króla czeskiego, Jana Luksemburskiego (Michał Pluciński), a także rozgromienie armii tatarskiej, wcześniej plądrującej kraj. W filmie pokazana jest również skomplikowana sytuacja wewnętrzna, która również zostaje unormowana dzięki Kazimierzowi. Epidemia dżumy zostaje zażegnana na skutek organizacyjnych zdolności króla, więcej miejsca zajmuje jednak konflikt między Kazimierzem Wielkim a wojewodą poznańskim, Maćkiem Borkowicem (Wiesław Gołas) na skutek scentralizowania władzy na podległych mu ziemiach, który przeradza się w wojnę domową i powstanie szlachty wielkopolskiej. Kazimierz Wielki działa tu bardzo zdecydowanie, tłumi bunt, Borkowica zaś skazuje na banicję. Gdy jednak ten nadal prowadzi knowania przeciwko władcy, król osądza go i skazuje na śmierć głodową, co zdaniem Kurpiewskiego jest dowodem na walkę króla z „niesprawiedliwością społeczną”²³¹, nadto twórcy uwypuklili wątek zmieniającej się na korzyść sytuacji chłopstwa w kraju rządzonym przez tytułowego bohatera²³².

Zrealizowanie tak obszernej i wielowątkowej biografii króla przełożyło się naturalnie na wysoki budżet, olbrzymie ilości dekoracji oraz kostiumów oraz rzesze aktorów i statystów zaangażowanych do *Kazimierza Wielkiego*. Wiesław Grzelczak w jednym z wywiadów ujawniał: „mieliśmy na planie około 300 koni. (...) Początkowo planowaliśmy tylko bitwę z Tatarami, (...) zrealizowaliśmy (...) i drugą bitwę – pod Płowcami. (...) Wybraliśmy teren bardzo podobny, mgłę zaś stworzyły świece dymne. Kaskaderzy dokonywali brawurowych czynów, obie bitwy były dynamiczne i pozornie bardzo groźne. Nocami specjalna ekipa naprawiała i rekonstruowała połamane miecze, pogięte zbroje, porwane popręgi. Każde ustawienie planu trwało kilka godzin. Proszę sobie wyobrazić choćby sam

²³¹ P. Kurpiewski, *Historia...*, op. cit., s. 211.

²³² Por. *Ibidem*.

transport rekwizytów: wozów taborowych, wież miotających pociski, no i koni”²³³. Już ta jedna anegdota z planu filmowego ujawnia skalę, z jaką realizowany był *Kazimierz Wielki*. Jeszcze lepiej ukazują ją wskaźniki produkcyjne. Skierowanie do produkcji zawierało planowany budżet filmu: 70 000 000 złotych, jednak ostatecznie produkcja *Kazimierza...* pochłonęła 89 074 000 złotych. Realizacja zajęła 561 dni, w tym 301 dni okresu zdjęciowego (w tym 137 dni zdjęciowych)²³⁴. Przy zdjęciach i pracach inscenizacyjnych kierownictwo zespołu „Iluzjon” współpracowało również z czechosłowackim studiem Barrandov, wytwórnią DEFA (NRD) oraz firmą „Technisonor” z Paryża, część kostiumów wypożyczono również z „Mosfilmu” oraz Wytwórni Filmowej „Bojana” w Sofii²³⁵. Grzelczak stwierdzał, że przy takich założeniach produkcyjnych okres przygotowawczy powinien trwać ponad 10 miesięcy, „lecz przy założeniu 10 miesięcznego okresu przygotowań filmu jego okres realizacji automatycznie przesunąłby się o te 10 miesięcy i film nie byłby gotów – tak, jak to zakładano – na VII Zjazd PZPR”²³⁶. Ostatecznie produkcji udało się przeprowadzić ten pierwszy okres realizacji w nieco ponad trzy miesiące. Kwestia zakończenia produkcji *Kazimierza* na czas partyjnego konwentu powtarza się jeszcze przy omawianiu przez Grzelczaka okresu likwidacji – zdaniem kierownika produkcji „tak znaczne skrócenie tego okresu było rezultatem podjętego zobowiązania przez grupę zdjęciową oraz WFF-1 o oddaniu gotowego filmu z końcem 1975 r. celem uczczenia VII Zjazdu Partii”²³⁷. Zdaniem kierownika produkcji, dzięki ofiarności ekipy i pracowników Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi planowany na 121 dni okres prac końcowych trwał tylko dni 44²³⁸.

Czy było warto? Zdaniem Wiesława Grzelczaka Rada Programowa Kinematografii na jednym z posiedzeń uznała film „jako przykład właściwego realizowania przez Kinematografię postulatów ideowych (szczególnie znaczenie dla polityki kulturalnej kraju)”²³⁹. Po kolaudacji, która odbyła się 14 listopada 1975 roku, *Kazimierz Wielki* otrzymał (co nie powinno dziwić ze względu na najważniejszego adresata dzieła) I kategorię artystyczną, ale opinie uczestników posiedzenia, obok podkreślenia ideowej oraz edukacyjnej roli filmu, pełne były mniejszych lub większych zarzutów, jak również wskazywania wad ocenianego

²³³ *Koronacja*, „Film” 1975, nr 13, s. 7.

²³⁴ Por. Z.F. *Iluzjon. Filmy zrealizowane „Kazimierz Wielki” 1975-1977*, ADOiP-ZPPF, sygn. 469, k. 8.

²³⁵ Por. *Ibidem*, k. 11.

²³⁶ *Ibidem*, k. 12.

²³⁷ *Ibidem*, k. 15.

²³⁸ Wiesław Grzelczak o terminowym zakończeniu części prac oraz ofiarności pracowników WFF meldował również dyrektorowi PRF „Zespoły Filmowe”, Leonowi Bachowi: „I-szą kopię dźwiękową naszego filmu, którą na część VII Zjazdu zobowiązaliśmy przekazać gotową do 30 listopada br., przekazano Władzom Kinematografii w dniu 28. listopada br. tj. o 2 dni wcześniej” (Por. *Ibidem*, k. 64).

²³⁹ *Ibidem*, k. 6.

materiału, podważających w gruncie rzeczy jego znaczenie, a także potrzebę jego realizacji. Jerzy Kawalerowicz stwierdził, że „jest tam wiele interesujących rzeczy, ale przez tę wielowątkowość, film staje się niejasny i w pewnych momentach przestajemy się orientować, kiedy dana scena ma miejsce”²⁴⁰. Bohdan Poręba poświęcił część swojego przemówienia sprawie wątku związanego z Maćko Borkowiczem, uważając przy tym, że „jest to wątek bardzo męczący, bo nie bardzo rozumiem dlaczego ten Borkowicz tak postępuje”²⁴¹. Jerzy Jesionowski zaś poruszył kwestię odnoszącą się do nadrzędnego celu Petelskich, jaki stawiali sobie przy realizacji *Kazimierza...*: „Po obejrzeniu tego filmu nie bardzo rozumiem, jak ten król doszedł do takiej koncepcji rządzenia swoim krajem (...). Dla mnie nie ma tu głównego bohatera i jest to tym bardziej mankamentem, że trzeba zważyć, że jest to film o królu”²⁴². Przypieczętowaniem tych uwag był początek wypowiedzi dziennikarza „Ekranu”, Wojciecha Wierzewskiego: „Sprawa w moim odczuciu jest bardzo trudna”²⁴³. W obliczu tej krytyki pod koniec posiedzenia Petelski wypowiedział (wielokrotnie zresztą cytowane) zdanie: „Wiadomo, już, że Matejką kinematografii nie będę – przysięgam”²⁴⁴. Gwóźdź do trumny dołożyli krytycy. Recenzje Tadeusza Sobolewskiego²⁴⁵, Cezarego Wiśniewskiego²⁴⁶, Andrzeja Zalewskiego²⁴⁷, a nawet Zbigniewa Klaczyńskiego²⁴⁸ stawiały Petelskich (głównie Petelskich-scenarzystów) w gronie twórców nieudolnych, niepotrafiących stworzyć dramaturgicznie zwartej materiału literackiego, w warstwie inscenizacyjnych pokazujących swoje zdolności, nie zawsze jednak i nie w każdej scenie. Najmocniej uderzył w film Krzysztof Mętrak – jego zdaniem król Polski był bohaterem „filmu, w którym nic, od a do zet, się nie udało, filmu jałowego i dziko nudnego, będącego zaprzeczeniem dobrej roboty, którą to ideę wprowadził w życie Polaków Kazimierz. (...) »Kazimierz Wielki« jest czytanką dla młodocianych, taplającą się w scenograficznym dostojeństwie i kostiumowej ceremonialności, patriotyzm tu infantylny, a fantastyka historyczna na poziomie komiksu”²⁴⁹. Czy jednak młodociani z chęcią szli na film Petelskich? Trudno powiedzieć. Niemniej głos Henryki Witalewskiej, dziennikarki „Głosu Nauczycielskiego”,

²⁴⁰ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 14.XI. 1975r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 99, k. 4.

²⁴¹ *Ibidem*, k. 6.

²⁴² *Ibidem*, k. 8.

²⁴³ *Ibidem*.

²⁴⁴ *Ibidem*, k. 19.

²⁴⁵ Por. T. Sobolewski, *Król i warchoł*, „Film” 1976, nr 12, s. 6.

²⁴⁶ Por. C. Wiśniewski, *Druga do kłęski*, „Sztandar Młodych” 1976, nr 66.

²⁴⁷ Por. A. Zalewski, *Obrazki z historii*, „Literatura” 1976, nr 14, s. 12.

²⁴⁸ Por. Z. Klaczyński, *Historia na ekranie*, „Trybuna Ludu” 1976, nr 65, s. 8.

²⁴⁹ K. Mętrak, *Kazimierz dolny*, „Kultura” 1976, nr 12, s. 14.

również nie był dla Petelskich pochlebny, uznała ona bowiem, że „zaprzepaszczonego ogromną szansę edukacji historyczno-obywatelskiej. Szansę autentycznego zainteresowania dzisiejszych czternasto- i szesnastolatków naszym największym władcą, postacią tak niezwykle ciekawą i intrygującą, królem, który stał się symbolem narodowego rozumu i gospodarności”²⁵⁰²⁵¹. Przewartościowanie partyjnego spojrzenia na film nastąpiło już niebawem – w artykule w „Nowych Drogach” Jerzy Bajdor użył w kontekście *Kazimierza Wielkiego* słowa „porażka” wśród jej przyczyn wymieniając „brak koncepcji myślowej i realizacyjnej oraz wadliwości scenariuszowego tworzywa”²⁵².

2.3. *Nigdy nie odmówił mi rady i pomocy. Z dziejów ruchów rewolucyjnych*

Nieco bliższy współczesności okres postanowił uwiecznić na kadrach filmowych Julian Dziedzina. Film *Czerwone ciernie* (1976) jest jednym z niewielu polskich filmów, opowiadających o powstaniu łódzkim – strajkach robotniczych, jakie przetoczyły się przez to miasto na początku XX wieku. Oparty został na powieści „Czas pojedna, trawa porośnie” autorstwa łódzkiego literata i członka Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej – Władysława Rymkiewicza. Powieść, scenariusz oraz sam film przekazywać miały w przystępny sposób wiedzę o tych wydarzeniach, ponadto zaś angażować zainteresowanie widza poprzez interesujące i atrakcyjne, w zamyśle, wątki poboczne.

Główny bohater filmu – Stefan Wojnicz (w mało przekonującej kreacji Jana Nowickiego) – to inteligent odrywający się do swojej klasy i wiodący życie socjalistycznego rewolucjonisty ze wszystkimi tego konsekwencjami (a więc wielokrotnymi pobytami w więzieniach czy życiem w nędzy). Nie jest on jednak siłą napędową rewolucji, mało tego – często widzimy go jako człowieka zaskoczonego obrotem wydarzeń, przyłączającym się do nich w ostatniej chwili. Reszta postaci oparta jest na stereotypach. A więc jeżeli panna z dobrego domu (Julia grana przez Barbarę Wrzesińską) – to kobieta brzydząca się przemocą, krwią i walką, ale ze względu na miłość przyłączająca się do rewolucji. Jeśli robotnica

²⁵⁰ H. Witalewska, *Kazimierz Wielki czyli ogromne rozczarowanie*, „Głos Nauczycielski” 1976, nr 14, s. 12.

²⁵¹ Do kwestii przyjęcia filmu Petelskich przez krytykę odniósł się, podczas narady na temat filmu fabularnego, szef kinematografii, Mieczysław Wojtczak. Stwierdził on, że „polska krytyka nie kocha naszych filmów. Już »Kazimierz Wielki« ma do odnotowania 1 mln widzów i pomimo tego, co na temat tego filmu napisała krytyka i jaka odbyła się dyskusja w telewizyjnym »Pegazie«. Nie wiem, czy to są dozwolone metody, jakimi posługuje się krytyka filmowa. Sądzę, że środowisko powinno ustosunkować się do tych spraw (...)” (*Stenogram z narady na temat filmu fabularnego, odbytej w dniu 20.III.1976* [in:] *Rada Zespołów PRF. Stenogramy z posiedzeń 1976 r.*, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, sygn. 269, k. 90). Do nagrania „Pegaza”, o którym wspominał Mieczysław Wojtczak, nie udało mi się dotrzeć.

²⁵² J. Bajdor, *Film w służbie społecznej*, „Nowe Drogi” 1977, nr 4, s. 157.

(Mańka – Emilia Krakowska) – to osoba prostolinijna, troskliwa, ale żarliwie zaangażowana w działalność socjalistów. Majster niemiecki (grany przez Michała Pawlickiego) to osobnik brutalny, donosiciel i morderca. Podobnie szablonoowo ujętych postaci dramatu jest w tym filmie mnóstwo. Nie przekonuje również wątek osobisty Stefana Wojnicza – bohater miota się między szczerym uczuciem do Mańki a relacją z Julią, z którą ma syna – Kamila (Piotr Łysak). Realizacja scen zbiorowych, nakręconych z dość dużym rozmachem, również nie wyrasta ponad przeciętny poziom tego typu sekwencji²⁵³.

W związku z realizacją *Czerwonych cierni* Władysław Wasilewski, realizator związany z Wytwórnią Filmów Oświatowych, nakręcił film *Próba* (1976). Wasilewski towarzyszył Dziedzinie przy realizacji sekwencji robotniczego strajku, przy której konsultantem był rzeczywisty uczestnik ówczesnych wydarzeń. Wydaje się, że Dziedzina z dystansem podchodzącego do wiedzy przekazywanej przez świadka historii i realizującego własną artystyczną wizję, co sprowokowało Piotra Zwierzchowskiego do twierdzenia o charakterze ogólnym, iż „historia jako świadectwo czasu ma dla kina drugorzędne znaczenie”²⁵⁴. Wizja reżysera i ZF „Iluzjon” została doceniona przez kolaudantów. Ciepłe słowa i komplementy pod adresem dokonania Dziedziny wygłosili m.in. Krzysztof Zanussi, Wanda Jakubowska, Andrzej Mularczyk czy Jerzy Jesionowski. Docenili oni między innymi dobrą dramaturgię filmu, napięcie, w którym reżyser trzymał widzów, bogatą inscenizacją oraz widowiskowość.

Zupełnie innego zdania była krytyka, która odrzuciła *Czerwone ciernie*. Krzysztof Kłopotowski uznał, że „film ten nie wykorzystał możliwości tematu z racji warsztatowej nieudolności realizatorów. Od Juliana Dziedziny nikt nie oczekiwał od razu arcydzieła, lecz po nakręceniu piętnastu filmów fabularnych można żądać przynajmniej opanowania rzemiosła filmowego”, następnie zaś dopytywał: „Dlaczego Naczelny Zarząd Kinematografii dopuszcza, by wokół filmów ideowo zaangażowanych pleńła się atmosfera nudy i zniechęcenia? (...) Niestety, znaczna część takiej twórczości nie trafia do szerokiego grona odbior-

²⁵³ Małgorzata Karbowski, dziennikarka łódzkiego „Głosu Robotniczego”, w trakcie realizacji *Czerwonych cierni* przeprowadziła wywiady z najważniejszymi twórcami filmu. Godna cytowania (ze względu na skalę realizacji niektórych partii filmu, jak i problemy, z jakimi wówczas musieli się mierzyć realizatorzy) jest wypowiedź kierownika produkcji, Zbigniewa Brejtkopfa: „W początkach kwietnia i w końcu kwietnia (po 20), kręcić będziemy największe sceny masowe, wspomnę, że w sumie wystąpi kilka tysięcy statystów. (...) Mijmy nadzieję, że te trudy zaowocują efektami artystycznymi na ekranie. A zarazem za pośrednictwem »GR« zwracam się z apelem do zakładów: czy nie można wykorzystać waszych autobusów i przyczep choć na kilka dni dla przewozu statystów. Mamy ogromne kłopoty z transportem” (M. Karbowski, *Nowy film o Łodzi*, „Głos Robotniczy” 1976, nr 48, s. 6).

²⁵⁴ P. Zwierzchowski, *Filmowe...*, op. cit., s. 254.

ców, właśnie z powodu marnego poziomu warsztatowego, przy którym opowiadanie prostej anegdoty staje się zadaniem niewykonalnym. Na zdrowy rozum filmy podobne »Czerwonym cierniom« mijają się ze swym celem, choć twórcy pewnie mają najlepsze intencje»²⁵⁵. Podobny ton dominował również w wypowiedziach recenzentów związanych z partyjnymi organami prasowymi. Zbigniew Klaczyński w „Trybunie Ludu” poświęcił nieco miejsca postaci Stefana Wojnicza, jego refleksje nie były jednak nad wyraz oryginalne, pisał bowiem: „Wojnicz jest postacią raczej nijaką i ta nijakość wzburzyła architekturę utworu, w którym uboczne epizody, sceny nasycone patosem nierównej, heroicznej walki robotników lub losy drugo- lub trzecioplanowych osób biorą górę swym autentycznym dramatyзмом nad letnią w istocie opowieścią o historii naszego bohatera. I nie wińmy Nowickiego: żaden aktor nie zagra roli, która uprzednio nie została napisana»²⁵⁶. Adam Zarzycki z kolei, w recenzji opublikowanej w „Za Wolność i Lud”, uznał *Czerwone ciernie* za film zrodzony z jak najlepszych intencji, ganił jednak wybór melodramatycznej konwencji, która przysłańia ideową warstwę obrazu i zekranizowane w nim wydarzenia historyczne²⁵⁷. *Czerwone ciernie* są dzisiaj zupełnie zapomniane i od dawna nie były pokazywane zarówno w kinach, jak i w stacjach telewizyjnych. Niezależnie jednak od wyników artystycznych i dalszych losów ekranowych filmów Dziedziny warto zastanowić się, czy jego realizacja nie była fragmentem pewnej rywalizacji z nowo utworzonym Zespołem Filmowym „Profil”, którego siedziba znajdowała się w Łodzi. Kierownik artystyczny „Profilu”, Bohdan Poręba, zaręczał w wywiadach, że ze względu na umiejscowienie jego zespołu w tym mieście, będzie starał się pozyskiwać scenariusze, traktujące zarówno o współczesnym życiu Łodzi, jak i historycznych wydarzeniach, które rozgrywały się w tym mieście. Pojawienie się na ekranach *Czerwonych cierni* mogło być solą w oku dla reżysera *Hubala*, mogło też sprawić, że rzeczywiście zaczął on się interesować łódzką tematyką, czego dowodem był telewizyjny film *Józia* (1977) w reżyserii Wojciecha Fiwka.

Do tematyki rewolucyjnej Zespół „Iluzjon” powrócił rok po premierze *Czerwonych cierni*. Tym razem bohaterem kolejnej produkcji grupy twórczej Petelskiego był sam Feliks Dzierżyński. Biografia przewodniczącego GPU i jego dokonania były na naszym gruncie

²⁵⁵ K. Kłopotowski, *O „zaangażowaniu” na poważnie*, „Walka Młodych” 1977, nr 10, s. 26.

²⁵⁶ Z. Klaczyński, *Czerwone ciernie*, „Trybuna Ludu” 1977, nr 26, s. 8.

²⁵⁷ Por. A. Zarzycki, „Czerwone ciernie”, „Za Wolność i Lud”, 1977, nr 6, s. 14.

obiektem wielu publikacji i materiałów konferencyjnych²⁵⁸. Znacznie rzadziej postać Dzierżyńskiego pojawiała się na kadrach filmów – i fabularnych, i dokumentalnych. W 1953 roku wszedł na ekrany *Żołnierz zwycięstwa* w reżyserii Wandy Jakubowskiej, w której komunistyczny działacz (zagrany przez Gustawa Holoubka) jest postacią drugoplanową. Postacią główną (w wykonaniu Gustawa Lutkiewicza) stał się w etiudzie szkolnej Tadeusza Chmielewskiego *Chleb* (1953)²⁵⁹. Poza tym na przestrzeni ponad 30 lat od zakończenia II wojny światowej był bohaterem trzech dokumentów – *Feliks Dzierżyński* (1951; reż. Eugeniusz Cękański), *Autoportret 1877-1926* (1969; reż. Wojciech Słowikowski) oraz ponownie *Feliks Dzierżyński* (1977; reż. Andrzej Szczygieł). Ten ostatni film zrealizowany został dla uczczenia setnej rocznicy urodzin jego bohatera, w tym samym roku swoje wernisaże miały również wystawa poświęcona Dzierżyńskiemu, urządzona w Muzeum X Pawilonu Cytadeli, jego działalność była również tematem licznych sympozjów naukowych²⁶⁰.

W tym samym okresie w partyjnych opracowaniach i czasopismach pojawiły się liczne wspomnienia dotyczące postaci Dzierżyńskiego, niemal zawsze hagiograficzne w wyrazie, podkreślające same pozytywne cechy charakteru tego działacza rewolucyjnego. „W kilku wypadkach zwracałem się do niego w sprawach służbowych i osobistych. Nigdy nie odmówił mi rady i pomocy. Jeżeli sam był bardzo zajęty, kierował mnie do swych podwładnych, nigdy jednak nie zostawił bez odpowiedzi. Taki właśnie ojcowski i serdeczny był w stosunku do wszystkich Polaków na emigracji. A przecież kierował wówczas kilkoma resortami, dni i noce poświęcał pracy, w której przedwcześnie spalił się jego osłabiony gruźlicą organizm. Oczerniany przez wrogów, otoczony ich szczególną nienawiścią, był żarliwym patriotą, który całe życie marzył o Polsce niepodległej i socjalistycznej. Rozmawiany był w literaturze ojczyźnej, studiował historię Polski, stale tęsknił do kraju”²⁶¹ – taki obraz Feliksa Dzierżyńskiego zachował w swojej pamięci Bronisław Owsianko, w latach 20. jego podwładny jako oficer CzK, po wojnie oficer Ludowego Wojska Polskiego. W jego wspomnieniowym artykule „Krwawy Felek” jawi się jako żarliwy rewolucjonista, walczący nie tylko o zwycięstwo idei komunistycznych, ale również o wyzwolenie Polski spod carskiego zaboru oraz jej niepodległość. Na liście zasług bohatera tekstu znajduje się również

²⁵⁸ Por. m.in. *Feliks Dzierżyński: 1877-1926*, Warszawa 1951, *Budowniczy kolejnictwa radzieckiego Feliks Dzierżyński*, Warszawa 1952, J. Ochmański, *Feliks Dzierżyński 1877-1926*, Poznań 1975, J. Sobczak, *Feliks Dzierżyński*, Warszawa 1976.

²⁵⁹ Więcej na temat tej produkcji w: P. Śmiałowski, *Jak rozpętałem polską komedię filmową. Tadeusz Chmielewski w rozmowie z Piotrem Śmiałowskim*, Warszawa 2012, s. 58-61.

²⁶⁰ Por. R. Habielski, *Przeszłość...*, op. cit., s. 108.

²⁶¹ B. Owsianko, *Towarzysz Feliks Dzierżyński*, „Nowe Drogi” 1976, nr 7, s. 118.

wyjatkowa pracowitość, szczerłość i serdeczność oraz poświęcanie sporej uwagi najmłodszym obywatelom Związku Radzieckiego, którzy najmocniej odczują zwycięstwo rewolucji.

Polska kinematografia, również starała się uhonorować postać Dzierżyńskiego filmem fabularnym jemu poświęconym, chociaż nie była inspiratorem przedsięwzięcia, o którym poniżej. Czesław Petelski twierdził, że inicjatywa zrealizowania tytułowego „dyptyku o komunizmie” wyszła ze strony towarzyszy z Moskwy po tym, jak zarówno w Polsce, jak i w ZSRR sukces odniósł film *Zapamiętaj imię swoje* (1974; reż. Siergiej Kołosow), koprodukcja polsko-radziecka ze strony polskiej realizowana przez zespół „Iluzjon”²⁶². Tym samym w 1977 roku rozpoczęła się produkcja filmu *Znaków szczególnych brak*, gotowy zaś obraz miał uświetnić obchody 60 rocznicy rewolucji październikowej²⁶³. W 1980 roku realizowana była kontynuacja filmu – *Krach operacji Terror*. Obie produkcje zrealizowane były we współpracy ze Związkiem Radzieckim, a dokładniej II Zespołem Twórczym Wytwórni Filmowej „Mosfilm”. Ich reżyserem był Anatolij Bobrowski, zaś autorem scenariuszy – pisarz Julian Siemionow.

Znaków szczególnych brak (1978) – pierwszy film z tego dyptyku opisywał młode lata Dzierżyńskiego, jeszcze zanim został szefem Czeki i GPU. Widzowie poznawali go w 1902 roku, kiedy to wywołuje bunt w więzieniu Aleksandrowskim, następnie zaś ucieka z zesłania, a wreszcie, dzięki swojemu sprytowi i odwadze, dociera do Polski. Tam niemalże wskrzesza ruch rewolucyjny, rozbity aresztowaniami i zwątpieniem poszczególnych członków w zwycięstwo buntu proletariatu. Nawiązuje kontakty z tak ważnymi dla ruchu robotniczego postaciami, jak Julian Marchlewski czy Róża Luksemburg. Dzięki jego energii, wierze w zwycięstwo rewolucji oraz umiejętności oddziaływania na współpracowników, wznowione zostaje wydawanie „Czerwonego Sztandaru”, Dzierżyński jednoczy również proletariuszy zrzeszonych w różnych organizacjach i namawia ich do wspólnej walki z caratem. Ale równie intensywnie działa carska policja. Dwaj oficerowie, Szewiakow i Głazow, organizują sieć prowokatorów i agentów, mających za zadanie donosić o poczynaniach Dzierżyńskiego oraz sabotować jego wysiłki. Jednak nie wszystkie ich plany kończą się powodzeniem, a niektórzy donosiciele, nie mogąc znieść wyrzutów sumienia, przekazują fałszywe informacje lub popełniają samobójstwo. W końcu carskiej policji udaje się ująć Dzierżyńskiego, następuje to podczas 1-majowej demonstracji zorganizowanej

²⁶² Por. C. Petelski, *O filmie „Feliks Dzierżyński” mówi Czesław Petelski*, rozm. przepr. C. Prasek, „Przyjaźń” 1978, nr 19, s. 17.

²⁶³ Por. sob. (O. Sobański), *Powstaje polsko-radziecki film o Feliksie Dzierżyńskim*, „Film” 1977, nr 11, s. 2.

w Warszawie. Przywódca rewolucji nie załamuje się jednak i nie zdradza swoich towarzyszy.

Już tak okrojone streszczenie filmu znamionuje zarówno sposób kreowania postaci Feliksa Dzierżyńskiego, jak i czarno-białe ujęcie problematyki scenariusza oraz idącą za nim konstrukcje głównych bohaterów. Tego założenia nie ukrywał również sam autor materiału literackiego. W wywiadzie dla czasopisma „Sowietskij Ekran”, przedrukowanego przez „Filmowy Serwis Prasowy”, mówił: „Feliks Dzierżyński był jednym z najbardziej konsekwentnych bojowników w walce z nacjonalizmem, od młodości był gorącym orędownikiem naszej pryncypialnej idei – proletariackiego internacjonalizmu. Drugą sferą działalności Dzierżyńskiego w czasach jego młodości była walka z agentami tajnej policji carskiej. Właśnie te dwa nurty jego działania określające osobowość Dzierżyńskiego stały się dla mnie kluczem w pracy nad powieścią »Gorienije« (do tej pory ukończyłem dwa tomy) i scenariuszem, który napisałem dla Bobrowskiego”²⁶⁴. Nad ideowym i politycznym wydźwiękiem filmu działali również liczni konsultanci. Stronę radziecką reprezentowała m.in. Zofia Dzierżyńska (trudno w to uwierzyć, gdyż jedyna żona bohatera filmu zmarła w 1968 roku, być może była to jedynie konsultacja „duchowa”), ale również Rozalia Jermołajewa, radziecka historyczka, autorka bądź współautorka pozycji opisujących ruch robotniczy na ziemiach polskich w XIX i XX wieku. Ze strony polskiej przy *Znaków szczególnych brak* pracował dr Jan Sobczak, który swoją dysertację doktorską poświęcił współpracy Socjaldemokracji Królestwa Polskiego i Litwy oraz Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego oraz Andrzej Ślisz, badacz prasy ruchu rewolucyjnego początków XX wieku.

Kolaudacja *Znaków szczególnych brak* (dodajmy – odbywająca się 16 października 1978 roku, czyli w dniu wyboru abp Karola Wojtyły na papieża Kościoła Katolickiego) pełna była niemalże w całości entuzjastycznych opinii pod adresem filmu Anatolija Bobrowskiego oraz kolejnego polsko-radzieckiego osiągnięcia. Jerzy Jesionowski, doceniając liczne zasługi i zalety filmu, zwrócił również uwagę, że „ten film dla polskiej widowni będzie miał szczególne wartości, bo za sprawą przedwojennej propagandy antykomunistycznej, postać Dzierżyńskiego była przedstawiana jednostronnie i w taki sposób nakreślano jego sylwetkę, a wcześniejszy okres jego działalności rewolucyjnej, był zupełnie pomijany

²⁶⁴ *Znaków szczególnych brak*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 6, s. 8. Wspomniana przez Siemionowa powieść „Gorienje” (nieprzetłumaczona na język polski) ostatecznie składała się z czterech tomów.

milczeniem”²⁶⁵. Laudacje pod adresem dokonania twórców wygłosili również Wanda Jakubowska i Lech Wieluński. Jedynym uczestników posiedzenia, który negatywnie ocenił kolaudowany film był kierownik Zespołu Filmowego „Perspektywa”, Janusz Morgenstern. Stwierdził on, że „to jest właściwie historia kryminalno-sensacyjna i czym dalej ona rozwija się, tym staje się bardziej interesująca, natomiast zabrakło mi tutaj czegoś, co by mnie wciągało poza wątkiem samej sensacji. Jeżeli idzie o samą inscenizację, to jest ona nadmiernie zewnętrzna, po prostu mnie tym raziła, bo wszystko jest zrobione na zasadzie taniego blichtru. (...) To co miałbym do powiedzenia w ramach kolaudacji, sprowadza się do tego, czy nie można byłoby namówić twórców do dokonania skrótów w pierwszej części filmu. (...) Druga rzecz polega na tym, że nie wydaje mi się, aby film tak bardzo mógł liczyć na to, że zdobędzie naszą widownię. Miałbym tutaj poważne obawy”²⁶⁶. Ripostujący mu Czesław Petelski nazwał głos Morgensterna „szokującym”, dodając, że „na pewno nie jest ten film nudną lekcją historii, a jest to dzieło artystyczne, a inaczej go odebrać nie można”²⁶⁷. Zwracając się osobiście do reżysera *Polskich dróg* uderzył w wysokie tony, mówiąc: „Przepraszam cię – Janusz, ale jesteś często bardzo tolerancyjny w stosunku do dzieł, jakie oglądamy na tym ekranie i jestem zaskoczony, że podszedłeś tak ostro do dzieła naszych radzieckich przyjaciół”²⁶⁸. Po standardowych podziękowaniach za kolektywną i przebiegającą w duchu wzajemnego szacunku współpracę, które wygłosili między sobą Czesław Petelski i Anatolij Bobrowski, przewodniczący Komisji, Zbigniew Sołuba, nie widział możliwości innego zakończenia posiedzenia, jak ogłosić zaakceptowanie tak zrealizowanego dzieła.

Przedpremierowy pokaz *Znaków szczególnych brak* odbył się podczas „Wiosennych spotkań z filmem radzieckim” w maju 1979 roku, oficjalna premiera zaś – 18 kwietnia 1980 roku. Towarzyszyły jej entuzjastyczne recenzje zamieszczone m.in. w „Kinie”²⁶⁹ czy „Ekranie”²⁷⁰. Nie wszystkie głosy na temat tego filmu (zwłaszcza krytyczne wobec niego) mogły się ukazać. Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk zakwestionował m.in. krótką recenzję, która miała ukazać się w tygodniku „Kultura” (jej autorem mógł być Jerzy

²⁶⁵ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 16 X 1978 r, AFINA, sygn. A-344, poz. 172, k. 2.

²⁶⁶ *Ibidem*, k. 5-6.

²⁶⁷ *Ibidem*, k. 6-7.

²⁶⁸ *Ibidem*, k. 7.

²⁶⁹ Por. W. Wertenstein, *Rewolucjoniści i policjanci*, „Kino” 1979, nr 7, s. 18-23.

²⁷⁰ Por. H. Tronowicz, *W atmosferze prowokacji i zdrady*, „Ekran” 1979, nr 20, s. 8; Z. Ornatowski, *Bez koturnów*, „Ekran” 1980, nr 21, s. 21.

Płażewski lub Cezary Wiśniewski²⁷¹). Recenzent napisał: „Nie powiodła się ta współprodukcyjna próba sportretowania wielkiego rewolucjonisty, o którym nawet wrogowie (miał ich wielu) pisali z szacunkiem. Scenarzysta Julian Siemionow ani nie trzymał się ściśle faktów historycznych, ani wątkami zmyślonymi nie zdołał nadać biografii dramaturgicznej jedności. Film jest chaotyczny, Dzierżyński parokrotnie gubi się w tle, a jego poglądy brzmią naiwnie, zaś motywy działania innych ocierają się o fantastykę społeczną (...). Parę ciekawszych postaci (lewicujący milioner, rywalizujący żandarmi) i dobra, ze szczyptą ironii prowadzona, rola Garlickiego nie odpowiadają jeszcze na pytanie, po co powstał ów dwuseryjny film”²⁷².

Nie odpowiedziała na to pytanie również druga część dyptyku – *Krach operacji Terror* (1980). Reżyserował nadal Bobrowski, autorem scenariusza również był Siemionow, zmienił się za to odtwórca głównej roli – tym razem był nim Krzysztof Chamiec. *Krach...* opowiadał bowiem o bardziej znanych epizodach z życia Dzierżyńskiego. Akcja filmu toczyła się w latach 1921-1922, gdy główny bohater filmu pełnił funkcję Komisarzem Ludowym ds. Komunikacji. Ponieważ kraj toczy ogromny głód, najważniejszym zadaniem Dzierżyńskiego jest zapewnienie transportu zboża dla wielkich miast. By to zrobić, potrzebni są fachowcy. Ale część z nich odmawia – nie chcą pomagać reprezentantom postępowego światopoglądu. Dzierżyński zwalnia więc z więzienia inżyniera Nikołajewa. Kontrrewolucja również nie śpi. Członkowie odmiennych światopoglądowo oddziałów wysadzają w powietrze nowo położone tory, ostrzeliwiają pociąg ze zbożem, zebrany przez polskich robotników, organizują liczne sabotaże i dywersje. Dzierżyński jednak, dzięki swojej pomysłowości, doprowadza do powodzenia transportów, pokazuje również śmiałość i pomysłowość rozwiązań ludowego komisariatu. Jego agenci zaś, działający w całej Europie, demaskują siatkę eserowców, knujących przeciwko bolszewików i marzących o objęciu władzy w Rosji. Tropcy z rozbitej siatki wiodą do Moskwy – ich współpracownikiem okazuje się inżynier Nikołajew. Dzierżyński po raz kolejny wykazuje się wielkoduszością i daje mu szansę rehabilitacji – dzięki temu wspaniałomyślnemu gestowi Nikołajew staje się świadomym pomocnikiem nowej władzy i wygłasza referat o przyszłości radzieckiego transportu.

²⁷¹ Płażewski i Wiśniewski prowadzili w „Kulturze” stałą rubrykę krótkich recenzji premier filmowych, które z reguły dzielone były na dwie grupy: „Warto pójść” oraz „Można sobie darować”. Biorąc pod uwagę tekst zakwestionowanej recenzji, krótka opinia o *Znaków szczególnych brak* trafiłaby do drugiej grupy.

²⁷² *Informacja nr 106 o bieżących ingerencjach*, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (dalej: AAN-GUKPPIW), sygn. 3650, k. 123-124.

Kuriozalny scenariusz, będący właściwie hagiografią „Krwawego Felka”, nie mógł zmienić się w wybitne artystycznie dzieło. Takie zresztą przecucie miał Jerzy Stefan Stawiński, recenzujący tekst dla Naczelnego Zarządu Kinematografii. Jego zakończenie, ukazujące klęskę sabotażystów działających na terenie wrogiego kraju, porównał do socrealistycznego filmu *Kariera* (1954; reż. Maria Kaniewska), zaś ogólna opinia tekstu była dla Juliana Siemionowa druzgocąca: „Zrozumiałe, że intryga sensacyjna wymaga uproszczeń: tu jednak scenarzysta poszedł o wiele za daleko: scenariusz jest czarno-biały jak za najlepszych (lub najgorszych) czasów schematyzmu. Postaci nie żyją, ale poruszają się wedle reguł gatunku i wypowiadają swoje polityczne racje, wykonują łatwe do przewidzenia ruchy i nic tu nie jest zaskakujące: i tak Czeka wszystko wie i wszystko przewidzi”²⁷³. W podsumowaniu recenzji (datowanej na 11 maja 1979 roku) odradzał współpracę w realizacji tego przedsięwzięcia. Krytyczne zarzuty pod adresem scenariusza miał również drugi recenzent (podpis jest na tyle nieczytelny, że zidentyfikowanie autora jest bardzo trudne). Tutaj z kolei pojawiły się zarzuty o brak zgodności historycznej, zwłaszcza w obrazie Polski początku lat 20.:

„Polska jawi się tu jako kraj pozbawiony właściwie suwerenności, gdzie obcy marszałek nawołuje do interwencji przeciwko jej sąsiadowi, po którym swobodnie hulają obce wywiady, a jedynymi reprezentantami społeczeństwa są krzywdzący pocziwego cudzoziemca żandarmi. (...) Otóż to jest obraz, który w Polsce wzbudzić może nieporozumienia, a także jest niezgodny z faktami. Autor zdaje się nie wiedzieć, że te lata są w Polsce czasem ostrej walki społecznej, że rządy w takich czy innych intencjach mają jednak charakter lewicujący, że uchwała się ośmiogodzinny dzień pracy, prawo do strajku i opieki społecznej, że wprawdzie prawica doprowadza do zabójstwa Narutowicza, ale nie udaje się jej objąć władzy. Jest to ponadto kraj konstytucji marcowej i powstania robotników krakowskich. Krótko mówiąc, a nie wymagając od scenariusza sensacyjnego panoramy historycznej obraz Polski wymaga tutaj wysublimowania i wycieniowania”²⁷⁴.

Według Antoniego Juniewicza kwestie te miały zostać poprawione bądź rozpisane w scenariuszu z postawieniem innych akcentów²⁷⁵. Potwierdzeniem tego jest eksplikacja podpisana przez Czesława Petelskiego, Juliana Siemionowa i Lwa Arnsztama (kierownika artystycznego II Zespołu Twórczego WF „Mosfilm”), w której znalazły się następujące

²⁷³ J. S. Stawiński, *Julian Siemionow: KRACH OPERACJI „TERROR”*. Recenzja ze scenariusza filmowego, AAN-NZK, sygn. 5/104, k. 30.

²⁷⁴ *Julian Siemionow, Krach operacji Terror (scenariusz), recenzja*, AAN-NZK, sygn. 5/104, k. 6.

²⁷⁵ Pierwsza akceptacja scenariusza nastąpiła 13 sierpnia 1979 roku, a więc znana już była treść recenzji Jerzego Stefana Stawińskiego. Mimo to jednak zdecydowano się na rozpoczęcie prac przygotowawczych do filmu, w tym samym czasie prawdopodobnie powstała recenzja, analizująca aspekty historyczne tekstu. (Por. *Ibidem*, k. 24).

ustalenia: „1/ W scenariuszu będzie wprowadzona nowa linia – pomoc polskich robotnikom rosyjskim (w tym m.in. sceny z pociągiem żywnościowym i sanitarnym). 2/ W scenariuszu będzie napisana scena, jak w Sejmie zdrowo myślący polscy działacze polityczni występowali za pełnym wprowadzeniem postanowień pokoju Ryskiego i konieczność ukrucenia (sic! – przyp. JG) antysowieckich wystąpień, działających w podziemiu organizacji białych znajdujących się na terenie Polski. 3/ W scenariuszu będzie wprowadzone uściślenie dotyczące Sawinkowa i jego kompanii, którzy działali w Warszawie prowadząc swoją konspiracyjną działalność. 4/ Uwagi polskich konsultantów będą uściśnione w roboczym procesie”²⁷⁶. Schematy jednak nadal pozostały, odciskając się na gotowym filmie.

Taka sama schematyczność i szablonowość znamionowała również konstrukcję postaci Dzierżyńskiego, przy czym warto zauważyć, że pomagało to w osiągnięciu celu, jaki założyli sobie zarówno Siemionow, jak i Bobrowski. A miało nim być „odkłamanie” wizerunku Dzierżyńskiego i krążącym o nim opinii. Reżyser *Krachu operacji Terror* mówił o tym w jednym z wywiadów: „Słyszałem o nim wiele bajek, wiele zadziwiających opinii. Czasem byłem bezradny nie znajdując słowa odpowiedzi. Mówi się na przykład o »czerwonym terrorze«, a był on przecież odpowiedzią na »biały terror«. Do czasu zamachu na Lenina terroru nie było. W filmie chciałem zawrzeć tę oczywistą prawdę, że dopóki toczyła się wojna domowa, dopóty młodą republikę trzeba było utrzymać za wszelką cenę. Gdy nastał pokój, Dzierżyński był jednym z tych, którzy byli przeciw tej »każdej cenie«. (...) Dzierżyński (...) pozostał w pamięci ludzi jako zwykły człowiek, który nie chciał żadnych korzyści osobistych z tytułu sprawowanych stanowisk i prowadzonej działalności”²⁷⁷. Przy czym Bobrowski uchylał się na pytanie, zadawane przez Bogdana Moźdzynskiego ze „Sztandaru Młodych”, na czyje zamówienie zrealizowany jest ten film, odnosząc się zaś do kwestii członkostwa w Komunistycznej Partii Związku Radzieckiego stwierdził, że „przynależność ta nie stwarza mi żadnych ograniczeń w postaci określonych obowiązków. Upewniam mnie natomiast w tym, że powinienem realizować filmy”²⁷⁸.

Bobrowski utrzymywał również, że swój film kieruje przede wszystkim do młodzieży. Nie udało mi się dotrzeć do danych frekwencyjnych dotyczących widowni w ZSRR, natomiast biorąc pod uwagę czas wyświetlania filmu w Polsce trudno zakładać zbytnie nim zainteresowanie naszej młodzieży szkolnej. *Krach operacji Terror* wszedł bowiem na

²⁷⁶ *Eksplikacja* [scenariusza „Krach operacji Terror” podpisana przez Czesława Petelskiego, Lwa Arnsztama i Juliana Siemionowa], AAN-NZK, sygn. 5/104, k. 25.

²⁷⁷ *Krach operacji Terror*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1982, nr 2, s. 3.

²⁷⁸ *Ibidem*.

ekrany dopiero w kwietniu 1983 roku, chociaż cytowane wypowiedzi reżysera pochodzą z listopada 1981 roku, zaś pierwsze wzmianki o jego obecności w obiegu dystrybucyjnym pochodzą z kwietnia i maja 1982 roku²⁷⁹, czyli z pierwszych miesięcy stanu wojennego w Polsce. Tych kilka recenzji *Krachu...*, które ukazały się w polskich pismach, pełnych było jednak licznych zastrzeżeń i krytycznych uwag. Jakub Skawiński w „Ekranie” uznał, że mają one swoje źródło przede wszystkim jednak w scenariuszu Siemionowa, stojącym na miernym poziomie dramaturgicznym. Za najpoważniejszy atut filmu uznał zaś postać głównego bohatera: „Dzierżyński został ukazany w filmie w całej swej złożoności, prezentuje rozmaite stany napięcia i uczuć. Wszędzie go pełno. Nawet tam, gdzie pozornie znajduje się daleko od zdarzeń. Jest jednak ich niewątpliwym demiurgiem, kształtuje wszystko na obraz swych zamierzeń. Toteż plejada jego współpracowników i przeciwników rysuje się dość blado”²⁸⁰. Cezary Prasek zaś stwierdził bez ogródek: „Widzę szansę powstania interesującego filmu o Dzierżyńskim. Ale musiałby to być utwór zupełnie inaczej pomyślany”²⁸¹.

2.4. Pan wspomniął o reformie rolnej. Co to takiego? II wojna światowa

W obszernej filmografii produkcji zespołu „Iluzjon” w drugiej połowie lat 70. sporo miejsca zajmuje również tematyka wojenna. Były to filmy bardzo różne – od produkcji typowo rocznicowych, wypełnionych propagandowymi akcentami, przez filmy z pewnymi ambicjami „kina rozrywkowego”, aż po przemawiające do wyobraźni i znakomicie zrealizowane produkcje rekonstruujące działalność organizacji konspiracyjnych i sławiące bohaterstwo ich członków.

W te dni przedwiosenne Andrzeja Konica bez wątpienia należą do tej pierwszej grupy i są typowym filmem zrealizowanym „z okazji i ku czci”. Wszak w 1975 roku obchodzono hucznie 30. rocznicę zakończenia II wojny światowej. Kino również postanowiło oddać hołd żołnierzom Ludowego Wojska Polskiego i ich walce z niemieckim najeźdźcą. Z materiałów filmów *Kierunek Berlin* (1968) i *Ostatnie dni* (1969) Jerzy Passendorfer zmontował obraz pod wiele mówiącym tytułem *Zwycięstwo* (1974), który eksploatowany był na kopiach 70 mm. *W te dni przedwiosenne* również wpisują się w ciąg obrazów sławiących imię polskiego żołnierza, jego męstwo, poświęcenie i odwagę.

²⁷⁹ Por. *W kinie*, „Gazeta Pomorska” 1982, nr 75, J.Ł., *Krach operacji Terror*, „Nowiny” 1982, nr 87, s. 5.

²⁸⁰ J. Skawiński, *Kilka lat później*, „Ekran” 1983, nr 21, s. 16.

²⁸¹ C. Prasek, *Podpisywał się skrzypiącym piórem*, „Film” 1983, nr 29, s. 11.

Podczas kolaudacji film *Konica* spotkał się z niesłuchanie pozytywnym przyjęciem. Nie powinno to dziwić, ale równocześnie jest też wyraźnym przykładem potwierdzającym, że waga tematu i propagandowe przesłanie skutecznie zamazywały liczne wady filmu. Tkwiły one przede wszystkim w scenariuszu. Jest on oparty na ciągu schematów i szablonów. A więc główny bohater – podpułkownik Waław Kaszyba (Leonard Pietraszak). Wzór oficera I Armii Wojska Polskiego. Surowy i twardy zwolennik i propagator dyscypliny, odważny i mężny, z odpowiednią przeszłością – przed wojną komunista, represjonowany przez sanacyjne władze i wielokrotnie aresztowany (na czym bardzo mocno cierpiało życie osobiste), podczas wojny oficer Armii Czerwonej. Podporucznik Emilia Horak (Halina Rowicka) – trzpiotowata, rozemocjonowana, bezgranicznie zakochana w Kaszybie, którego po raz pierwszy na dłużej spotkała w ciągu dwóch dni ich wspólnej podróży, a przy tym rwąca się do walki. I sierżant Wolak (Jerzy Matałowski) – były powstaniec warszawski, narwany i niesubordynowany, podważający rozkazy Kaszyby.

Tak papierowych postaci nie ożywiliby nawet najlepsi odtwórcy. Po latach chyba największy uśmiech politowania budzi rozmowa Kaszyby z dziedziczką, u której zatrzymał się w drodze do swojej dywizji. Brzmi on następująco: „- Pan wspomniał o reformie rolnej. Co to takiego? – Chłopi otrzymają obszarniczą ziemię. – Nie rozumiem. – Wszystkie majątki zostaną podzielone tak, aby każdy otrzymał swoją działkę. (Na twarzy dziedziczki maluje się przerażenie.) – Wszystkie majątki? – Wszystkie. – A co mnie zostanie? – Nic. – A dwór? – We dworze będzie szkoła albo dom kultury. – To prawda? – Prawda”. Nic dziwnego, że po takiej rozmowie załamana dziedziczka jak najszybciej opuszcza swoje ziemie.

Przywołana scena służy również do szerszej refleksji. Otóż wszystkie niemal postaci drugoplanowe filmu *Konica* służą albo do wprowadzenia pewnych tez albo do zaprezentowania określonych postaw. A więc oficer Armii Czerwonej, Kielnow, podziwia Kaszybę, sam wykazując się również odwagą. Oficer informacji przesłuchujący Wolaka to człowiek wyrozumiały dla rozpalonej natury byłego powstańca. Żona Kaszyby (z którą spędził on tylko 17 dni, co jest często akcentowane, bowiem krótko po ślubie został aresztowany przez władze sanacyjne za swoją komunistyczną działalność) pełni rolę ozdoby, oczywiście rozumiejąc polityczną działalność swego męża i dzieląc jego poglądy. I tak dalej, i tak dalej. Warto dodać, że za tak skonstruowany scenariusz Zbigniew Safjan otrzymał nagrodę na FFFF w Gdańsku.

Materiał ten próbował ożywić Andrzej Konic, reżyser, który miał przecież za sobą realizację części odcinków *Stawki większej niż życie* (1967-68) i serialu *Czarne chmury*

(1973; wywodzi się z niego większość obsady tego filmu). Nadaremnie. W pamięci przeciętnemu odbiorcy pozostać może tylko całkiem nieźle zainscenizowana i nakręcona ostatnia sekwencja bitwy z niemieckimi oddziałami (częściowo kręcona z samolotu), czyli niespełna 10% filmu.

Znacznie wyższy poziom artystyczny reprezentuje przedostatni kinowy film Janusza Nasfetera *Moja wojna, moja miłość* (1975). Opowieść o przeżyciach siedemnastoletniego Marka Bruna (Piotr Łysak), który we wrześniu 1939 roku błąka się po kraju chcąc włączyć się w działania wojenne i który w tym czasie poznaje też swoją pierwszą miłość – Elżbietę (Grażyna Michalska) ma w sobie sporo autentyzmu i refleksji charakterystycznych dla pokolenia urodzonego w latach dwudziestych²⁸². Te walory w połączeniu z warsztatem reżyserskim Nasfetera i jego umiejętnościami w dziedzinie prowadzenia młodych aktorów sprawiły, że podczas kolaudacji film spotkał się z niemal jednoznacznym pozytywnym przyjęciem. Jerzy Jesionowski i profesor Henryk Jankowski podkreślali wartości moralne, wychowawcze i patriotyczne, które przyszli widzowie (a zwłaszcza ci rekrutujący się spośród uczniów szkół średnich) mogą odczytać i przyswoić²⁸³. Mimo to jednak film nie ustrzegł się ingerencji, odnoszących się do ostatnich jego partii. Paweł Jaskulski, badacz twórczości Nasfetera zauważa, że w pierwotnych założeniach Marek najpierw miał dołączyć do przypadkowo napotkanej grupy maruderów, następnie zaś obrzucić kamieniami strącony niemiecki samolot. „Taki montaż nie pozwalał widzowi na kategoryczne stwierdzenie, że bohater w dalszym ciągu będzie miał ochotę na udział w walce zbrojnej”²⁸⁴. Przemontowanie zakończenia już taką nadzieję dawało. Jerzy Bajdor, przewodniczący posiedzenia, zabiegał również m.in. o wyciszenie pieśni kościelnych, które pojawiają się w jednej ze scen (zmiana ta została wprowadzona do filmu). Prasa przyjęła film niejednoznacznie – krytycy podzielili się na dwa obozy, z których pierwszy (do którego należał m.in. Czesław Dondziłło²⁸⁵ i Jerzy Trunkwalter²⁸⁶) uznawał go za jeden z najważniejszych obrazów w twórczości reżysera, drugi zaś miał do niego sporo zastrzeżeń. Wysunęła je m.in. Maria Malatyńska, pisząc: „Jest sporo scen ciekawie pokazanych. Jest znakomicie przedstawiony proces narastania paniki

²⁸² Przyznawał się do tego zresztą sam reżyser w jednym z wywiadów: „Mówiąc prawdę jest to film bardzo osobisty, nie znajduję określenia innego jak – autopsyjny. Myślę, że bliski i szczególnie zrozumiały dla ludzi średniego pokolenia, a więc dla tych, którzy jak ja, wciąż jeszcze pełni nadziei kroczą tamtymi drogami – bez kart mobilizacyjnych i bez broni, ale z wiarą, że walczyć będą” (*Moja wojna, moja miłość*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1975, nr 15, s. 4).

²⁸³ Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 22.V.1975r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 85, k. 1-2.

²⁸⁴ P. Jaskulski, *Niewygodna zagadka. Twórczość Janusza Nasfetera*, Warszawa 2021, s. 66.

²⁸⁵ Por. C. Dondziłło, *Bezradny, ale nie przegrany*, „Film” 1975, nr 36, s. 9.

²⁸⁶ Por. J. Trunkwalter, *Inny smak wojny*, „Dookoła Świata” 1975, nr 38.

tłumów, ucieczki w pierwszych dniach wojny, zagubienia, jeszcze nie ideowego, a zwykłego, ludzkiego. Są ładnie przedstawione obrazy rodzenia się pierwszej bliskości, bo jeszcze nie miłości przecież, ale mocnej bliskości drugiego człowieka związanego podobnym losem. To wszystko w filmie jest. Ale jakby niewygrane do końca w sensie samego bogactwa emocjonalnego i dramatycznego²⁸⁷. Odbiór części krytyków nie odwiódł jednak wielu tysięcy widzów od obejrzenia nowego filmu *Nasfetera* na ekranach kin. Wprowadzona na ekrany 2 września 1975 roku produkcja cieszyła się sporym powodzeniem²⁸⁸. Kolejne filmy wojenne „Iluzjonu” z drugiej połowy lat 70. przyciągnęły jednak do kin znacznie większą, ponad milionową publiczność.

Taką produkcją był film, który bez wątpienia można określić jako jeden z najlepszych polskich obrazów opisujących działalność organizacji konspiracyjnych podczas II wojny światowej. Mowa o *Akcji pod Arsenalem* (1977) w reżyserii Jana Łomnickiego, na podstawie scenariusza Jerzego Stefana Stawińskiego opartego częściowo na powieści „Kamienie na szaniec” Aleksandra Kamińskiego.

Wzmiankowany utwór literacki, wydany po raz pierwszy konspiracyjnie w 1943 roku, w różnych okresach PRL-u spotykał się z różnego rodzaju zarzutami i krytyczną oceną. Zarówno tuż po zakończeniu wojny, w latach 1946-1947, kiedy powieść Kamińskiego została wydana po raz pierwszy oficjalnie, jak i w okresie odwilży, gdy znów ukazały się na księgarskich półkach, autora oskarżano o patos, tworzenie swoistej legendy, a nawet mitu bohaterskich harcerzy Szarych Szeregów, którzy „kiedy trzeba, na śmierć idą po kolei/Jak kamienie, przez Boga rzucające na szaniec”²⁸⁹. Ale, jak zwraca uwagę Sylwia Karolak, po licznych artykułach opublikowanych w drugiej połowie lat 50., przez kolejne lata wokół utworu panowało milczenie. Zmieniło się to pod koniec kolejnej dekady²⁹⁰. Wtedy również powstały pomysły zekranizowania książki, składane zresztą przez różnych reżyserów – podczas jednego z posiedzeń Komisji Ocen Scenariuszy Czesław Wiśniewski twierdził, że „ten scenariusz ma długą historię, bo interesował się nim reż. Wajda, potem reż. Chęciński, a obecnie interesuje się nim reż. Podgórski”²⁹¹. Według Rafała Bubnickiego twórca *Samych swoich* pracował nad dokumentacją scenariusza (autorstwa zresztą Stawińskiego), przeprowadzanej wspólnie ze Stanisławem Broniewskim „Orszą”, komendantem Grup Szturmowych

²⁸⁷ M. Malatyńska, „*Moja wojna, moja miłość*”, „Echo Krakowa” 1975, nr 197, s. 2.

²⁸⁸ *Ibidem*, s. 173.

²⁸⁹ J. Słowacki, *Testament mój*, <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/testament-moj.html> [dostęp: 25.03.2022].

²⁹⁰ Por. S. Karolak, *Spory o „Kamienie na szaniec” Aleksandra Kamińskiego*, Poznań 2019, s. 17-18.

²⁹¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 9.XI.70*, AFINA, sygn. A-347, poz. 15, k. 22.

i dowódcą akcji pod Arsenalem. Prace, trwające na przełomie 1969 i 1970 roku były jednak trudne do przyjęcia dla „Iluzjonu” – Chęciński chciał zrealizować film na taśmie barwnej, w dodatku do jego powstania konieczne były rozległe prace budowlane, gdyż okolica, w której odbity został Jan Bytnar „Rudy” została przebudowana i w niewielkim stopniu przypominała Warszawę z czasów okupacji²⁹². Warto również wspomnieć, że w 1969 roku Wytwórnia Filmowa „Czołówka” zrealizowała, na zlecenie Telewizji Polskiej, fabularyzowany dokument *Strzały pod Arsenalem* (w reżyserii Jerzego Wolena), którego konsultantem historycznym również był Stanisław Broniewski.

Do pomysłu zrealizowania powrócono w drugiej połowie lat 70. – tym razem jednak reżyserem filmu był Jan Łomnicki, który niedawno zakończył prace nad wyprodukowanym we współpracy z ZSRR filmem *Ocalić miasto* (1976), ukazującej wydarzenia prowadzące do wyzwolenia Krakowa spod okupacji niemieckiej. W licznych wywiadach zdradzał fascynację tą tematyką oraz radość z możliwości nakręcenia pierwszego fabularnego filmu o działalności Szarych Szeregów. W wypowiedzi dla „Filmowego Serwisu Prasowego” mówił: „Zamierzyłem »Akcję« nie tylko jako próbę odtworzenia wydarzeń, ale jako opowieść o bohaterstwie, o ludziach, których postawy mogą stanowić wzór dla wielu pokoleń”²⁹³. Sama realizacja filmu stała się tematem licznych artykułów prasowych, publikowanych zarówno w „Filmie”, jak i w „Stolicy” oraz innych tytułach warszawskiej prasy. W jednym z reportaży w „Kurierze Polskim” Łomnicki dziękował mieszkańcom Warszawy za pomoc, zwłaszcza w udostępnianiu mieszkań na potrzeby zdjęć; jak twierdził, „spotkaliśmy się z ogromną serdecznością i życzliwością”²⁹⁴. Można więc zaryzykować stwierdzenie, że atmosfera realizacji przypominała pod pewnymi względami zdjęcia do *Kanału* Andrzeja Wajdy. Dużą uwagę przywiązywano również do wsparcia, jakiego udzielili realizatorom Stanisław Broniewski „Orsza” oraz Zygmunt Kaczyński „Wesoły”, uczestnik akcji, który telefonicznie przekazał informację o obecności „Rudego” w transporcie z alei Szucha na Pawiak, był bowiem wówczas akwizytorem „Wedla” i z racji tej pracy często odwiedzał siedzibę Gestapo.

Czy Łomnickiemu udało się przełożyć na język filmu zamierzenia, o których mówił w przytoczonej wyżej wypowiedzi prasowej? Jeśli bazować tylko na opiniach kolaudantów,

²⁹² Por. R. Bubnicki, *Opowieść...*, op. cit., s. 27.

²⁹³ *Akcja pod Arsenalem*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1978, nr 1, s. 5.

²⁹⁴ J. Łomnicki, *Brawurowa akcja pod Arsenalem ożyje na ekranie*, rozm. przeprowadził M. Wronkowska, „Kurier Polski” 1977, nr 104, s. 1.

można stwierdzić, że reżyserowi udało się skutecznie oddać atmosferę okupacyjnej Warszawy oraz klimat panujący w środowisku konspiratorów Szarych Szeregów. Aleksander Jackiewicz w swoim stanowisku zestawiał *Akcję pod Arsenalem* z osiągnięciami polskiej szkoły filmowej (m.in. filmem *Zamach* Jerzego Passendorfera, do którego scenariusz również napisał Jerzy Stefan Stawiński). Porównanie to posłużyło Jackiewiczowi do stwierdzenia, że „wiele spraw jest (...) bardzo dobrze pokazanych, nie tylko od naszej strony, ale i od strony przeciwnika, od strony zagadnień moralnych, od strony pewnych spraw psychologicznych, tak bardzo charakterystycznych dla przedstawicieli naszego narodu, a więc jest to film bardzo polski”²⁹⁵. Owa „polskość” filmu Łomnickiego została podniesiona tak jednoznacznie tylko przez Jackiewicza, jednak pewne dialogi zawarte w filmie spotkały się z oporem innego kołaudanta. Był nim Bohdan Poręba. Zwrócił uwagę na scenę nocnej rozmowy „Zośki” i „Rudego”, w której padło zdanie: „Co, chcesz być jeszcze jednym księciem Pepi?”. Kierownik artystyczny „Profilu” perorował: „W tej wypowiedzi wyczułem wyraźną kpinę i to było bardzo krzywdzące podejście do księcia Poniatowskiego, który zmarł z odniesionych ran i w dodatku osłaniał swoich żołnierzy. Przyzwyczailiśmy się do tego, że właśnie tak ustawiano tę postać, ośmieszano jej romantyzm, włącznie z ostatnim gestem, a obecne badania historyczne wykazały, że to wszystko było nieprawdą, że mieliśmy do czynienia rzeczywiście z postacią bohatera i to trzeba umieć docenić”²⁹⁶. Zdanie to nie pojawia się w ostatecznej wersji filmu, ale Poręba kwestionował również inny fragment *Akcji*.... W scenie zabierania broni z jednego z magazynów „Alek” (Ryszard Gajewski) mówi do jednego z harcerzy: „I pamiętaj »Bolec«, że we wroga rzucamy granatem, a nie zawleczką”, na co przyszły uczestnik akcji żartobliwie odpowiada: „Co to jest zawleczka?”. Porębę raziło takie ustawienie tej sceny, wyraźnie nie wyczuwając zawartego w niej konspiracyjnego humoru. Ten fragment jednak nie został usunięty.

Koniec końców, zarówno reszta wypowiadających się uczestników posiedzenia (Jerzy Jesionowski, Stanisław Różewicz, Andrzej Czałbowski czy Witold Filler) nie miała żadnych uwag do ocenianego filmu, doceniając w nim zarówno trafne odtworzenia Warszawy okresu II wojny światowej, jak i jego liczne aspekty pedagogiczne i wychowawcze. Prasowa recepcja *Akcji*... odbiegała jednak od tej kołaudacyjnej, znaleźli się bowiem recenzenci wytykający filmowi Łomnickiego pewne niedociągnięcia. Zygmunt Kałużyński (no-

²⁹⁵ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 18 listopada 1977r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 146, k. 2.

²⁹⁶ *Ibidem*, k. 6.

tabene: również uczestnik kolaudacji), odnosząc się do postaci Stawińskiego i wspomnianego *Zamachu*, zauważył, że Andrzej Wajda i Andrzej Munk realizując filmy na podstawie jego scenariuszy zrealizowali „arcydzieła rozrachunkowej »szkoły polskiej«, zaś Passendorfer i teraz Łomnicki, również dysponując tekstami Stawińskiego, nakręcili filmy sensacyjno-batalistyczne, bardzo mocno tkwiące w rzeczywistości wojennej, które przypominają „kronikę-dokument otwarcia następnego zakładu produkcyjnego”²⁹⁷. W oczach Stanisława Wyszomirskiego *Akcja pod Arsenalem* była „filmem wprawdzie bardzo starannie zrobionym, w każdej sekwencji widać wpływ renomowanego dokumentalisty, jednak utwór nie wznieca emocji, jakie powinien. Zabrakło wzruszenia i patosu”²⁹⁸. Janusz Skwara zaś utyskiwał, że „wiele przykładów poświęcenia młodych bojowników wypadło nazbyt skrótowo. Znamy ich czyny, lecz chcielibyśmy poznać ich lepiej, co czuli, co myśleli”²⁹⁹. W innych zaś artykułach (m.in. Krzysztofa Teodora Toeplitza w „Miesięczniku Literackim”³⁰⁰) pojawił się ton pewnego żalu, że ten fascynujący temat nie znalazł możliwości zaistnienia na ekranie w drugiej połowie lat 50., w okresie największego rozkwitu „szkoły polskiej”. Mimo tych uwag, *Akcja pod Arsenalem* zdobyła bardzo dobre wyniki frekwencyjne, zyskała również festiwalowe nagrody w Gdańsku – z edycji w 1978 roku wyjechała ze Srebrnymi Lwami oraz Bałtycką Perłą, nagrodą zakładów pracy Wybrzeża.

W kontekście filmów wojennych chciałbym wspomnieć jeszcze o trzech obrazach, których akcja rozgrywała się już w pierwszych dniach pokoju, ale odnosiły się jeszcze do spraw związanych z okresem okupacji, czy to w sferze obyczajowej, czy politycznej. Pierwszy z nich to debiut kinowy Jerzego Szwertni *Grzech Antoniego Grudy* (1975), ekranizacja powieści Henryka Worcella, której tytułowy bohater (grany przez Franciszka Pieczkę) osiedla się wraz z rodziną w Krępiszowie, wsi na Ziemiach Odzyskanych. Poprzez jego losy rozgrywające się w „pionierskim” 1945 roku Szwertnia chciał ukazać ostrość zarówno konfliktów między Grudą a pragnącym przejąć jego ziemię sołtysem Saranieckim (Gustaw Lutkiewicz), jak i niewygasłe echa II wojny światowej, odbijające się przede wszystkim na synu Grudy, Janku (Kosma Kaczmarek). Przedsięwzięcie jednak zakończyło się niepowodzeniem; jego powody bodaj najlepiej opisał na kolaudacji Zbigniew Safjan: „film w zasadzie należałoby przyjąć bez zbędnych poprawek, podkreślając celowość podjętego tematu, ale stwierdzając, że materia filmowa jest trochę rzadka i to może spowodowało, że

²⁹⁷ Z. Kałużyński, *Dusza stygnie*, „Polityka” 1978, nr 8, s. 8.

²⁹⁸ S. Wyszomirski, *Najsłynniejsza akcja „Szarych Szeregów”*, „Express Wieczorny” 1978, nr 38, s. 4.

²⁹⁹ J. Skwara, *Pokolenie Baczyńskiego*, „Film” 1978, nr 11, s. 7.

³⁰⁰ Por. K. T. Toeplitz, *Między „westernem” a tragizmem klasycznym*, „Miesięcznik Literacki” 1978, nr 4, s. 88-90.

pewne partie filmu oglądałem po prostu bez zainteresowania, po prostu film mnie nie wziął”³⁰¹. Istotnie, zwłaszcza w pierwszej części filmu, ukazującej przybycie Grudów do Krępiszowa, Sztwertni oraz współautorom scenariusza – Januszowi Krasieńskiemu i Witoldowi Adamkowi – nie udało się uciec od stereotypów i schematycznych rozwiązań fabularnych, jakie pojawiały się w filmach rozgrywających się na ziemiach zachodnich tuż po wojnie. Druga część filmu oparta jest z kolei o sprawy *stricte* psychologiczne, ogniskujące się wokół pozycji Grudy we wsi, jego walki ze wspomnianym sołtysem oraz problemów rodzinnych tytułowego bohatera, tutaj jednak zabrakło wiarygodności i pewnej temperatury emocjonalnej, która przywiązałaby widza do fabuły i bohaterów. Stąd też liczne głosy odbierające Sztwertni i jego debiutowi jakąkolwiek wartość, np. recenzja Tomasza Hellena podsumowana zdaniem: „Na takie komunały i amatorszczyznę szkoda taśmy i czasu”³⁰².

W nurt opowieści o bohaterskich żołnierzach komunistycznych formacji wojskowych wpisuje się zaś film Sylwestra Szyszko *Mgła* (1976). Tym razem jednak protagoniści są żołnierze Korpusu Bezpieczeństwa Wewnętrznego, sama zaś produkcja rozgrywa się tuż po II wojnie światowej. Jej głównym bohaterem jest Marian Witczak (Marian Łaszewski), cwaniak z warszawskiego Targówka, który, po powołaniu do wojska, trafia właśnie do KBW, następnie zaś zostaje wysłany do wsi Sernetki (trudno zorientować się w geograficznym umiejscowieniu miejsca akcji), gdzie walczy z antykomunistycznymi oddziałami. Równocześnie zaś przeżywa miłość do miejscowej nauczycielki Anki (Joanna Szczepkowska), której brat należy do NSZ. Scenariusz oparty został na powieści Jerzego Grzymkowskiego „Erkaemiści”, w której autor wykorzystał swoje przeżycia z bratobójczych walk, odbywających się po zakończeniu wojny. Powieść jest jednostronna, wykorzystująca wszelkie toposy „zaangażowanych” powieści o wewnętrznych potyczkach, toczących się w Polsce w latach 1945-1947. Wśród nich wymienić należy bohaterskich i „ludzkich” żołnierzy, odbudowujących zniszczone po okupacji domy i gospodarstwa, zagrożoną ludność cywilną, która chciałaby pomóc nowej władzy, boi się jednak zemsty ze strony przeciwników ustroju oraz członków antykomunistycznych formacji zbrojnych – bezwzględnych, butnych, pozbawionych uczuć. Film Szyszki, powielający wszystkie te motywy, wpisuje się w ciąg nieudanych w większości produkcji traktujących o pierwszych latach powojennych, na które składają się m.in. *Znikąd donikąd* (1975; reż. Kazimierz Kutz)

³⁰¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 24 lutym 1975 roku*, AFINA, sygn. A-344, poz. 81, k. 4.

³⁰² T. Hellen, *Obok sztuki*, „Fakty-75” 1975, nr 30, s. 11.

czy *Krótkie życie* (1976; reż. Zbigniew Kuźmiński). Jednak w porównaniu do wspomnianych produkcji, kolaudacyjne przyjęcie *Mgły* było entuzjastyczne. Bohdan Poręba twierdził, że powstał film „bardzo głęboki, bardzo wybitny”³⁰³, według Zbigniewa Klaczyńskiego był on „znakomicie zrobiony”³⁰⁴, Jerzy Jesionowski zaś uważał, że *Mgła* jest obrazem „tchnącym prawdą, szczególnie prawdą tamtych czasów”³⁰⁵. Kwestię tę poruszył również Henryk Jankowski, według którego „to co jest (...) rzeczywiście uchwycone prawidłowo, to te wątki filmu, które mówią o tym, że słuszność racji występuje po jednej stronie, natomiast zlikwidowanie drugiej strony, to jest tylko krótszego czy dłuższego czasu”³⁰⁶. Nieco innego zdania byli recenzenci. Już same tytuły artykułów poświęconych *Mgle* wskazują stosunek krytyków do omawianego filmu: *Gęsta „Mgła” – nic nie widać*³⁰⁷, *Niepotrzebny start*³⁰⁸, *Zbyt dużo uproszczeń*³⁰⁹. Film Szyszki został również skrytykowany w partyjnym organie prasowej – Czesław Dondziłło, relacjonujący przebieg FPFF w Gdańsku, zarzucił *Mgle* liczne wady, przede wszystkim dotyczące prowadzenia aktorów oraz dramaturgicznego ustawienia filmu, przez co, „trudno czasem widzowi utożsamić się z bohaterem, który kieruje się cynizmem i dewizą »śmierć frajerom«”³¹⁰. W grupie krytyków, którzy wyrażali się o drugim kinowym filmie Sylwestra Szyszki nieco łaskawiej (aczkolwiek też bez specjalnego entuzjazmu) był Janusz Skwara oraz Zdzisław Zaryczny. Ten pierwszy zauważył pewną prawidłowość tematyczną, ujawniającą się w kolejnych produkcjach reżysera – *Ciemna rzeka* (1973), także oparta o powieść Grzymkowskiego, również starała się opisać czas przełomu oraz „budowania zrębów i kładzenia podwalin”. Skwara twierdził, że „wciąż jeszcze reżyser bardziej umiejętnie buduje niezwykle trudny do uchwycenia klimat tamtej epoki, która uchodzi już za historyczną (...). Mamy więc wrażenie, jakbyśmy przenieśli się w tamte czasy, żyli wśród bohaterów. Jest to odczucie niemal fizyczne”³¹¹. Zaryczny, publikujący swe przemyślenia w „Żołnierzu Wolności”, podzielił refleksje Skwary, zaznaczając jednak, że główny konflikt, a nawet przemiana głównego bohatera brzmi fałszywie i nieprzekonująco³¹².

³⁰³ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 8 czerwca 1976r., AFINA, sygn. A-344, poz. 116, k. 1.

³⁰⁴ *Ibidem*, k. 5.

³⁰⁵ *Ibidem*, k. 9.

³⁰⁶ *Ibidem*, k. 15.

³⁰⁷ Por. S. Wyszomirski, *Gęsta „Mgła” – nic nie widać*, „Express Wieczorny” 1976, nr 221, s. 4.

³⁰⁸ Por. S. Grzelecki, *Niepotrzebny start*, „Życie Warszawy” 1976, nr 240, s. 7.

³⁰⁹ Por. D. Sobieniecka, *Zbyt dużo uproszczeń*, „Ekran” 1976, nr 42, s. 19.

³¹⁰ C. Dondziłło, *Plon gdańskiego festiwalu filmowego*, „Nowe Drogi” 1976, nr 10, s. 176.

³¹¹ J. Skwara, *Przeszłość i mgła*, „Film” 1976, nr 40, s. 7.

³¹² Por. Z. Zaryczny, *A kiedy „Mgła” opadnie*, „Żołnierz Wolności” 1976, nr 241.

Wszyscy i nikt (1977) Konrada Nałęckiego był natomiast kolejną próbą przeszczerzenia na polski grunt konwencji westernu i wpisania ją w tuż-powojenny okres walk wewnętrznych oraz wprowadzania i utrwalania nowego systemu. Akcja rozgrywa się w 1946 roku w jednym z miasteczek w Bieszczadach, gdzie przypadkiem, z powodu awarii samochodu, pojawia się sześciuosobowy oddział LWP dowodzony przez „Szefa” (Emil Karewicz). Wraz z miejscowym milicjantem, „Gliną” (Marian Opania), chcą stawić czoła antykomunistycznej grupie zbrojnej dowodzonej przez „Haka” (Krzysztof Pietrykowski). Film ten był kolejnym (po serialu *Czterej pancerni i pies*) owocem współpracy Nałęckiego z pułkownikiem Januszem Przymanowskim. Tym razem jednak trudno mówić o powodzeniu całego przedsięwzięcia. Wzorując się bowiem na wybitnym westernie *Siedmiu wspaniałych* (*The Magnificent Seven*; 1960; reż. John Sturges), nie tylko zresztą poprzez liczbę pozytywnych bohaterów, Przymanowski zabrnął w pułapkę. Sama historia przyznała już „zwycięstwo” siłom komunistycznym, więc wspomniana konwencja gatunkowa w gruncie rzeczy z góry nie miała sensu, Przymanowski udowadnia bowiem to, co już wcześniej zostało udowodnione. Do tego schematycznie skonstruował postacie – zarówno żołnierzy Ludowego Wojska Polskiego (zmęczeni wojną, marzący o życiu w cywilu i spokoju, wrażliwi, ale przy tym waleczni) oraz członków reakcyjnego oddziału (zapiekli, wulgarni, nie szanujący świętości, za wszelką cenę dążący do zbrojnej konfrontacji). Aktorzy częściowo usprawiedliwili te schematyzmy, wszak w obsadzie znaleźli się m.in. (obok wspomnianych Karewicza i Opani) Wiesław Gołas, Ryszard Pietruski czy Wirgiliusz Gryń. To jednak jeden z niewielu argumentów przemawiających za filmem.

Mimo to podczas posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych *Wszyscy i nikt* spotkali się z dobrym przyjęciem. Twierdzono, że jest to atrakcyjnie zrealizowana produkcja rozrywkowa, że powstał „najlepszy film”³¹³ Konrada Nałęckiego (to zdanie Jerzego Jesionowskiego) czy że „film jest sympatyczny, bohaterowie są sympatyczni”³¹⁴ (przesądzająca opinia ówczesnego szefa kinematografii, Janusza Wilhelmiego). Przeciwego zdania byli krytycy, nawet ci publikujący w czasopiśmie o jednoznacznej i zaangażowanej tematyce. Jerzy Trunkwalter w „Żołnierzu Polskim” uważał, że „Paradoks w filmie Nałęckiego polega na tym, że prawda, brzmiąc w nim głośniejsz od legendy, przerasta założoną konwencję gatunkową. Jakby – rozsadza ją od zewnątrz. (...) Bohaterowie Nałęckiego są zbyt żywi, by mogli stać się legendą i zbyt prawdziwi – by przynależać do świata

³¹³ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 26 listopada 1977 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 149, k. 1.

³¹⁴ *Ibidem*, k. 7.

bajki”³¹⁵, zaś recenzent czasopisma „Za Wolność i Lud” twierdził, że w filmie „zabrakło wartości akcji, ciekawych pomysłów, zaskakujących sytuacji i jeszcze paru atrybutów znanych z westernowego pokrewieństwa”³¹⁶.

Tymczasem im bliżej końca lat 70., tym coraz większa liczba rocznic ważnych dla ówczesnych decydentów – 1 września 1939 roku wybuchła II wojna światowa, 22 lipca 1944 roku uznawano za datę ukonstytuowania się Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego, 8 maja 1945 roku podpisana została kapitulacja III Rzeszy. Kinematografia, zgodnie z wymogami polityki kulturalnej, na różne sposoby włączyła się w uczczenie tych wydarzeń – stąd też w zespołach filmowych, które są bohaterami tej dysertacji, powstało kilka produkcji (kinowych i telewizyjnych), podejmujących temat związany z wyżej wymienionymi datami i wydarzeniami, ukazujących braterstwo broni polsko-radzieckiej, trudności z powrotem do normalnego życia po cierpieniach wojny, a także wędrówkę polskich żołnierzy po jej frontach.

W Zespole Filmowym „Iluzjon” powstały trzy filmy odnoszące się do tych motywów. Pierwszy z nich podjął kinowy debiut Henryka Bielskiego *Gwiazdy poranne* (1979), oparty o scenariusz autorstwa Ewy Petelskiej. Recenzujący tekst Ryszard Koniczek określił go mianem „thrillera ideowego”³¹⁷. Skąd to określenie? Akcja filmu rozgrywa się w styczniu 1945 roku w jednej ze wsi leżącej niedaleko Warszawy. Przypadkiem, odłączywszy się od frontu, trafia tam sowiecki czołg – jeden z członków jego załogi nie żyje. W pomoc załodze angażuje się niemal cała wieś. Pojazd zostaje ukryty u rodziny Walendowskich, zaś nieżyjący czołgista zostaje pochowany pod nazwiskiem starego chłopca. Żołnierze radzieccy nie zamierzają jednak stać bezczynnie – gdy konspirator Łoboda (Marian Kociniak) informuje ich o znajdującym się nieopodal magazynie niemieckiej broni, przypuszczają na niego uwieńczony sukcesem atak. Niemcy dowiadują się więc, że we wsi jest sowiecki czołg – otaczają ją i żądają ujawnienia jego załogi, grożąc wymordowaniem mieszkańców. Chcąc temu zapobiec, dowódca Michał Ławrow (Borys Tokariew) ujawnia się. Zostaje zastrzelony przez Niemców, ale w chwilę potem do wsi zbliża się czołg, w którym dzięki pomocy partyzantów udało się uzupełnić zapasy paliwa. Nadchodzi wolność...

Skąd więc ów „thriller ideowy”? Streszczenie filmu daje zapowiedź kolejnej produkcji, ukazującej współpracę sowieckich żołnierzy i polskich partyzantów w pokonaniu

³¹⁵ J. Trunkwalter, *Wariant bieszczadzki*, „Żołnierz Polski” 1978, nr 11, s. 21.

³¹⁶ Flesz, *Może zabrakło Szarika?*, „Za Wolność i Lud” 1978, nr 18.

³¹⁷ R. Koniczek, „*Gwiazdy poranne*” Ewy Petelskiej, AAN-NZK, sygn. 5/102, k. 109.

okupantów i zaprowadzeniu spokoju. W dodatku w filmie pojawia się, ustawiona w charakterystyczny dla Petelskiej sposób, postać żołnierza rosyjskiego – odważnego, mężnego, prostolinijnego, gotowego do najwyższych poświęceń. Nie jest to zaskakujące, już wiele lat wcześniej, podczas kolaudacji części filmów z cyklu *Dzień ostatni dzień pierwszy* (1965), zdobyła się na następujące wyznanie: „Jestem ogromną entuzjastką armii radzieckiej, dlatego wszyscy jej bohaterowie bardzo do mnie przemawiają jako postacie ludzkie. To są autentyczni bohaterowie, przedstawiciele najpiękniejszej armii świata”³¹⁸. Przy czym w kontekście *Gwiazd...* warto zauważyć pewne odwrócenie ról – bowiem w filmie *Córeczka* (1965), do którego odnosiła się w przytoczonym cytacie Petelska, żołnierz sowiecki, oprócz tego, że wyzwala polskie ziemie, to w namacalny sposób pomaga również jej mieszkańcom – daje swoje nazwisko nowo narodzonemu dziecku, którego ojciec zginął w walkach. W *Gwiazdach porannych* jest inaczej – żołnierze radzieccy nie przynoszą jeszcze wyzwolenia, nadto są zmuszeni do korzystania z pomocy polskich chłopów. A ci chłopcy, a przynajmniej część z nich, nie padają przed nimi na kolana, wręcz przeciwnie – nastawieni są do nich dość nieufnie. Znajduje to odzwierciedlenie w rozmowie Ławrowa z Łobodą. Odbywa się ona tuż po przybyciu czołgistów do wsi – ukryci w stodole Walendowskich, terroryzują bronią gospodarzy, tak samo zachowują się wobec Łobody. On jednak również wyciąga broń, następnie zaś wywiązuje się między nimi następujący dialog: „- Ty nie zaczynaj od straszenia kulką. Tu już straszyli. – Czemuś taki hardy? Za mną idzie wielka armia. – Wielka armia też tu już była”. Dalej jednak relacja między nimi układa się według znanego już schematu – brak zaufania powoli topnieje, pojawia się wola współpracy, zakończona efektami. Bohaterom nie przeszkadza nawet bariera językowa (Kociniak mówi swoje kwestie po polsku, Tokariew – w języku rosyjskim).

Sprawa przymiotnika „ideowy” została już więc wyjaśniona, zaś określenie filmu jako „thrillera” Koniczek wyjaśniał następująco: „Nazywam ten film thrillerem, bo ma konstrukcję, narrację, intrygę i dramaturgię tego gatunku. To bardzo dobrze. Wydaje mi się, że tak dzisiaj trzeba te filmy robić. (...) Ten tryb, ten styl opowieści, gdyby utrzymać go w filmie, byłby czymś szalenie niezbędnym”³¹⁹. Ale tego właśnie w *Gwiazdach porannych* nie ma. Pozostała dość konwencjonalna i stereotypowa opowieść o ostatnich dniach okupacji niemieckiej i wspólnych wysiłkach szybkiego jej zakończenia. Koresponduje to zresztą z wypowiedziami Bielskiego, który podczas zdjęć mówił: „Jest to film o wojnie bez

³¹⁸ Stenogram z dyskusji po kolaudacji serii filmów telewizyjnych p.t. „Dzień ostatni, dzień pierwszy”, która odbyła się w dniu 6 kwietnia 1965 r, AFINA, sygn. A-216, poz. 50, k. 23-24.

³¹⁹ R. Koniczek, „Gwiazdy poranne” Ewy Petelskiej, AAN-NZK, sygn. 5/102, k. 110.

wojny”³²⁰, w innym zaś wywiadzie dodawał: „Nie będzie to pokazanie wojny jako pirotechniki, nie będzie tu frontu, ataków, chcę natomiast pokazać przyjaźń i ludzką solidarność w obliczu zagrożenia (...)”³²¹.

Nic więc dziwnego, że znakomite przyjęcie filmu przez Komisję Kolaudacyjną (krótkie posiedzenie przyniosło niemal same pozytywne opinie, wypowiedziane m.in. przez Jerzego Jesionowskiego i Zbigniewa Safjana)³²² przełożyło się również na również pozytywne recenzje, zwłaszcza w prasie partyjnej i wojskowej. Adam Zarzycki uznał *Gwiazdy...* za spore osiągnięcie Bielskiego, potwierdzające jego talent i zdolności warsztatowe, z dużą sympatią odnosząc się do formalnej warstwy filmu: „Ta wojenna opowieść przekazana jest na ekranie głosem ściszym. I tak być powinno, gdy zagłąda się w ludzkie dusze, w sumienia bohaterów z jednej strony tak codziennie zwykłych – z drugiej zdolnych do działań o najwyższych wartościach humanistycznych”³²³, Zdzisław Zaryczny zaś, odnosząc się do motywów rodzącej się przyjaźni polsko-radzieckiej, stwierdził: „jest w tej analizie, przeprowadzonej przez Bielskiego bez natrętnego dydaktyzmu, wiele z prawdy historycznej roku 1945”³²⁴. Twórcy *Gwiazd porannych* – Ewa Petelska i Henryk Bielski – zostali również przed premierą uhonorowani Nagrodami Ministra Obrony Narodowej III stopnia, odebrali też (razem z Andrzejem Korzyńskim, Maciejem Kijowskim, Jerzym Skrzepińskim, Marianem Kociniakiem, Ryszardą Hanin, Borysem Tokariewem, Giennadijem Korolkowem i Jurijem Dobrochotowem [aktorzy sowieccy grający w filmie]) Złote Odznaki Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej³²⁵.

Podobnie pozytywne przyjęcie cechowało wcześniejszy *Azyl* (1978) w reżyserii Romana Załuskiego. Ta ekranizacja powieści Jerzego Putramenta „Puszcza” była historią dawnego żołnierza Armii Krajowej, Bogdana Piotrowskiego (Marek Frąckowiak), który szuka spokoju i odpoczynku po dramatycznych przeżyciach w małej wsi na Mazurach. Wieś dotykają ataki antykomunistycznego ugrupowania, Piotrowski jest jednak bezsilny, gdyż, z powodu jego wojennej przeszłości i przynależności, przedstawiciele władzy nie chcą dać mu broni. Gdy jednak ją zdobywa, skutecznie przeciwstawia się napastnikom. W wyniku ataku oddziału ginie jednak jego matka (Zofia Rysiówna).

³²⁰ Zanim zobaczymy „Gwiazdy poranne”, „Przyjaźń” 1979, nr 29, s. 16.

³²¹ H. Bielski, *Frontowa przyjaźń*, rozm. przepr. (ab), „Trybuna Ludu” 1979, nr 113.

³²² Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 16 sierpnia 1979 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 204.

³²³ A. Zarzycki, *W te dni styczniowe*, „Za Wolność i Lud” 1980, nr 16, s. 14.

³²⁴ Z. Zaryczny, *Dni ostatnie, dni pierwsze*, „Żołnierz Wolności” 1980, nr 45.

³²⁵ Por. C. Prasek, *Gwiazdy poranne*, „Przyjaźń” 1980, nr 10.

Kolaudacja przebiegła niemal tak samo pomyślnie, jak późniejszy przegląd *Gwiazd porannych*. Uczestnicy posiedzenia – m.in. Bohdan Poręba, Jerzy Jesionowski czy Jerzy Kawalerowicz – chwalili reżysera za dochowanie wierności pierwowzorowi literackiemu oraz umieszczenie w *Azylu* sporego ładunku prawdy na temat stosunków panujących na dawnych ziemiach niemieckich tuż po wojnie. Pewne zastrzeżenia wzbudziły wątki obyczajowe i erotyczne, obecne w filmie – Piotrowski spotyka bowiem we wsi swoją dawną miłość, Irenę (Ewa Lemańska), obecnie żonę wysoko postawionego urzędnika (Stanisław Niwiński). Ponieważ kobieta jest nieszczęśliwa w małżeństwie, między nią a głównym bohaterem nawiązuje się romans. Przeciwno nadmiernemu rozbudowaniu tego wątku protestował zwłaszcza Bohdan Poręba – jego zdaniem „ta sekwencja miłosna łamie konwencję surowego filmu i jest dla mnie drażniąca z tego względu, że pachnie tanioczą”³²⁶. Ale mimo tych zastrzeżeń, scena ta została w ostatecznej wersji filmu, który zresztą spotkał się z niejednoznacznym przyjęciem i analizowany był w kontekście poprzednich dokonań Romana Załuskiego, penetrujących rozmaite aspekty współczesności (*Kardiogram* [1971], *Godzina za godziną* [1974], omówiony wcześniej serial telewizyjny *Znaki szczególne* [1976]). Takie spojrzenie na twórczość reżysera doprowadziło Mirosława Winiarczyka do wniosku, że „uniwersalną przypowieść o losie ludzkim zrealizował tak, jak w realistycznym filmie współczesnym. Dlatego »Azyl« jest niekonsekwentny, pozostaje zawieszony między umownością a realizmem”³²⁷. Inni zaś docenili zakończenie filmu, w którym Piotrowski, bogatszy w końcu o broń, strzela do szabrowników, chcących po raz wtóry obrabować jego gospodarstwo. Zbigniew Klaczyński twierdził, że w tym momencie *Azyl* „staje się opowiadaniem o małym człowieku i ciśnieniach wielkiej historii. Zyskuje format”³²⁸, Bożena Janicka zaś dodała, iż „w ostatnich ujęciach jesteśmy przez chwilę w rejonie, gdzie tragiczny jest każdy ludzki los i nie liczy się już żaden ludzki tragizm. W świecie moralitetu”³²⁹.

Dużo gorzej zostały przyjęte *Zerwane cumy* (1979) Sylwestra Szyszki, zrealizowane na podstawie scenariusza „La Paloma” Jerzego Grzymkowskiego³³⁰, nagrodzonego w konkursie na scenariusz o tematyce marynistycznej³³¹. Owa problematyka istotnie jest w tym

³²⁶ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 12 kwietnia 1978 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 157, k. 3-4.

³²⁷ M. Winiarczyk, *Niekonsekwencja*, „Ekran” 1978, nr 44, s. 20.

³²⁸ Z. Klaczyński, *Azyl*, „Trybuna Ludu” 1978, nr 246, s. 8.

³²⁹ B. Janicka, *Powtórka z piątego przykazania*, „Film” 1978, nr 41, s. 9.

³³⁰ W czołówce przy funkcji „scenariusz”, obok Grzymkowskiego, pojawia się również nazwisko Andrzeja Przytkowskiego. Był on literatem, ale również współzałożycielem Klubu Marynistów Polskich (Por. <https://film-polski.pl/fp/index.php?osoba=116223> [dostęp: 02.04.2022]).

³³¹ Por. [Pismo do Zbigniewa Sotuby z 15 lipca 1978 roku], AAN-NZK, sygn. 5/100, k. 174.

filmie obecna – tekst jest bowiem zapisem przeżyć marynarza Ignacego Krzemińskiego (Wirgiliusz Gryń), który po przejściu na emeryturę nie potrafi zaadaptować się w „lądowej” rzeczywistości, przez co wraca wspomnieniami do swoich wojennych przeżyć, kiedy to służył w alianckiej marynarce wojennej. Tekst Grzymkowskiego spotkał się jednak z surową oceną recenzenta Bogumiła Drozdowskiego; zarzucał on autorowi schematyczność, niezdecydowanie co do głównego wątku filmu, idący za tym „wszystkoizm”. Swoją opinię spointował następującym stwierdzeniem: „Wydaje mi się, że »La Paloma« stanowi materiał ciekawy, z którego można wykrzesać bardzo interesujący film. Ale kształt obecny scenariusza pozwala mieć nadzieję zaledwie na film poprawny, zwyczajny i tuzinkowy”³³².

Przecucia Drozdowskiego potwierdziły się. Sylwester Szyszko, po niezłym i pod wieloma względami interesującym *Milionerze* (omówionym w kolejnym podrozdziale), ukazał swoją warsztatową przeciętność, która zresztą będzie cechowała sygnowane przez niego produkcje do końca jego reżyserskiej działalności. Na film wydatkowano kilkanaście milionów złotych (jedną ze scen zrealizowano w Algierii, co wymagało dewizowych nakładów³³³), efekt tego okazał się jednak chybiony. Krytycy prześcigali się w coraz bardziej uszczypliwych i sarkastycznych zwrotach, mających podsumować kolejne dokonanie Szyszki. „Jak wynika ze streszczenia, film jest właściwie o niczym. (...) Aż dziw bierze, że w filmie trafia się tyle pustych miejsc, tyle dłużyzn. (...) W filmie nic się właściwie nie dzieje, chociaż wojenne retrospekcje pewnie miały uatrakcyjnić wątlutką fabułę”³³⁴ – pisała Lidia Klimczak. „Aktorzy nie mają co grać, najbardziej oczywiście Wirgiliusz Gryń w głównej roli, więc powtarza w kółko »kurna Felek«, co ma świadczyć o marynarskiej krzepie. Z ulgą więc witamy śmierć Ignaca w pekaesie (...)”³³⁵ – dodawał Cezary Wiśniewski. Przy okazji krótkiego omawiania *Zerwanym cum* warto pochylić się jeszcze nad jednym jego wątkiem – współczesnej wsi. Jest ona bogato wyposażona, rolnicy pracują na nowoczesnych narzędziach, mało tego – całkiem nowy, acz już uszkodzony siewnik wyrzuca się, dom brata Ignacego, Adama (Bolesław Płotnicki), jest bogato wyposażony, tak samo jak miejscowy sklep GS-u.

³³² B. Drozdowski, *Recenzja scenariusza filmu fabularnego „La Paloma”*, AAN-NZK, sygn. 5/100, k. 178.

³³³ Sprawa ta interesowała Naczelnny Zarząd Kinematografii, którego urzędnicy zastanawiali się, czy realizacja zdjęć w Algierii jest istotnie konieczna. Jednak szef produkcji „Iluzjonu”, Ryszard Straszewski, dowodził, że „akcent egzotyki dla filmu »Zerwane cumy« jest niezbędny, a zarówno w scenariuszu jak i w scenopisie przewidziany został w możliwie jak najbardziej skondensowanej postaci” (Por. [Pismo Ryszarda Straszewskiego do Wiesława Stempla z 30 września 1978 roku], AAN-NZK, sygn. 5/100, k. 183). Argument ten okazał się wystarczający – ekipa *Zerwanym cum* pojechała do Algierii i nakręciła tam zdjęcia do jednej tylko sceny.

³³⁴ L. Klimczak, *Za dużo Kurdów...*, „Ekran” 1979, nr 39, s. 21.

³³⁵ C. Wiśniewski, *Zerwane cumy*, „Sztandar Młodych” 1979, nr 233.

Jednak obok filmów, podejmujących oficjalną wizję wyzwolenia i pierwszych miesięcy powojennych, powstały również trzy obrazy oddające hołd żołnierzom i oficerom Armii Krajowej oraz daninie krwi, którą oddali w walce z niemieckim okupantem. Trudno nie zauważyć tutaj wpływu Jerzego Stefana Stawińskiego, który jako kierownik literacki „Iluzjonu” mógł mieć spory wpływ na wybór takich właśnie scenariuszy oraz proponowanie własnych utworów literackich, które po odpowiedniej adaptacji stały się punktem wyjścia dla wyprodukowanych przez zespół filmów wojennych.

Chronologicznie pierwszą taką produkcją było *Sto koni do stu brzegów* (1978) w reżyserii Zbigniewa Kuźmińskiego. Film oparty był na wątkach powieści Kazimierza Koźniewskiego pod tym samym tytułem, bazującej na wojennych doświadczeniach autora – podczas okupacji należał on do Polskich Sił Zbrojnych w Wielkiej Brytanii, zaś w 1941 roku trafił do kraju jako „kurier cywilny ministra spraw wewnętrznych do Delegata Rządu RP na Kraj”³³⁶. Podczas swoich misji wielokrotnie nielegalnie przekraczał granice państw będących na szlaku takich jak on kurierów, a w 1942 roku, podczas jednej ze swoich kolejnych wypraw, został aresztowany w Budapeszcie. Takie same lub podobne wydarzenia są częścią biografii głównego bohatera filmu, Bogdana Majera. Młody i odważny żołnierz po ucieczce z oflagu trafia do Warszawy. Tam otrzymuje od wysokich oficerów AK zadanie – przewieźć do Anglii próbkę stopu metalu, które konspiracja zdobyła w jednym z niemieckich laboratoriów. Ów specyficzny ładunek zostaje ukryty w koronce zęba Majera. Niebezpieczna droga prowadzi przez okupowaną Polskę, Słowację, Węgry, Austrię i Szwajcarię. Na każdym etapie podróży Majer narażony jest na aresztowania, inwigilację przez niemieckich agentów oraz próby zlikwidowania go. Mimo pochwycenia przez SS i brutalnych przesłuchań nie zdradza tajemnicy, zaś dzięki współpracy z konspiratorami z różnych krajów udaje mu się uciec, zmylić pogoń i przekazać wieziony z Warszawy materiał.

Powieścią Koźniewskiego zainteresował się Zbigniew Kuźmiński, sam zresztą zaadaptował ją na scenariusz filmu fabularnego. Nie dziwi to, gdy przyjrzeć się jego filmografii i dotychczasowym dokonaniom – wszak w kilku wcześniejszych produkcjach potrafił umiejętnie wyważyć problematykę walki z okupantem z motywami charakterystycznymi dla filmu sensacyjnego. Tak było m.in. w przypadku filmu *Agent nr 1* (1971), który do dzisiaj od czasu do czasu przypominany jest przez telewizję, został również w 2021 roku wydany na płycie DVD przez Filмотekę Narodową-Institut Audiowizualny. *Sto koni do stu*

³³⁶ J. Czachowska, A. Szałagan (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny. Tom czwarty K*, Warszawa 1996, s. 354.

brzegów również posiada cechy charakterystyczne dla wojennych produkcji reżysera – pełnokrwistego i budzącego sympatię wśród widzów bohatera, liczne zwroty akcji balansującej niekiedy na granicy nieprawdopodobieństwa, międzynarodową scenerię³³⁷, piękną dziewczynę współpracującą z protagonistą (gra ją Barbara Brylska) oraz przekonująco prowadzoną walkę między dobrem a złem, które reprezentują w filmie agent Gestapo Laufer (Eugeniusz Kujawski) oraz oficerowie SS przesłuchujący schwytanego Majera we Francji (jednego z nich gra Henryk Bista). Kuźmiński po raz kolejny odkrył dla kina nową postać – wcześniej Karola Strasburgera, który zagrał tytułową postać we wspomnianym *Agencie...*, w tym przypadku zaś – Tomasza Stockingera, dla którego główna rola *Stu koniach...* stała się początkiem kariery, na którą złożył się udział m.in. w filmach *Znachor* (1981; reż. Jerzy Hoffman), „*Lata dwudzieste... Lata trzydzieste...*” (1983; reż. Janusz Rzeszewski) czy serialach *Dom* (1980-2000; reż. Jan Łomnicki) i *Pogranicze w ogniu* (1988-1991; reż. Andrzej Konic).

Film, znakomicie przyjęty przez kolaudantów, którzy zalecili tylko drobne skróty dla jeszcze większego zdynamizowania akcji³³⁸, spotkał się też z dobrymi opiniami w prasie, zwłaszcza w tytułach w oczywisty sposób zainteresowanych eksponowaniem tematyki wojennej. Adam Zarzycki, krytyk „*Za Wolność i Lud*” uznał, że „reżyser spełnił wymagania, jakie stawia się filmowi sensacyjnemu”³³⁹, w pozytywny sposób ocenił również debiut Tomasza Stockingera. Część krytyków, ze względu na konwencję, w jakiej Kuźmiński zrealizował *Sto koni do stu brzegów*, zrównywało film ze *Stawką większą niż życie*³⁴⁰; Andrzej Bożęcki twierdził wręcz, że „film spełnia dokładnie wszystkie postulaty i wszystkie wymagania, jakie stawia się serialowi, tej wieloosobowej gumie do żucia dla wyobraźni. Ba, w wielu momentach przewyższa wzór modelowy, którym niewątpliwie jest »Stawka«. I gdyby ten film emitowano tak, jak emituje się serial, jego sukces byłby trwalszy, niż »Stawki«”³⁴¹. Inni zaś, jak na przykład Jan Józef Szczepański, doceniali wysiłki Kuźmińskiego dla drobiazgowego odtworzenia okupacyjnych realiów nie tylko Warszawy, ale również innych miejsc, w których toczy się akcja³⁴². Nie dopisali jednak widzowie – być może

³³⁷ Zdjęcia do filmu kręcono między innymi w Budapeszcie, Wiedniu, Bratysławie i Zurychu.

³³⁸ Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 21 grudnia 1978r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 182. Podczas posiedzenia wypowiedzieli się m.in. Jerzy Jesionowski, Andrzej Mularczyk, Wanda Jakubowska i Lech Wieluński.

³³⁹ A. Zarzycki, „*Sto koni do stu brzegów*”, „*Za Wolność i Lud*” 1979, nr 39, s. 14.

³⁴⁰ Por. S. Grzelecki, *Kropki ze źródła*, „*Życie Warszawy*” 1979, nr 156.

³⁴¹ A. Bożęcki, *Panowie, zróbcie z tego serial*, „*Ekran*” 1979, nr 27, s. 21. Podobnymi refleksjami dzielił się z czytelnikami również Czesław Dondziłto (Por. C. Dondziłto, *Płynne granice*, „*Perspektywy*” 1979, nr 29, s. 28).

³⁴² Por. JJS (J. J. Szczepański), „*Sto koni do stu brzegów*”, „*Tygodnik Powszechny*” 1979, nr 29, s. 6.

dlatego, że omawiana produkcja miała swoją premierę w połowie czerwca 1979 roku, zaś okres rozpowszechniania tego filmu przypadł na porę wakacyjną.

W zupełnie innej konwencji zrealizował swój film *...droga daleka przed nami...* (1979) Władysław Ślesicki. Produkcja oparta była na wojennych przeżyciach reżysera, podczas okupacji reżyser należał bowiem do Szarych Szeregów, brał udział w Powstaniu Warszawskim, później trafił do obozu pracy, z którego wraz z bratem udało mu się uciec, następnie zostali schwytani przez Niemców i osadzeni w więzieniu. Jak sam wspominał podczas realizacji, „przez trzydzieści pięć lat tkwiło to wszystko we mnie. Nie można wyrwać z siebie czegoś, co kiedyś było całą treścią życia. Bardzo wiele zawdzięczam tamtemu okresowi. W końcu przyszedł czas, aby opowiedzieć o naszym harcerskim rodowodzie, powiedzieć skąd jesteśmy”³⁴³.

Ślesicki uciekał jednak od stworzenia własnej biografii, dając głównym bohaterom – braciom Piotrowi (Tomasz Mędrzak) i Wojtkowi Zakrzewskim część swoich przeżyć, ale również doświadczeń innych jego kolegów z ruchu oporu. Synteza losów najmłodszych konspiratorów nie znalazła jednak jednoznacznego uznania ani wśród urzędników Naczelnego Zarządu Kinematografii, ani u pułkownika Wacława Langa, który recenzował materiał literacki z ramienia Głównego Zarządu Politycznego WP. Zarzucali oni Ślesickiemu brak szerszego spojrzenia na Powstanie Warszawskie oraz jego klęskę, a także wprowadzenie do scenariusza postaci własowca, który osadzony jest w jednej celi ze schwytanymi podczas ucieczki bohaterami. Znalaziono jednak w scenariuszu również i plusy – zwrócenie uwagi na działalność Szarych Szeregów, a przede wszystkim harcerzy zgrupowanych w oddziale „Zawiszaków” (był to tym samym pierwszy scenariusz podejmujący tę problematykę) oraz podkreślenie, że ideologią hitlerowską zainfekowali byli nie tylko brutalni dla więźniów oficerowie SS i Gestapo. Najsilniejsze odbicie znalazło to w dwóch fragmentach – Niemiec, który znajduje uciekających Zakrzewskich w jednej ze wsi oraz oddaje ich w ręce policji jest bogatym chłopem, służącym w jednej z formacji pomocniczych (w filmie zagrał tę rolę Czesław Przybyła), zaś na posterunku przesłuchiwani są oni przez piękną blondynkę, która nie tylko szczuje ich psem, ale również poniża ich, rozkazując rozebranie się w celu sprawdzenia, czy schwytani chłopcy nie są Żydami (w tę postać wcieliła się Dorota Stalińska)³⁴⁴.

³⁴³ O. Sobański, *Losy konspiracyjnych „mikrusów”*, „Film” 1979, nr 2, s. 7.

³⁴⁴ Por. M. Dalczyński (opr.), *Recenzja scenariusza W. Ślesickiego pt. „DROGA DALEKA PRZED NAMI”*, W. Lang, *Notatka w sprawie scenariusza filmu p.t. „Droga daleka przed nami”*, AAN-NZK, sygn. 5/99, k. 216-217, 229-230.

Warto jednak dodać, że Ślesicki wprowadził również do swojego scenariusza postać „dobrego Niemca” – gospodarza Grubera (Emil Karewicz)³⁴⁵, który przechowuje i dokarmia chłopców w swoim obejściu. Mimo tych zastrzeżeń, scenariusz Ślesickiego został skierowany do produkcji; realizacja jednak w pewnym momencie została wstrzymana. Wynikało to z faktu, że „Iluzjon” postulował przyznanie filmowi kategorii „supernakładowej” oraz 30 milionów złotych budżetu, uzasadniając to faktem realizacji scen retrospektywnych, rozgrywających się w okresie powstania, co pociągało za sobą wyjazd do miasteczka Most w Czechosłowacji i liczne prace inscenizacyjne i pirotechniczne konieczne dla realistycznego oddania atmosfery panującej w sierpniu i wrześniu 1944 roku w Warszawie. Naczelny Zarząd Kinematografii nie chciał wyrazić na to zgody wskazując, że film został skierowany do produkcji bez zaaprobowania scenopisu, zaś „treść scenariusza »Droga daleka przed nami« nie wskazuje na konieczność wydatkowania 30 milionów złotych i przyznania filmowi kategorii supernakładowej”³⁴⁶. Ostateczne decyzje dotyczące kwestii finansowych zapadły już w trakcie realizacji zdjęć podczas narady z udziałem dyrektorów NZK, kierownictwa „Iluzjonu” oraz przedstawicieli grupy produkcyjnej. Zaaprobowano wniosek o przyznanie kategorii „supernakładowej”, ograniczając budżet do 20 milionów złotych i zobowiązując „Kierownictwo Zespołu Filmowego »Iluzjon« i reżysera filmu do dalszej eliminacji scen retrospektywnych w celu dalszego obniżenia kosztów filmu o 2-3 mln zł”³⁴⁷. Już więc na etapie zdjęć twórcy i kierownictwo „Iluzjonu” borykali się z pewnymi problemami. Kolejne, poważniejsze, miały ich czekać po kolaudacji.

Ślesicki nie zrezygnował bowiem z postaci współwięźnia, z którym w gestapowskim więzieniu osadzeniu byli bracia Zakrzewscy. Rola tę zagrał Krzysztof Majchrzak, nie widać go jednak na ekranie. Stało się to na skutek wypowiedzi i wniosku kolaudacyjnego Antoniego Juniewicza. Szef kinematografii podczas posiedzenia powiedział: „Uważam, że to jest nieprawidłowość w tym filmie, to jest Ukraińiec, ale zarazem niepotrzebna postać i nie widzę żadnego uzasadnienia, aby ją zachować. (...) To jest bardzo poważna sprawa, bo potrącamy o problemy sąsiednich narodów. (...) Nie zgodzę się na to, aby ten kryminalista był Czechem, czy Bułgarem, a gdybym zaproponował Panu, aby był on Polakiem, to bardzo

³⁴⁵ Piotr Pławuszewski dostrzega w tej postaci połączenie cech dwóch drugoplanowych bohaterów *W pustyni i w puszczy* – Greka Kaliopuli i naukowca Lindego (Por. P. Pławuszewski, *Po swoim. Kino Władysława Ślesickiego*, Kraków 2017, s. 278).

³⁴⁶ *Ibidem*, k. 225.

³⁴⁷ *Ibidem*, k. 223.

wątpię, czyby się Pan na to zgodził. Nie zgadzam się też, aby był on Chorwatem”³⁴⁸. Wyjęcia scen z udziałem Majchrzaka domagała się również cenzura³⁴⁹, stąd też próba zachowania tego fragmentu i argumenty Ślesickiego, że cała sytuacja ma pokrycie w rzeczywistości i prawdziwym doświadczeniu jednego z harcerzy były skazane na fiasko. Dlatego pewne przejścia montażowe oraz zmiany czasu akcji są w ostatecznej wersji filmu niejasne i nieczytelne. Mimo tej skazy ...*droga daleka przed nami...* zyskała świetne przyjęcie przez krytyków. Podkreślali oni osobisty ton filmu oraz niesłychanie trafne przesłanie wychowawcze oraz wydzwięk mający cechy ostrzeżenia przed wywoływaniem kolejnych wojen. Cezary Wiśniewski docenił również warsztat reżyserski Ślesickiego; jego zdaniem „»...Droga daleka przed nami...« to skromny film o niewielkiej wystawie (a przydała by się!), zrobiony pewną ręką w dobrym realistycznym stylu, osiągający w niektórych scenach i dramatycznym zakończeniu znaczną ekspresję”³⁵⁰. W dotarciu do szerokiej publiczności, zwłaszcza młodych widzów, stanęła jednak na przeszkodzie reklama filmu, na co użalał się już po premierze Władysław Ślesicki: „Do dziś nie ma na murach plakatu Jana Młodożeńca. Zły plakat fotograficzny jest antyreklamą. W rozesyłanym po kraju informatorze dla Okręgowych Przedsiębiorstw Rozpowszechniania zapomniano wymienić Tomka Mędrzaka jako wykonawcę głównej roli, który jest najpopularniejszym »chłopcem« w Polsce (...), pani od reklamy pytała mnie, czy ten młodszy to Mędrzak czy Majchrzak, a inny pan przekonywał, że nie plakat się liczy, tylko »propaganda szeptana«. Na fotosach pomyłono moje imię, na premierze zabrakło przedstawicieli młodzieży, środowiska filmowego, aktorów, nawet ekipy (nie została zawiadomiona!). Więc właściwie mówimy o czymś, co już nie istnieje”³⁵¹.

W tym nurcie mieści się również kolejny film Ewy i Czesława Petelskich – *Urodziny młodego Warszawiaka* (1980). Jest on adaptacją na poły autobiograficznej powieści Jerzego Stefana Stawińskiego „Młodego Warszawiaka zapiski z urodzin”. Scenariusz napisany przez autora pierwowzoru literackiego spotkał się z ciepłym przyjęciem Naczelnego Zarządu Kinematografii. Ryszard Koniczek w pisemnej recenzji wyraził entuzjastyczną opinię

³⁴⁸ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 czerwca 1979r., AFINA, sygn. A-344, poz. 197, k. 17, 19.

³⁴⁹ Informacja o ingerencjach dokonanych w II-gim kwartale 1979 r. przez Zespół Widowisk, Radia i TV, AAN-GUKPPIW, sygn. 3306, k. 11.

³⁵⁰ C. Wiśniewski, *Bądź gotów*, „Kultura” 1980, nr 5, s. 14.

³⁵¹ W. Ślesicki, *Żywe wzory*, rozm. przepr. L. Klimczak, „Ekran” 1980, nr 9, s. 19. Warto dodać, że żona reżysera, Barbara Ślesicka, w rozmowie z Piotrem Pławuszeuskim stwierdziła, że „mąż wiedział, że nie trafia z nim w odpowiedni czas” (Por. P. Pławuszeuski, *Po swojemu...*, op. cit., s. 279-280).

o ewaluowanym materiale, pisząc: „Wszystko jest tu na swoim miejscu: przejrzysta struktura, konsekwentna kompozycja, linearnie wzrastająca dramaturgia, lapidarnie zarysowane postaci i neutralne dialogi”³⁵². Docenił niezwykłą, przebijającą w każdej sceny autentyczność, ale zarazem pozbawiony patosu, momentami ironiczny ton scenariusza. Nic więc dziwnego, że tak oceniony tekst został skierowany do produkcji.

Urodziny młodego Warszawiaka opowiadają o czterech dniach z życia przedstawiciela „pokolenia Kolumbów”, Jerzego Bieleckiego (Piotr Łysak). Tytułowe urodziny przypadają na 24 września 1938, 1939, 1943 i 1944 roku. Stawińskiemu, pomimo epizodycznej konwencji zarówno powieści, jak i scenariusza, udało się oddać atmosferę przedwojennej Warszawy, kampanii wrześniowej, powszedniego dnia okupacji niemieckiej oraz ostatnich dni Powstania Warszawskiego. Reżyserzy pragnęli tym filmem stworzyć portret „pokolenia, któremu przyszło uczestniczyć w tych wielkich wydarzeniach ostatniej wojny”³⁵³, ukazać postawy „Kolumbów” w obliczu ciągłego zagrożenia. *Urodziny...* zawierały również spory ładunek patriotyczny i wychowawczy, ale również, co ważniejsze dla rówieśników głównego bohatera filmu, były sentymentalnym wspomnieniem lat wojny i okupacji oraz bohaterstwa i odwagi ówczesnych dwudziestolatków. W tym właśnie kluczu film został odebrany i doceniony przez niemal wszystkich członków Komisji Kolaudacyjnej, m.in. Aleksandra Ścibor-Rylskiego, Stanisława Stefańskiego, Jerzego Jesionowskiego, Zbigniewa Klaczyńskiego czy Mieczysława Waśkowskiego³⁵⁴. Na tle pochwał pod adresem Petelskich i Stawińskiego wyróżnia się głos Witolda Zalewskiego. Określił on *Urodziny...* jako krok wstecz w stosunku do wcześniejszych osiągnięć autora scenariusza, m.in. *Kanału* i *Eroiki*, w jego optyce kolaudowany film był „wizją trochę wypreparowaną z odniesień do szerszych wyborów, do pewnych decyzji, w stosunku do pewnych dylematów, bo w ogromnej mierze jest ta wizja ograniczona do spraw ściśle intymnych, prywatnych, do spraw uczuciowych”³⁵⁵. I trudno się z tą refleksją nie zgodzić. Głos Zalewskiego był jednak odosobniony³⁵⁶, nie znaczy to jednak, że film obronił się przed kolaudacyjnymi zaleceniami – ich

³⁵² R. Koniczek, „Warszawskie urodziny” *J.S.Stawińskiego*, AAN-NZK, sygn. 5/103, k. 286.

³⁵³ E. Petelska, C. Petelski, *Urodziny młodego Warszawiaka*, rozm. przepr. L. Gutkowska, „Panorama” 1980, nr 42.

³⁵⁴ Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 18 kwietnia 1980r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 225.

³⁵⁵ *Ibidem*, k. 9.

³⁵⁶ Spore uwagi do *Urodzin młodego Warszawiaka* (niewypowiedziane jednak podczas posiedzenia) mieli również Krzysztof Kieślowski i Aleksander Jackiewicz. Podzielili się nimi na odwrócenie Kart Ocen Filmu. Reżyser *Amatora* twierdził: „(...) nie podoba mi się nowy film. Jest przegadany, nie wierzę bohaterom. Nie porusza mnie ani przez moment. Konstrukcja – sprawdzona w wersji literackiej – tutaj wydaje mi się mechaniczna”. Jackiewicz uważał zaś, że „widz nie ma czasu wejść w atmosferę poszczególnych lat, dni, a także miejsc. (...)”

„ofiara” stały się ujęcia współczesnej Warszawy rozpoczynające film. Mimo to *Urodziny...* otrzymały I kategorię artystyczną.

Prasowy odbiór filmu Petelskich był jednak znacznie bardziej zróżnicowany i wieloaspektowy niż kolaudacyjny. Bożena Janicka w „Filmie” zauważała, że *Urodziny młodego Warszawiaka* przeznaczone są przede wszystkim dla młodej widowni, za jedną z największych zalet uznała zaś postać ojca głównego bohatera, zagrana przez Andrzeja Łapickiego. To postać istotnie bardzo ciekawa, konsekwentnie i przekonująco zarysowana – cyniczny i bogaty człowiek, lubujący się w kolejnych romansach, nawet w warunkach wojennych pragnący zachować swój status materialny³⁵⁷. Janusz Skwara z kolei w swoim artykule zajął się kwestią ukazania Powstania Warszawskiego – tak w filmie Petelskich, jak i w zrealizowanym w poprzednim roku filmie telewizyjnym *Godzina „W”* (1979) Janusza Morgensterna (również zresztą opartym o opowiadanie i scenariusz Stawińskiego) oraz produkcji „Profilu” – *Dniu Wisły* (1980; reż. Tadeusz Kijański). Wszystkie trzy produkcje zestawiał on z *Kanałem* Andrzeja Wajdy zauważając, że „obecne filmy nie mają już tego zaśpiewu egzystencjalistycznego. Nikt w nich nie wydziwia na temat bohaterstwa. Nikt w nich nie potępia heroizmu walki i jej słuszności z obcym najeźdźcą”³⁵⁸. Tadeusz Drewnowski zaś powtórzył po części zarzuty, które pod adresem *Urodzin...* wystosował Witold Zalewski, uznając w artykule, że Petelscy zrealizowali film starannie, bardzo dobrze dobrali obsadę aktorską, a jednak gotowy film stał się tylko „albumem warszawskich wspomnień, albumem heroicznym i zabawnym, przypominającym dramatyczne dzieje i budzącym niewygasłe sentymenty. Albumem, w którym wyblakło już tło, wyblakły miejsca po części nieistniejące, i z którego wyparował tragiczny sens historii”³⁵⁹.

Po premierze duet reżyserski przyznawał, że zastanawia się nad realizacją kolejnych dwóch filmów będących ekranizacjami – albo „Kamiennych tablic” Wojciecha Żukrowskiego albo „Droga wiodła przez Narwik” Ksawerego Pruszyńskiego³⁶⁰.

Bohaterowie zaznaczeni szkicowo, także bohater główny” (Korespondencja do filmu *Urodziny młodego Warszawiaka*, AFINA, sygn. A-344, poz. 225a, k. nlb.).

³⁵⁷ Por. B. Janicka, *Dulce et decorum*, „Film” 1980, nr 31, s. 16.

³⁵⁸ J. Skwara, *Bolesne sprawy Powstania*, „Barwy” 1980, nr 10, s. 8.

³⁵⁹ T. Drewnowski, *Album warszawskich wspomnień*, „Kino” 1980, nr 9, s. 12.

³⁶⁰ Por. E. Petelska, C. Petelski, *Urodziny młodego Warszawiaka*, rozm. przepr. L. Gutkowska, „Panorama” 1980, nr 42, s. 25.

2.5. *Czesio zrobił film taki, jakiego oczekiwaliśmy. W kręgu psychologii*

W omawianym okresie Zespół „Iluzjon” powrócił (po pewnym regresie w pierwszej połowie lat 70.) do przedkładania Naczelnemu Zarządowi Kinematografii scenariuszy o tematyce socjologiczno-psychologicznej. W czerwcu 1976 roku złożył m.in. do oceny scenariusz Jacka Janczarskiego i Andrzeja Pastuszka „Milioner”. Ich wspólny tekst został pozytywnie oceniony przez urzędników NZK. Jerzy Bajdor, wnosząc o akceptację i skierowanie tekstu do produkcji, podkreślał, że „wartość »Milionera« leży nie tyle w fabule, co w zapisie ludzkiej reakcji wobec fortuny – własnej i cudzej. Scenariusz staje się dzięki temu swojego rodzaju dokumentem przemian mentalnościowo-obyczajowej, jakie zaszły w środowisku wiejskim po wojnie. Ukazane to zostało tym silniej, że z postawami młodzieży wyraźnie kontrastują reakcje ludzi starszych. Jednocześnie zaś »Milioner« wydaje się być ilustracją znanego porzekadła, że pieniądze szczęścia nie dają”³⁶¹. Materiał został przez Mieczysława Wojtczaka zaakceptowany, tym samym w sierpniu 1976 rozpoczęła się produkcja filmu³⁶².

Jacek Janczarski i Andrzej Pastuszek ukazali wieś i ludzi tam mieszkających w sposób daleki od wyobrażeń twórców polityki kulturalnej. Głównego bohatera, kierowcę Józefa Mikułę (Janusz Gajos), który niespodziewanie wygrywa milion złotych w „Toto-Lotka” i zachłannie zaczyna ze zdobytej fortuny korzystać, otaczają ludzie zawistni, podli, którzy nie mogąc pogodzić się z życiowym (choć przypadkowym) sukcesem protagonisty, zaczynają czynić mu na złość, odwracają się od niego, wszczynają konflikty. Niebawem dochodzą do tego kolejne, już bardziej nieprzyjemne i groźne czyny – psy Mikuły zostają otrute, na weselu Mikuły i jego żony, Zośki (Ewa Ziętek), pojawia się tylko kilka osób, inni mieszkańcy podpalają mu w tym czasie stodołę, ktoś również uszkadza jego urządzenia gospodarskie. Apogeum konfliktu następuje, gdy mieszkańcy wsi wpędzają krowy Mikuły do stawu; część inwentarza tonie. Matka Józka (Jadwiga Andrzejewska), spokojna i niewadząca nikomu kobieta, rzuca się na ratunek zwierzętom, co przypląca atakiem serca. Dopiero w tym momencie wtedy jeden z chłopów zauważa: „Trzeba pomóc ludziom”. Przy czym reżyser Sylwester Szyszko, dla którego *Milioner* był pierwszym filmem pełnometrażowym rozgrywającym się we współczesności, zastrzegł, że podczas realizacji, miast ukazania pejzażu wsi polskiej lat 70., chodziło mu bardziej o ukazanie pewnego negatywnego mechanizmu – „polskiego piekła”. „To nie jest film o wsi – wiejskie realia stanowią tu

³⁶¹ [Pismo Jerzego Bajdora do Mieczysława Wojtczaka z 8 czerwca 1976 roku], AAN-NZK, sygn. 5/95, k. 22.

³⁶² Por. [Pismo Wiesława Bożyma do kierownictwa Zespołu Filmowego „Iluzjon”], AAN-NZK, sygn. 5/95, k. 20.

jedynie tło, uwydatniające moim zdaniem centralny konflikt filmu. Proszę zwrócić uwagę na specyfikę tej filmowej wsi – jej mieszkańcy są w większości tzw. chłoporobotnikami, ludźmi z socjalnego pogranicza, a w takim środowisku, jak sądzę, pewne zjawiska ze sfery szeroko rozumianej obyczajowości występują ze szczególną ostrością. Chodziło mi przede wszystkim o ukazanie – poprzez konflikt między racją jednostki i racją ogółu – pewnych cech naszej narodowej mentalności. Cech złych, szkodliwych...”³⁶³ – mówił w wypowiedzi dla „Filmowego Serwisu Prasowego”. To z pewnością udało się zarówno autorom scenariusza, jak i Szyszcze, jednak umiejscowienie akcji w takim właśnie pejzażu prowokowało do odczytania *Milionera* jako kolejnego „filmu wiejskiego”, znacznie bardziej zgodnego z rzeczywistością, niż poprzednie dokonania polskich reżyserów w obrębie tego podgatunku filmu współczesnego.

I to właśnie kwestia obrazu polskiej wsi i jej mieszkańców stała się jednym z wiodących tematów podczas posiedzenia kolaudacyjnego. Przeciwno takiemu portretowi zaprotestowali m.in. Wojciech Wierzewski i Jerzy Jesionowski. Zwłaszcza ten drugi kolaudant wypowiedział na temat *Milionera* ostre słowa. „Sądzę, że jeżeli ta sprawa miała być rozegrana w takich założeniach, to przede wszystkim powinna być zlokalizowana w innym środowisku i dlatego uważam, że jest to film fałszywy, a twórca mógł ukazać inny przypadek zdarzający się na wsi, a wtedy nie budziłby on tak wielkiego zastrzeżenia. Uważam, że fałszywy jest obraz wsi, że nie odpowiada on stanowi mentalności polskiego chłopca i nie odpowiada sytuacji ekonomicznej, jaka ma miejsce na polskiej wsi. (...) Ogólnie można stawiać zarzut sprymityzowania dramatycznego i artystycznego tego tematu, bo też sprymityzowane zostało zachowanie się tego środowiska wiejskiego”³⁶⁴ – twierdził, dodając przy tym, że obecnie chłopci obracają znacznie większymi sumami pieniędzy, stąd zdobyty przez Mikułę milion nie mógłby doprowadzić do tak drastycznych reakcji innych mieszkańców. Poniekąd zgodził się z nim Jerzy Płazewski, ale głos sprzeciwu zgłosił Zbigniew Klaczyński. Krytyk „Trybuny Ludu”, chociaż zastrzegł, że wsi polskiej nie zna, uznał, że „jeżeli chodzi o nową politykę ekonomiczną, to na pewno spowodowała ona przemiany na wsi, ale te zmiany nie są jednolite we wszystkich zakątkach kraju, bo inna jest sytuacja chłopca na wsi podwarszawskiej, a inna na wsi rzeszowskiej i to się będzie wiązało z innym

³⁶³ *Milioner*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1977, nr 16, s. 4.

³⁶⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 16 czerwca 1977r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 140, k. 4-5.

obrazem wsi, z innymi skutkami socjalnymi, bo w sposób różnorodny następują przemiany”³⁶⁵.

Uczestnicy kolaudacji podnosili również jeszcze jeden aspekt filmu – rolę Janusza Gajosa, który po zakończeniu pracy na planie *Czterech pancernych i psa* po raz pierwszy zagrał przed kamerą główną rolę. Zachwycał się nią przede wszystkim Jerzy Antczak, według którego „rola aktorska Gajosa jest jego kreacją”³⁶⁶. Podobnego zdania byli również niektórzy krytycy filmowi. Jan Józef Szczepański napisał o niej: „Kreacja Gajosa jest, bez przesady, rewelacją. Ten do niedawna specjalista od ról młodzieżowych, prezentuje się oto jako aktor charakterystyczny o ogromnym doświadczeniu i zdumiewająco szerokiej skali wyrazu. (...) Gajos radzi sobie z problemem po mistrzowsku. Budzi całkowite zaufanie każdym gestem, każdą intonacją głosu. Nie ulega wątpliwości, że mamy do czynienia z aktorem wielkiej miary”³⁶⁷. Rola w *Milionerze*, oprócz entuzjastycznych recenzji, przyniosła również aktorowi nagrodę na FFFF w Gdańsku w 1977 roku oraz, co można stwierdzić bez zbędnej przesady, okazję do zerwania z wizerunkiem Janka Kosa i powrót do kreowania interesujących, wzbudzających dyskusję ról. Sam film przyjęty został ambiwalentnie, przy czym wydaje się, że najbardziej trafnie określił go Cezary Wiśniewski: „»Milioner« nie uprawnia do uogólnień. Jest na to zbyt dosłowny i przyziemny, choć przecież gorzkość tego opisu obyczajów świadczy o chęci powiedzenia czegoś więcej, niż tylko to, że pieniądze szczęścia nie dają i nie daj Boże się wyróżnić między robakami. Ale głosu, głosu zabrakło”³⁶⁸. Mimo to *Milioner* do dzisiaj pozostaje jednym z ciekawszych i bardziej wartościowych filmów społeczno-psychologicznych lat 70.

Mniej ożywioną dyskusję wywołał drugi film z tego gatunku – *Królowa pszczół* (1977), który okazał się ostatnim pełnometrażowym filmem kinowym Janusza Nasfetera. I, co trzeba napisać z pewnym żalem, jednym z jego filmów najsłabszych. Zwrócił na to uwagę zwłaszcza Tadeusz Sobolewski: „W »Królowej pszczół« postaciach dzieci są tak samo skonwencjonalizowane i prymitywne jak starzy. (...) Naiwność już nie jest cechą widzenia, jest wybiegiem. Rozpoznajemy jeszcze te nasfeterowskie urywane zdania, zdarzy się dowcipny dialog między dziećmi, ale rozmów dorosłych nie można słuchać, a próby dotarcia do duszy dziecka wypadają żałośnie (...). Może przyczyną ostatnich niepowodzeń Nasfetera jest brak aktorów-dzieci? Pod wpływem telewizji dzieci przybrały dorosły styl grania,

³⁶⁵ *Ibidem* k. 5.

³⁶⁶ *Ibidem*, k. 10.

³⁶⁷ JJS (J. J. Szczepański), „*Milioner*”, „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 41, s. 7.

³⁶⁸ C. Wiśniewski, *Milioner i inni*, „Sztandar Młodych” 1977, nr 212.

a on wciąż potrzebuje naiwnych”³⁶⁹ – pisał w swojej recenzji. Rzeczywiście, historia 12-letniego Tomka (Tomasz Karwatka), mieszkańca Fromborka, przeżywającego swoją pierwszą miłość do turystki z Warszawy, Marioli (Katarzyna Dąbrowska), która z kolei obserwuje rozkład relacji jej matki (Tomira Kowalik) i przyjaciela (Stanisław Michalski), ojca imponującego jej Wojtka (Marek Sikora), wydaje się filmem zrobionym już bez tego, charakterystycznego dla twórcy, czułego i wrażliwego spojrzenia na bohaterów, w dodatku przesyconym schematami znanymi już z innych tego typu filmów (np. *Motyli*). Ton rozczarowania pojawił się również w niektórych wypowiedziach kołaudacyjnych (m.in. Lesława Bajera³⁷⁰) oraz w większości recenzji³⁷¹. Nic więc dziwnego, że *Królowa pszczół* bez echa przeszła przez ekrany kin i jest dziś filmem zapomnianym i rzadko pokazywanym, chociaż – co trzeba odnotować – w 1977 roku otrzymał on trzy nagrody (dla Nasfetera, Tomasza Karwatki i autora zdjęć Marka Nowickiego) na Ogólnopolskim Festiwalu dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu.

W dalszych lat zespół kontynuował realizację filmów psychologicznych, co ciekawe jednak w tej kadencji za ich realizację wzięli się członkowie kierownictwa zespołu. Czesław Petelski wspólnie z żoną Ewą zrealizował *Bilet powrotny* (1978)³⁷², zaś jego zastępca – Sylwester Chęciński – *Romana i Magdę* (1978).

Film Petelskich (na podstawie opowiadania Jerzego Stefana Stawińskiego „I będzie miał dom”; zarazem autora scenariusza) kreśli losy młodej wiejskiej kobiety, Antoniny (Anna Seniuk), która po śmierci męża wyjeżdża do Kanady. Jej jedynym celem jest zarobienie pieniędzy dla własnego syna, Marka (Janusz Andrzejewski), by ten mógł zbudować sobie dom. W Kanadzie odrzuca zalety wuja (Henryk Bąk), wiąże się za to z farmerem Pierrem (Leszek Herdegen). Biorą ślub, kobieta zaś stawia na nogi jego zapuszczone gospodarstwo. Jednak podczas jego kilkudniowej nieobecności wyjmując z sejfu ukrytego w ich sypialni sporą ilość pieniędzy i wysyła je do Polski. Gdy mąż dowiaduje się o tym, brutalnie rozprawia się z nią, następnie zaś popełnia samobójstwo. Protagonistka, na skutek tortur, zostaje sparaliżowana, decyduje się jednak na powrót do kraju. I tu spotyka ją jeszcze

³⁶⁹ T. Sobolewski, *Reżyser zmęczony*, „Film” 1977, nr 21, s. 8.

³⁷⁰ Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 11 lutego 1977 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 134, k. 1-2.

³⁷¹ Por. R. Grzelak, *Trutnie w „Mercedesach”*, „Dziennik Popularny” 1977, nr 109, s. 6, C. Wiśniewski, *Pechowa trzynastka*, „Sztandar Młodych” 1977, nr 118.

³⁷² Wojciech Solarz w swoich wspomnieniach wyznał, że to on właśnie miał pierwotnie reżyserować ten film. Jednak po kołaudacji *Bezkresnych łąk* miał zostać z zespołu wyrzucony, zaś Petelski „zagarnął scenariusz Stawińskiego pisany dla mnie, wyjechał do Kanady na dokumentację filmu i w ten sposób pozbył się konkurenta” (W. Solarz, *Spotkani na drodze*, Warszawa 2021, s. 173). Wersji Solarza nie udało mu się potwierdzić w żadnych źródłach.

większy cios – wszystkie pieniądze, które przesłała Markowi, przepił on i zmarnował, sam zaś żyje w drewnianej lepiance.

„»Nie jedź po złote runo, ono jest tu, jeśli pracujesz« - chcieliśmy m.in., żeby to w naszym filmie zabrzmiało” – mówili Petelscy na konferencji prasowej zorganizowanej po pokazie *Biletu powrotnego* na V Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku. Dodawali również: „Ktoś, kto zetknął się z ludźmi w Stanach czy Kanadzie, wie, co to znaczy dolar. To jest psychoza. I jeżeli zwracamy uwagę, że ta psychoza dolarowa zaczyna zapuszczać korzenie i u nas, to chyba nasz film dorzuca jakiś głos w istotnej współczesnej sprawie”³⁷³. W tym filmie odezwało się więc społecznikowskie i moralizatorskie zacięcie Petelskich, połączone z ideologicznym przekazem. W gruncie rzeczy można go streścić następująco: owszem, być może na emigracji zarobisz sporo pieniędzy, i to w dewizach, czeka cię tam jednak samotność, wyobcowanie, konieczność współżycia z człowiekiem, którego nie kochasz, w końcu upodlenie i kalectwo. „To jest istotny problem”³⁷⁴ – uznał podczas kolaudacji Michał Misiorny. Jednak owo przesłanie podane jest w filmie w sposób nienachalny i subtelny, a nawet zostaje przykryte przez kilka innych kwestii, które można znaleźć w filmie i określić je jako problemat, z którym chciał się zmierzyć zarówno Stawiński, jak i Petelscy. *Bilet powrotny* jest bowiem interesujący z uwagi na odniesienie się lub próbę polemiki z dwoma zakorzenionymi w społeczeństwie polskim mitami – Zachodu oraz pracy chłopa.

Ów Zachód, a zwłaszcza Polonusi, byli w polskim kinie „obsadzani” głównie w komediach – wystarczy przypomnieć postać Johna Pawlaka z *Samych swoich* (1967; reż. Sylwester Chęciński), bohaterów nowelowego filmu *Jadą goście, jadą...* (1962; reż. Gerard Zalewski, Jan Rutkiewicz, Romuald Drobaczyński) czy Roberta z *Żony dla Australijczyka* (1963; reż. Stanisław Bareja). To postaci główne, niemniej bohaterowie drugoplanowi reprezentujący Polonię amerykańską, widoczni na przykład w *Nie lubię poniedziałku* (1971; reż. Tadeusz Chmielewski) czy jednym z odcinków serialu *07 zgłoś się* (1978; reż. Krzysztof Szmagier) nie odbiegają od schematu. Jak bowiem są oni przedstawieni? Widzimy ich najczęściej w gustownych ubraniach (na pierwszy rzut oka widać, że zachodnich), dysponujących różnymi gadżetami (najczęściej aparatem fotograficznym, gdyż kraj swojego urodzenia i młodości przy pierwszej wizycie należy uwiecznić na licznych zdjęciach) i po-

³⁷³ *Bilet powrotny*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1978, nr 20, s. 26.

³⁷⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Fabularnych Filmów Kinowych w dniu 16 sierpnia 1978*, AFINA, sygn. A-344, poz. 171, k. 2.

sługujących się łamaną polszczyzną, przeplataną angielskimi zwrotami. A jak Polonia kanadyjska została przedstawiona w *Bilecie*...? Otóż Petelscy koncentrują się nie na odzieżowo-gadżetowych symbolach przedstawicieli tej grupy społecznej, ale przede wszystkim na ich drodze do osiągnięcia dobrobytu i majątku. A na drogę tę składała się przede wszystkim ciężka, mordercza momentami praca fizyczna, wymagająca wielu poświęceń i wyrzeczeń. Taka jest również praca Antoniny, zarówno w Polsce, jak i w Kanadzie. Stąd też pryska mit łatwego bogacenia się na emigracji zarobkowej, w wielu momentach widzimy główną bohaterkę filmu autentycznie zmęczoną, wręcz wykończoną gospodarskim kieratem.

Wspomniany drugi mit zostaje w ciekawy sposób podjęty w scenie wesela Antoniny i Pierre'a. Ślubną mowę wygłasza na nim Józef, wuj Antoniny, wskazując, że farma Franca jest w złym stanie, jest w nim tam potrzebny silny gospodarz niebojący się ciężkiej pracy. Słowa te znajdują polemikę w wypowiedzi jednego z weselnych gości, młodego rolnika: „Ale jak wy handlujecie bydłem? A dlaczego my mamy być zawsze takie zacofane i ciągle gadać o tej ziemi? Że ziemia, dla ziemi i ziemi i czuć się niewolnikami tej ziemi jakimiś? Choć ona tego nie potrzebuje. Ale maszyn. I nawozy. I dobrej roboty potrzebuje. (...) Bo to nie te czasy i wstydziłibyście się, panie Józefie, gadać ciemnoty jak jaki przedwojenny chłop z Podola. Nam nie trzeba głupich chłopów, ale *food producers*. (...) Minęły czasy pionierów. Oni wyłapywali lasy i brali się za bary z niedźwiedziem. Strzelali do bandyty, jak to jest pięknie przedstawione *u filmów*. Ale teraz jak nie umieją iść w *progress*, muszą oddać ziemię w ręce ludzi *moderny*. A sami zawiesić sobie order i sięść *u TV*”. Kwestie te oczywiście przez innych weselników, przedstawicieli starszego pokolenia, zostają okrzyknięte mianem „skandalu” i obrazy, ale przecież jest to zapis zmian generacyjnych, mentalności i pracy na gospodarce. Trafny, ale znajdujące również odbicie na polskiej ziemi, dość wspomnieć ciągoty modernizacyjne rolników z filmu *Rodzina* Krzysztofa Wojciechowskiego (o którym mowa w następnym rozdziale), ale również postawę i światopogląd Zenka Adamca z filmów *Nie ma mocnych* i *Kochaj albo rzuć*. Co ciekawe, Petelscy zaangażowali do roli zacytowanego młodego weselnika tego samego aktora, który grał u Chęcińskiego – Andrzeja Wasilewicza. Trudno to uznać za przypadek, raczej należy zakładać świadomą decyzję obsadową reżyserów *Biletu*..., którzy tego samego odtwórcę, grającego postać o zbieżnym spojrzeniu na świat i swoją pracę, postanowili obsadzić w filmie o wyraźnie dramatycznym wydźwięku. Brakuje jednak (i być może jest to wada omawianego dzieła) podobnej postaci młodego pokolenia w polskich partiach filmu – wszak syn Anto-

niny nie chce pozostać na gospodarstwie, w finale zaś okazuje się leniem i nierobem. „Chłopic w Polsce to nie postać – z jakimiś motywacjami, osobistymi komplikacjami bodaj konturowo zaznaczonymi – to raczej »czarna dziura«, w którą wpada bohaterka. Jej syn – powtórzmy – to nie postać lecz pointa”³⁷⁵ – zauważył w recenzji *Biletu*... Lesław Bajer i jest to obserwacja niesłychanie trafna.

Omawiając *Bilet powrotny* nie można również nie wspomnieć o sprawach warsztatowych i formalnych, związanych z pracą samych reżyserów. „Wydaje mi się, że Czesio zrobił film taki, jakiego oczekiwaliśmy. (...) Film zrobiony w sposób maksymalnie porządny, solidny”³⁷⁶ – taką opinię wygłosił reżyser Janusz Morgenstern i nie był w swym sądzie odosobniony. Do pochwał i gratulacji dla małżeństwa Petelskich przyłączył się również Jerzy Jesionowski, ale i Andrzej Wajda. Stąd też film został znakomicie przyjęty na 5. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku. Triumfowała tam co prawda *Pasja* (1977) Stanisława Różewicza i *Bez znieczulenia* (1978) wspomnianego Wajdy, ale jury pod przewodnictwem Ernesta Brylla postanowiło nagrodzić *Bilet powrotny* Nagrodą Główną (Srebrnymi Lwami Gdańskimi) razem z *Akcją pod Arsenalem*. Biorąc pod uwagę, że dwie nagrody otrzymał na tym festiwalu *Wielki podryw* (1978), omówiony dalej dwunowelowy film debiutantów Jerzego Kołodziejczyka i Jerzego Trojana, był to dla zespołu „Iluzjon” festiwal bardzo szczęśliwy³⁷⁷. Krytycy i dziennikarze filmowi również przychylnie odebrali kolejny film reżyserskiego duetu. Jan Józef Szczepański uznał *Bilet powrotny* za ważną pozycję w ich dorobku, doceniając interesującą treść, znakomite kreacje aktorskie oraz zdjęcia Kazimierza Konrada i Stanisława Moszuka³⁷⁸. Lesław Bajer docenił zaś powrót Petelskich do współczesnej problematyki (po wielu latach spędzonych na rekonstrukcji wydarzeń historycznych i tworzeniu biografii), zauważając przy tym, że twórcy „z dużą znajo-

³⁷⁵ L. Bajer, *Pomiędzy mitami*, „Kino” 1978, nr 12, s. 10.

³⁷⁶ *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Fabularnych Filmów Kinowych w dniu 16 sierpnia 1978*, AFINA, sygn. A-344, poz. 171, k. 1.

³⁷⁷ W poprzednich latach produkcje Zespołu „Iluzjon” również wyjeżdżały z festiwalu z wieloma nagrodami. W 1974 roku produkcje zespołu Petelskiego otrzymały łącznie 5 nagród (Nagroda Główna dla *Ciemnej rzeki* [1973; reż. Sylwester Szyszko], Nagroda Publiczności dla *Nie ma mocnych* [1974; reż. Sylwester Chęciński] i odcinka *Stan wyjątkowy* serialu *Droga* [1973; reż. Sylwester Chęciński], Nagroda Specjalna w kategorii filmów telewizyjnych dla *Uszczelki* Andrzeja Konica z cyklu *Najważniejszy dzień życia* [1974] oraz dla Henryka Bąka za kreację aktorską w tym filmie). Na 4. FFFF (1977) filmy „Iluzjonu” triumfowały trzykrotnie (Nagroda Główna dla *Kochaj albo rzuć* [1977], Nagroda aktorska dla Janusza Gajosa za tytułową rolę w *Milionerze* [1977] oraz dla Andrzeja Korzyńskiego za muzykę do filmu *Czerwone ciernie*). 7. FFFF (1980) przyniósł „Iluzjonowi” dwie nagrody – II Nagrodę za debiut dla Barbary Sass za reżyserię filmu *Bez miłości* oraz Nagrodę za najlepszą rolę kobiecą dla Doroty Stalińskiej za rolę w tym filmie.

³⁷⁸ Por. JJS (J. J. Szczepański), „*Bilet powrotny*”, „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 3, s. 7.

mością warsztatu filmowego, skromnie opowiadają o jednym losie ludzkim, o jego indywidualnych powikłaniach. I może to czyni ten film tak przejmującym³⁷⁹. Ten sam motyw podjął Zygmunt Kałużyński, nazywając *Bilet...* „robotą brązową” i dodając: „»Bilet« oznacza ich powrót do realizmu, po wszystkich tych koszmarnych Kazimierzach Wielkich; kamień spada człowiekowi z serca³⁸⁰. Nieco bardziej krytyczny wobec *Biletu...* był Tadeusz Sobolewski; jego zdaniem twórcy w niektórych momentach w karykaturalny sposób ukazali światopogląd polskiej chłopki, „wrzuconej” w zachodni świat, nie dając jednak żadnych danych na temat wcześniejszego postępowania i przeszłości głównej bohaterki. „Ale dobre to, co jest. W obrazie tego kanadyjskiego prowincjonalnego życia nie ma typowej dla naszego kina dwuznaczności. Ten Zachód nie jest ani zbyt podły, ani zbyt bajeczny. A postaci grane przez Leszka Herdegena, Henryka Bąka i Zofię Saretok dobrze wtapiają się w tamtą rzeczywistość³⁸¹ – pointował.

Powrotem reżysera do gatunku współczesnego filmu psychologicznego (ostatnią tego typu produkcję – *Katastrofę* – zrealizował on w 1965 roku) był również *Roman i Magda* Sylwestra Chęcińskiego. Biorąc na warsztat scenariusz Ireneusza Ireduńskiego, postanowił on zarówno odpocząć od realizacji komedii, jak i skoncentrować się na drażliwych tematach, dotyczących kondycji współczesnego człowieka, zwłaszcza w sferze uczuciowej. Chęciński dowodził, że zanik uczuć, uwydatniający się przede wszystkim w małżeństwach, jest sprawą niepokojącą nie tylko twórców filmowych, ale również przedstawicieli świata nauki – psychologów czy socjologów. „Jest to w moim odczuciu jeden z podstawowych problemów społecznych naszych czasów. To bowiem, co dotyczy małżeństwa i jego pomyślności, wszystko, co składa się na jego funkcjonowanie, rozwój i spełnienie – bardziej lub mniej dostrzegalnie odbija się w naszym życiu społecznym³⁸² – twierdził w jednym z wywiadów.

Problem ten twórca *Kochaj albo rzuć* postanowił opowiedzieć na przykładzie małżeństwa dwojga trzydziestolatków – tytułowego Romana (Andrzej Seweryn) i Magdy (Marzena Trybała). Ich małżeństwo właściwie jest już tylko formalnością – mężczyzna, zaabsorbowany karierą, dawno przestał zwracać uwagę na potrzeby żony, kobieta zaś – zaniebdywana uczuciowo, znalazła sobie młodego kochanka. W ich małżeństwie pojawia się jednak groźny element – Roman zaczyna otrzymywać listy i telefony z pogrózkami. Popada

³⁷⁹ L. Bajer, *Nasi w Kanadzie*, „Widnokreśli” 1978, nr 11, s. 106.

³⁸⁰ Z. Kałużyński, *Tragifarsa o chomikach*, „Polityka” 1979, nr 4, s. 10.

³⁸¹ T. Sobolewski, *Sami swoi*, „Film” 1979, nr 6, s. 7.

³⁸² *Roman i Magda*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 2, s. 6.

w nasilającą się coraz bardziej nerwicę, pragnie odszukać potencjalnego sprawcę tych czynów, jednak wszyscy ci, którym w przeszłości zaszkodził lub zniszczył życie, albo nie żyją, albo nie żywią wobec Romana uczuć zemsty. Coraz bardziej podenerwowany dokonuje morderstwa na sąsiedzie, którego na ciemnej klatce schodowej wziął za mordercę czyhającego na jego życie. Listy wysyłała oczywiście Magda, chcąc zmusić Romana do otwarcia się przed nią i powierzenia jej swych uczuć i lęków.

Struktura dramaturgiczna filmu odsyła wprost do porównań z dyptykiem Andre Cayatte'a *Życie małżeńskie* (tytuł oryginalny: *Jean-Marc ou La Vie Conjugale, Françoise ou La Vie Conjugale*; 1963; prod. Francja). To, co francuski reżyser zawarł w dwóch pełnometrażowych filmach, Chęcińskiemu udało się skomprimować do jednej pełnospektaklowej produkcji, gęstej od psychologicznych treści i podtekstów w ramie współczesnej, ale również w retrospekcjach, ukazujących przyczyny rozkładu uczuć między tytułowymi bohaterami. Wykorzystanie tej konwencji spotkało się z mieszanymi uczuciami krytyków – Maria Malatyńska uznała, że „mimo dwóch filmów w jednym utworze, to co najbardziej »rzuca się w oko« przy ich oglądaniu, to ich duża zwartość dramaturgiczna. Film jest precyzyjny, zaopatrzony w elementy fabuły sensacyjnej, rozgrywający się, na dodatek, w ciągu 24 godzin, co wzmacnia jeszcze jego zwartość i przejrzystość, a widzowi daje jakby możliwość większego skupienia się na małym wycinku czasowym”³⁸³. Z kolei zdaniem Tadeusza Szymy dwukrotne pokazywanie niemal tych samych wydarzeń robi „wrażenie zbytecznej powtórki”³⁸⁴. I tak samo został przyjęty sam film – reżyserowi zarzucano tanie rozwiązania psychologiczne, nieudaną inscenizację (zwłaszcza w scenach retrospekcji), niepotrzebne wzbogacenie filmu wątkami kryminalnymi (Piotr Czerkawski zakłada, że był to pomysł reżysera, mającego już ustaloną pozycję jednego z najważniejszych twórców kina popularnego³⁸⁵). Za największą zaletę filmu zgodnie wybrano interesujące kreacje aktorskie, zwłaszcza Andrzeja Seweryna jako Romana – bezdusznego, zimnego karierowicza, który, postawiony w ekstremalnej sytuacji, musi zdjąć maskę twardego człowieka i pokazać ludzkie uczucia.

Warto jednak spojrzeć na *Romana i Magdę* z dzisiejszego punktu widzenia i postawić tezę, że film Chęcińskiego (wraz z – omówionym w podrozdziale „Debiuty” – filmem Barbary Sass *Bez miłości* [1980]) jest jednym z najbardziej uniwersalnych filmów polskich

³⁸³ M. Malatyńska, „Roman i Magda”, „Echo Krakowa” 1979, nr 64, s. 2.

³⁸⁴ T. Szyma, „Roman i Magda”, „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 21, s. 8.

³⁸⁵ Por. P. Czerkawski, „Dobrze że jesteś” czyli „Roman i Magda” [w:] R. Bubnicki, A. Dębski (red.), *Sylwester Chęciński*, op. cit., s. 257-258.

zrealizowanych w latach 70. Problem zaniku uczuć, niemożności porozumienia się, poza-mażeńskich związków, pogoni za pieniędzmi i karierą, wydaje się być w obecnych czasach nawet bardziej aktualny, niż w 1978 roku.

2.6. *Carter macha do Kargula i Pawlaka. Inne gatunki*

Zrealizowane w poprzedniej kadencji przez Zespół „Iluzjon” dwa filmy – *W pustyni i w puszczy* (1973; reż. Władysław Ślesicki) oraz *Nie ma mocnych* (1974; reż. Sylwester Chęciński), a zwłaszcza ich powodzenie wśród widowni, dzięki któremu obie produkcje z nawiązką zwróciły koszty wydatkowane na ich powstanie, zachęciły zespół Czesława Petelskiego do kontynuowania poszukiwań na polu kina popularnego oraz przedkładania Naczelnemu Zarządowi Kinematografii scenariuszy, które zawierały potencjał na kolejne kinowe hity. Jednak w drugiej połowie lat 70. próby realizowania kina popularnego (komedii, filmów sensacyjnych, obrazów dla dzieci i młodzieży) nie zawsze były udane. Poza jednym filmem – trzecią częścią trylogii o rodach Kargulów i Pawlaków, *Kochaj albo rzuć* (1977; reż. Sylwester Chęciński) – stały one na bardzo niskim poziomie artystycznym, co przełożyło się na niepochebne oceny zebrane na kolaudacjach oraz negatywne recenzje prasowe.

Film młodzieżowy postanowił zrealizować Konrad Nałęcki. *Mniejszy szuka Dużego*, oparty o powieść Wiktora Woroszyńskiego pod tym samym tytułem, zawierał teoretycznie interesujący dla najmłodszych widzów koncept „filmu w filmie” – biorą w nim udział tytułowi bohaterowie, przeżywając przy okazji sporo przygód, związanych z ucieczką z domu jednego z nich. Punkt wyjścia był więc bardzo oryginalny i właściwie niespotykany w polskich filmach tego gatunku. Jednak już kolaudacyjny pokaz mógł prowokować do pytań, czy zamysł ten się sprawdził – film Nałęckiego został przyjęty chłodno, a przez niektórych uczestników posiedzenia nawet odrzucony. Najdonośniej zabrzmiało to w wypowiedzi Aleksandra Ścibor-Rylskiego, który stwierdził: „film odebrałem totalnie źle i wydaje mi się, że nastąpiła rzecz, która zdarza się w sztuce, to znaczy jest jakiś rozdźwięk pomiędzy reżyserem, a wybraną przez niego stylistyką i tematem i że właśnie w tej stylistyce reżyser się nie sprawdził”³⁸⁶, podobne zdania wypowiedzieli również Jerzy Jesionowski i Wojciech Wierzewski. Bardziej wyrozumiali byli dla filmu recenzenci. Zdaniem Elżbiety Dolińskiej

³⁸⁶ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 września 1975 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 95, k. 6.

Mniejszy szuka Dużego był „znakomity operatorsko (zdjęcia były dziełem Stefana Matyjaszkiewicza – przyp. JG), zrobiony z wielką wrażliwością na piękno, ma dobrą obsadę aktorską i dziecięcą. (...) Przegląd dotychczas zrealizowanych u nas filmów młodzieżowych nie podsuwa sprawdzonej i broniącej się pod wszystkim względami formuły, trzeba więc jej szukać. Tak jak Konrad Nałęcki (...)”³⁸⁷.

Ale już kolejna pozycja „Iluzjonu” reprezentująca nurt „kina popularnego” została jednoznacznie negatywnie przyjęta tak przez krytykę, jak i przez kołaudantów. Mowa o filmie Wojciecha Solarza *Bezkresne łąki* (1976) – komedii z elementami filmu psychologicznego, opowiadającej o „kryzysie wieku średniego” oraz tęsknotach i marzeniach 50-letniego Henryka (Wieńczysław Gliński), który w ramach oderwania się od urzędniczej rutyny i problemów rodzinnych podejmuje wyprawę do najważniejszych miejsc swojego dzieciństwa. Już podczas kolaudacji Solarz usłyszał sporo cierpkich słów pod swoim adresem³⁸⁸, zaś Czesław Petelski przyznawał, że „po prostu film nie wyszedł tak, jak był zamierzony, jak go widział reżyser”³⁸⁹. Główną rolę reżyser chciał powierzyć Bronisławowi Pawlikowi. Czy zaangażowanie tego aktora zmieniłoby efekt końcowy? Być może Pawlik dałby bohaterowi *Bezkresnych łąk* jeszcze więcej ciepła i pewien rodzaj zagubienia w otaczającej go rzeczywistości. Ale przecież liczne błędy i braki filmu były zawarte już w scenariuszu. Sza-blonowości dramaturgii i pomyłki w psychologicznej konstrukcji postaci nie przykryłyby nawet najwybitniejszy odtwórca. Stąd też aktorzy odgrywają swe role przy użyciu najprost-szych środków, przez co zarówno Gliński, jak i partnerujący mu Anna Ciepielewska czy Leon Niemczyk nie mogli zaliczyć występu w filmie Solarza do swoich wartościowych osiągnięć. Jediną zaletą filmu są dobre zdjęcia Jerzego Łukaszewicza oraz bezpretensjonalność młodych aktorów, towarzyszących Wieńczysławowi Glińskiemu, przede wszystkim Joannie Szczepkowskiej i Krzysztofa Janczara.

Trzeci chronologicznie film z tego nurtu okazał się jednym z największych frekwencyjnych sukcesów zespołu „Iluzjon” w długiej historii jego funkcjonowania. Mowa oczywiście o *Kochaj albo rzuć* (1977) – trzeciej części trylogii Sylwestra Chęcińskiego o zwa-

³⁸⁷ E. Dolińska, *Zabawmy się w tworzenie*, „Film” 1976, nr 8, s. 7.

³⁸⁸ Andrzej Ochalski wspominał o niejednoznaczności konwencji i grafomańskich dialogach, zaś zdaniem Le-sława Bajera „nieporozumienie w tym filmie polega na tym, że mamy do czynienia ze stereotypami nie tylko w odniesieniu do sytuacji, ale i do przeżyć psychologicznych, do wszelakich ukazanych zjawisk (*Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 3 stycznia 1977 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 133, k. 6).

³⁸⁹ *Ibidem*, k. 10.

śnionych rodzinach Kargulów i Pawlaków. Przy czym, jak utrzymywał przed premierą reżyser, „tym razem jest to definitywne rozstanie z bohaterami naszej trylogii”³⁹⁰. Tym razem dwaj główni bohaterowie oraz wnuczka Pawlaka, Ania, wybierają się do Stanów Zjednoczonych, na zaproszenie Johna Pawlaka, brata Kazimierza. Na miejscu dowiadują się o śmierci Johna. Organizując jego pogrzeb, przeżywają liczne perypetie, wynikające z różnic kulturowych oraz zetknięcia się z nieznanym im światem. Przeniesienie akcji do USA, oprócz zawartego w tym pomysłu potencjału komediowego, miało także i inne podłoże. Jak zauważył Arkadiusz Lewicki, „w końcu rządów Gierka, gdy Polska otworzyła się nieco na świat, opowieść o swojakach, którzy jadą do Ameryki, ale i tam potrafią zachować swoje najlepsze (i tych parę gorszych) cechy była tym, czego – nieco zakompleksieni w stosunku do Zachodu – Polacy potrzebowali”³⁹¹. Realizacja *Kochaj albo rzuć* istotnie przyniosła imponującą wręcz liczbę widzów, sam zaś film po wielokroć zwrócił koszty swojej produkcji, które wyniosły niespełna 20 milionów złotych³⁹².

Zacytowany wyżej Lewicki, oprócz opisu realizacji, zawarł również cenne spostrzeżenia dotyczące prasowej recepcji ostatniego filmu z cyklu o Kargulach i Pawlakach. Został on przyjęty niemalże entuzjastycznie, z należną atencją i podziękowaniami za udane przypomnienie kultowych już wówczas postaci. W podobnej atmosferze przebiegła również kolaudacja *Kochaj albo rzuć* – jeden z dyskutantów, Aleksander Ścibor-Rylski, stwierdził: „Wydaje mi się, że tu dużej dyskusji nie będzie, bo wszyscy film odebrali z dużą sympatią i zadowoleniem”³⁹³. Nie znaczy to jednak, że film został odebrany bez wskazania pewnych niedostatków. Na jedno wskazał już pierwszy kolaudant zabierający głos, Bohdan Poręba. Kierownik artystyczny zespołu „Profil”, chociaż film docenił, miał pewne pretensje do pewnych fragmentów, jakie znalazły się obrazie Chęcińskiego. „Jeśli miałbym się do czegoś przyczepić, to w trybie kolaudacyjnym mógłbym się tylko przyczepić do tego pochodu, który wydaje mi się za długi, chociaż ta folderowość ma swoje znaczenie, ale mimo wszystko wydaje mi się, że ten pochód jest przydługi”³⁹⁴. Być może można to uznać za kolejną część rywalizacji między zespołami Petelskiego i Poręby, ale faktem jest, że uwaga, dotycząca obchodów Dnia Kolumba, którym przyglądają się główni bohaterowie, padła na podatny grunt – jego opinię podzielili wspomniany Ścibor-Rylski, Jacek

³⁹⁰ *Kochaj albo rzuć*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1977, nr 9, s. 6.

³⁹¹ A. Lewicki, „*Kochaj albo rzuć*”, czyli *Polacy nie tylko w Ameryce* [w:] R. Bubnicki, A. Dębski (red.), *Sylwester Chęciński*, op. cit., s. 255.

³⁹² *Ibidem*, s. 249.

³⁹³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 1 kwietnia 1977r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 137, k. 3.

³⁹⁴ *Ibidem*, k. 2.

Fuksiewicz czy profesor Maria Kuczyńska. Zgodził się z nią również przewodniczący posiedzenia, Jerzy Bajdor. Natomiast w protokole kolaudacyjnym próżno znaleźć wzmianki o konieczności usunięcia ze wspomnianej sceny fragmentu z udziałem prezydenta USA, Jimmy'ego Cartera (reżyser mówił o tym w wywiadach³⁹⁵). Chęciński po latach twierdził: „Dlaczego tego nie ma, nie umiem odpowiedzieć. Argumenty były takie, że to nie wypada, żeby prezydent wielkiego mocarstwa był ośmieszany w filmie polskim, w komedyjce. Tym bardziej, że dopuściłem się takiej manipulacji, że Carter macha do Kargula i Pawlaka, uśmiechając się serdecznie, a oni do niego. Jednak Carter w rzeczywistości kłaniał się do swoich wyborców, jak jechał samochodem. Zabawnie to wyglądało. Pamiętam jednak te argumenty, że to nie wypada, ale to mogła być dyskusja wewnątrz zespołu, w wyniku której ten fragment wypadł – może dlatego nie ma tego w protokole”³⁹⁶. Cóż, kolaudacje wewnętrzne nie były protokołowane (niestety, i to ubolewanie nie dotyczy tylko posiedzeń zespołu „Iluzjon”), nie znalazłem również jakiegokolwiek notatki na temat cenzorskich ingerencji w *Kochaj albo rzuć* w archiwum Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk.

Gdyby wspomniane ujęcie znalazło się w filmie Chęcińskiego, miałoby ono dzisiaj raczej charakter historycznej i politycznej ciekawostki. Ale i bez Cartera film nadal cieszy się wielkim zainteresowaniem i jest jedną z tych produkcji Zespołu Filmowego „Iluzjon”, która regularnie pokazuje stacje telewizyjne.

„Iluzjon”, zachęcony wielkim sukcesem frekwencyjnym i finansowym *Kochaj albo rzuć* pragnął nadal kontynuować realizację filmów gatunkowych. W przeciwieństwie jednak do poprzednich lat, w większości przypadków zespół Petelskiego poniósł na tym polu porażki albo artystyczne, albo frekwencyjne.

Wściekły (1979) Romana Załuskiego bazował na prawdziwych wydarzeniach z połowy lat 50., kiedy to we Wrocławiu grasował seryjny morderca Władysław Baczyński. Reżyser przeniósł jednak akcję do końcówki lat 70., do tego zaś po raz kolejny zaproponował współpracę Bronisławowi Cieślakowi, wówczas już szalenie popularnemu po pierwszych odcinkach serialu *07 zgłoś się*. Wydawało się więc, że reżyser ma wszelkie atuty, by stworzyć „kasowy” film, przyciągnąć do kin publiczność żądną spotkania z lubianym akto-

³⁹⁵ Por. <https://gdansk.naszemiasto.pl/nie-mozna-kpic-z-amerykanskiego-prezydenta/ar/c13-6711335> [dostęp: 31.03.2022].

³⁹⁶ S. Chęciński, *Wokół kolaudacji i innych spraw*, rozm. przepr. A. Dębski [w:] R. Bubnicki, A. Dębski (red.), *Sylwester Chęciński*, op. cit., s. 364.

rem oraz pragnącej przeżyć napięcie związane z wyjaśnieniem sprawy zabójcy, który w różnych miastach Polski morduje przypadkowych ludzi. Zwłaszcza, że, jak zauważył Robert Dudziński, film Załuskiego „dlatego okazuje się (...) wyjątkowy, że właściwie rezygnuje z racjonalizującej narracji, a spotkanie z niepojętym szaleństwem oraz lęk i niepokój, które to spotkanie wywołuje, są głównymi filarami filmu. Nie jest nim bowiem zagadka kryminalna – widz obserwuje śledztwo, wiedząc jednocześnie, że podąża ono błędnymi ścieżkami – ani spektakularna akcja, gdyż tej raczej brakuje na ekranie. Dlatego też produkcja Załuskiego charakteryzuje się cechami typowymi dla thrillera”³⁹⁷.

Zamierzenie autorskie, interesujące i oryginalne na tle kina polskiego „dekady Gierka”, nie przyobiekło się jednak w atrakcyjną formę filmową. Zgadając się ze wszystkimi zaletami materiału wyjściowego, które w swoim tekście wskazał Dudziński, trudno nie zauważyć, że *Wściekły* jest thrillerem nadmiernie „przegadany”, a w niektórych partiach zwyczajnie nudnym, nie budzącym pożądanego zainteresowania. Zaważyła na tym przede wszystkim postać milicjanta prowadzącego śledztwo w sprawie tajemniczych morderstw. Grany przez Cieślaka kapitan Bogdan Zawada nie ma w sobie nic z porucznika Borewicza – jest postacią bladą i stereotypową, przykładowym mężem i ojcem, cenionym przez zwierzchników, legitymującym się również dodatkowym wykształceniem (ukończył psychologię), który życie rodzinne poświęca często na rzecz pracy oficera śledczego, w którą angażuje się z całą mocą. Jeśli coś się Załuskiemu udało w tym filmie, to udane zawarcie w nim pewnych „smaczków” charakterystycznych dla opisywanej epoki (np. recepcjonista w hotelu w Toruniu [Wiesław Drzewicz], który kieruje potencjalnych klientów państwowej firmy na kwatery prywatne, przyjaciel Zawady [Krzysztof Kowalewski], dzielący się z nim radością z otrzymanego właśnie „malucha” czy przesłuchiwany przez milicjantów podejrzany [Eugeniusz Priwiezienczew], bezrobotny i drobny złodziejaszek przedstawiający się jako „spokojny biznesmen”). Stąd też niejednoznaczne przyjęcie filmu Załuskiego przez krytykę – część recenzentów chwaliła reżysera za ukazanie inteligentnego oficera MO³⁹⁸, inni zaś byli dla twórcy bezlitośni. Należał do tej grupy Cezary Wiśniewski, który w swojej krótkiej recenzji punktował wszystkie niemalże błędy filmu: „*Wściekły*, niepozorny zresztą urzędniczyna, po prostu zabija, a p. Cieślak z serii »07«, awansowany na kapitana, odwiedza rodziny, pytając dociekliwie, czy ofiary miały wrogów. Nie miały, my

³⁹⁷ R. Dudziński, *Potwór w ludzkiej skórze. Groza, lęk i niepokój w filmie „Wściekły” Romana Załuskiego* [w:] *Idem, K. Kowalczyk, J. Płoszaj, Groza w kulturze polskiej*, Wrocław 2016, s. 159.

³⁹⁸ Por. S. Wyszomirski, *Z zimną krwią i ukrytą twarzą*, „Tygodnik Kulturalny” 1980, nr 3, s. 16, B. Możdżyński, *Wściekły*, „Sztandar Młodych” 1980, nr 28.

też to wiemy, bo wiemy, że morderstwa są przypadkowe. Następnie p. Cieślak oddaje łuski do ekspertyzy i ogłasza, że broń jest ta sama. I to wiemy, bo widzimy, jak zabójca z niej strzela. Na tym upływa $\frac{3}{4}$ filmu. Reszta to 5 minut dobrego kryminału (wątek kiosku), epizod Priwieziencewa i Majchrzaka, których szkoda do tego przeboju oraz absurdalne obłączenie z oczekiwanym exposé mordercy: wyjaśnia on swój obłąd okrzykiem »ważniaki!«³⁹⁹. To bodaj najtrafniejsze ironiczno-krytyczne streszczenie tego filmu.

Jeszcze gorszą recepcję miała *Skradziona kolekcja* (1979) Jana Batorego – komedia kryminalna, oparta na powieści Joanny Chmielewskiej „Upiorny legat”. Nie było to pierwsze spotkanie reżysera z twórczością tej autorki – poprzedni film, *Lekarstwo na miłość* (1966), dzięki kreacjom Kaliny Jędrusik, Andrzeja Łapickiego i Krystyny Sienkiewicz oraz udanemu przeniesieniu komizmu Chmielewskiej na karty scenariusza, spotkał się z dobrym przyjęciem i popularnością w kinach. Mimo niemal tych samych zalet pierwowzoru literackiego *Skradziona kolekcja* nie odniosła podobnego sukcesu. Opowieść o dwóch przyjaciółkach, Joannie (Izabella Dziarska) i Jance (Elżbieta Starostecka), które muszą rozwikłać zagadkę zniknięcia kolekcji cennych znaczków pocztowych, które pierwsza z nich zobowiązała się przechować podczas pobytu ich właściciela w szpitalu, bardzo rzadko można znaleźć sceny, które wzbudzą śmiech, chociaż jest w nim sporo gagów. Tylko kilka z nich jest jednak zmyślnych i rzeczywiście może rozśmieszyć widza (np. scena przyznania nagrody Joannie za wynalezienie nowego rodzaju kleju). Batory twierdził, że chciał „dać widzom film lekki, pogodny, wzbudzić uśmiech, rozbawić, jednym słowem – 80 minut relaksu, którego tak bardzo nam brak”⁴⁰⁰. Pierwsze dwie rzeczy istotnie udały się Batoremu, z pozostałymi jest jednak sporo kłopotu. „Na relaks lepszy jest już brydż”⁴⁰¹ – twierdził Bogdan Możdżyński, zaś Elżbieta Dolińska uznawała: „Trudno jest pogodzić się z myślą, że kino czerpiąc z pisarstwa Chmielewskiej oferuje nam znowu knot, staranniej może tym razem opakowany (zdjęcia i scenografia)”⁴⁰².

Niepowodzeniem zakończyła się również realizacja „filmu morskigo”. Po raz drugi, gdyż w 1970 roku Stanisław Lenartowicz także zrealizował film z tego gatunku – *Martwą falę*, negatywnie przyjętą przez wszystkich bez wyjątku recenzentów. *Krab i Joanna* (1980) Zbigniewa Kuźmińskiego stanowiła przykład konsekwencji tego twórcy – w 1977 roku zrealizował on bowiem dla gdańskiego „Poltelu” film telewizyjny *Kapitan*

³⁹⁹ (w) (C. Wiśniewski), *Wściekły*, „Kultura” 1980, nr 4, s. 12.

⁴⁰⁰ *Skradziona kolekcja*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 12, s. 3.

⁴⁰¹ B. Możdżyński, *Skradziona kolekcja*, „Sztandar Młodych” 1979, nr 197.

⁴⁰² E. Dolińska, *Dwa do zera dla Chmielewskiej*, „Film” 1979, nr 36, s. 9.

z „*Oriona*”, niedopuszczony do rozpowszechniania przez 12 lat, prawdopodobnie z powodów artystycznych. *Krab i Joanna*, tak samo jak wspomniana produkcja telewizyjna, miał na celu odheroizowanie i „odromantyzowanie” wizerunku marynarzy i ich pracy. Ogniskuje się wokół przeżyć załogi statku-przetworni „Rybak Morski”. Podczas powrotu z rejsu do portu w Szczecinie marynarze otrzymują kolejne polecenie – mają płynąć na Morze Północne, gdyż wykryto tam bogate łowisko ryb. Wyczerpanie wśród załogi potęguje konflikty, nieprzyjemne myśli o rodzinie i dziewczynach zostawionych w kraju, tęsknotę. Tej atmosfery nie wytrzymuje jeden z marynarzy, Piotr Raksa (Wiesław Zanowicz) – pewnej nocy wyskakuje za burtę. Również główny bohater filmu, technologii Zygmunt (Jan Nowicki) tęskni za młodą partnerką Joanną (Liliana Głąbczyńska), dla której zdecydował się zostawić żonę.

Oceniający film członkowie Komisji Kolaudacyjnej podzielili się na dwa stronnictwa – jedni (m.in. Marian Kruczkowski czy Krzysztof Winiewicz) wyrażali się o pracy Kuźmińskiego z uznaniem, druga część zebranych (Janusz Kijowski i Jerzy Jesionowski) mieli o *Krabie...* znacznie gorsze zdanie. Reżyser *Indeksu* stwierdził, że „w tym temacie rozłąki, a przede wszystkim morza, życia rybaków – są większe możliwości i szczególnie, jeżeli chodzi o problem rozłąki, to chciałbym aby powiedziano coś mniej banalnego. Film zatrzymuje się na poziomie refleksji, że ciężko jest żyć bez bliskich osób, a taki los jest rybaków dalekomorskich, których czekają długie i męczące rozłąki”⁴⁰³. Podobne opinie pojawiały się w większości recenzji. Zdaniem Tomasza Hellena „nie ma w filmie rzeczy najważniejszych – konfliktów, rzeczywiście trudnych sytuacji, w których człowiek musi się sprawdzić. Nie ma także żadnej dramaturgii. Jest mozolne, jak w szkolnym wypracowaniu, opisywanie pracy rybaków i życia na statku”⁴⁰⁴.

2.7. Przede wszystkim staramy się poznać młodych ludzi. Debiuty kinowe

„Przede wszystkim staramy się poznać młodych ludzi zgłaszających się do nas bądź pracujących w zespole. Poznać ich możliwości, uzdolnienia, zainteresowania. Oglądamy etiudy szkolne i filmy krótkometrażowe zrobione w innych wytwórniach, rozpatrujemy propozycje literackie zgłaszane przez nich i sugerowane przez zespół”⁴⁰⁵ – mówi w połowie

⁴⁰³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 grudnia 1980 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 248, k. 4.

⁴⁰⁴ T. Hellen, *Tania marynistyka*, „Fakty” 1982, nr 31, s. 15.

⁴⁰⁵ C. Petelski, *Debiutant w zespole*, „Film” 1979, nr 23, s. 11.

1979 roku Czesław Petelski. Była to odpowiedź na pierwsze („Co robi zespół, by umożliwić debiuty młodym?”) z trzech pytań ankiety tygodnika „Film” zatytułowanej „Debiutant w zespole”. W odpowiedzi na drugie – „Na czym polega opieka zespołu nad filmem debiutanta” – Czesław Petelski utrzymywał: „Rozmawiamy, rozmawiamy i jeszcze raz rozmawiamy. Na etapie scenariusza, obsady aktorskiej, wyboru pleneru i obiektów zdjęciowych, podczas realizacji na planie, w sali projekcyjnej i w montażowni. W wyjątkowych wypadkach, gdy wymaga tego dobro filmu, a realizator jest o tym przekonany, zespół umożliwia dokonanie przekrętek, uzupełnień i zmian montażowych”⁴⁰⁶. Nawet jeżeli były to odpowiedzi nieco „lukrujące” rzeczywistość, warto zauważyć, że w „Iluzjonie” rzeczywiście w latach 70. powstało sporo debiutanckich filmów – w latach 1978-1980 powstało 5 filmów debiutujących reżyserów (wyłączam w tym miejscu debiuty telewizyjne), przy czym jeden z nich został zrealizowany na mocy porozumienia pomiędzy Naczelnym Zarządem Kineematografii a Państwową Wyższą Szkołą Filmową, Telewizyjną i Teatralną w Łodzi, podpisanego w 1969 roku, gwarantującego realizację 10 filmów dyplomowych rocznie ze środków kinematografii. Na mocy tego zarządzenia powstały m.in. takie filmy, jak *CDN* (1975; reż. Jerzy Domaradzki i Zbigniew Kamiński), *Obrazki z życia* (1975; reż. Jerzy Domaradzki, Feliks Falk, Agnieszka Holland, Andrzej Kotkowski, Jerzy Obłamski, Krzysztof Gradowski, Barbara Sass-Zdort) czy *Indeks* (1977; reż. Janusz Kijowski). W 1978 roku na takich samych zasadach w zespole „Profil” powstanie film *Zapowiedź ciszy* (reż. Lech J. Majewski, Krzysztof Sowiński), w tym samym roku „Iluzjon” wyprodukuje zaś *Wielki podryw* (1978).

Film ten składa się z dwóch części, o których trudno powiedzieć, by pasowały do siebie czy tematycznie, czy gatunkowo. Pierwsza nowela – *Obecność* – w reżyserii Jerzego Kołodziejczyka opowiadała o jednej nocy z życia Alicji Stefczyk (Anna Chodakowska), absolwentki Politechniki Warszawskiej, która postanawia przyjąć pracę w zakładzie przemysłowym na prowincji, tam zaś styka się z dramatyczną historią zmarłego robotnika, który pomagał załodze w rozwiązywaniu dręczących ich kłopotów zawodowych i osobistych. Film Kołodziejczyka utrzymany był w tonie poważnego dramatu psychologicznego, z kolei nowela Jerzego Trojana *Wielki podryw* zawierała sceny lżejsze, subtelniejsze, nasycone satyrą i humorem. Bohaterem był młody i nieśmiały mieszkaniec Warszawy, Sylwik (Eugeniusz Priwieziencew), który ma problemy z nawiązaniem kontaktów z płcią przeciwną. Nie pomaga kurs tańca czy wyjście na dyskotekę. Pod bramą Uniwersytetu Warszawskiego

⁴⁰⁶ *Ibidem*.

chłopak zauważa zapłakaną dziewczynę, która nie dostała się na studia, podąża za nią i ratuje ją od próby samobójczej. Po trudnościach i perypetiach rodzi się między nimi uczucie.

To właśnie ta nowela zdecydowanie wyróżnia się na tle *Obecności*. Nie tylko ze względu na zawarty w niej ładunek humoru, ale również dlatego, że warsztatowo stoi ona na wyższym poziomie. Wynika to z różnic w doświadczeniach zawodowych obu reżyserów – Kołodziejczyk miał przed zrealizowaniem dyplomu asystentury przy produkcjach nieudanych, czasem nawet wręcz złych (np. *Opis obyczajów* [1972; reż. Józef Gębski, Antoni Halor], Trojan zaś pracował m.in. przy *Panu Wołodyjowskim* (1969; reż. Jerzy Hoffman) i *Polskich drogach* (1976-77; reż. Janusz Morgenstern), legitymował się również zarówno ukończonymi studiami aktorskimi, jak i dyplomem Wydziału Operatorskiego PWSTiF. Podobnie odebrali film zarówno kołaudanci, jak i krytycy. Ci podkreślali pokrewieństwa części Trojana z arcydziełami czeskiej nowej fali, zaś Stanisław Wyszomirski uznał, że ujawnia ona „doskonałą znajomość praw, którymi rządzi się film – znaczenie dynamiki, zwięzłości narracji, stopniowania napięcia”⁴⁰⁷. Ten sam krytyk do źródeł powodzenia *Wielkiego podrywu* zaliczył również fakt zrealizowania go „w zespole profesjonalnym, w »Iluzjonie« Czesława Petelskiego”⁴⁰⁸. Część Trojana zyskała również laury na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku – nagrodę odebrał tam Andrzej Mularczyk (autor scenariusza) oraz Eugeniusz Priwiezienczew.

Film Kołodziejczyka i Trojana wszedł na ekrany w grudniu 1979 roku, zaś w październiku tego roku Trojan rozpoczął realizację swojego samodzielnego pełnometrażowego filmu kinowego – *Ukrytego w słońcu* (1980). Jeśli jednak Petelski pokładał w doświadczonym już debiutancie pewne nadzieje, musiał się zawieść. Nie tylko zresztą on. Film, na podstawie powieści Ireneusza Iredyńskiego pod tym samym tytułem, oparty jest na specyficznym zabiegu dramaturgicznym: „nie ma on fabuły. Jest zbiorem scen, które wiążą się po obejrzeniu całego obrazu. Porządkujemy je nie według kolejności wydarzeń, ale w zależności od sytuacji psychicznej bohatera”⁴⁰⁹ – mówił reżyser. Oryginalność struktury niestety nie zyskała adekwatnego przełożenia na stronę warsztatową i formalną, stąd też przeżycia dekoratora teatralnego Janka (Jan Englert) oraz jego doświadczenia miłosne i erotyczne nie budzą zainteresowania widzów. Sam również scenariusz był „przeterminowany”, bowiem po raz pierwszy został on złożony w Naczelnym Zarządzie Kinematografii w 1960

⁴⁰⁷ S. Wyszomirski, *Odpowiedzialność i zdobywanie wzajemności (damskiej)*, „Express Wieczorny” 1979, nr 288.

⁴⁰⁸ *Ibidem*.

⁴⁰⁹ *Ukryty w słońcu*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1980, nr 15, s. 7.

roku. Chłodne przyjęcie filmu na kolaudacji nie było więc niespodzianką. Jerzy Jesionowski stwierdził na przykład: „Dla mnie jest to utwór niczym, nie mogę się dopatrzeć tutaj elementów pozytywnych”⁴¹⁰, z jego zdaniem zgodził się również Stanisław Stefański. Również recenzenci przyjęli film z dystansem, zdaniem Krzysztofa Kłopotowskiego: „*Ukryty w słońcu* jest filmem równie banalnym, jak łatwa uroda protagonistów: Gabrieli Kownackiej i Jana Englerta. Ich miła powierzchowność w sam raz pasuje do »dobrych zawodów« tłumaczki i scenografa, nowoczesnych wewnątrz udających we Wrocławiu Europę i wymyślnych dialogów. Słowem, jest to zbiór stereotypowych wyobrażeń na temat elity społecznej. Film ten ani nie rozwiązuje, ani nie stawia żadnych problemów, czy to psychologicznych czy też estetycznych”⁴¹¹.

Objawieniem stał się za to kolejny debiut zrealizowany w „Iluzjonie” – *Bez miłości* (1980) w reżyserii Barbary Sass. W tym przypadku również mamy do czynienia z realizatorką doświadczoną – kilkanaście lat asystentury (m.in. przy *Rękopisie znalezionym w Saragossie* [1964; reż. Wojciech Jerzy Has] czy *Barierze* [1966] i *Rękach do góry* [1967] Jerzego Skolimowskiego), kilka filmów telewizyjnych wyprodukowanych przez Zespół „X” oraz dwa spektakle Teatru Telewizji. Warto również zauważyć, że Barbara Sass dla nakręcenia swojej pełnometrażowej kinowej fabuły opuściła grupę twórczą Andrzeja Wajdy. „Iluzjon” wzbogacił się więc o zdolną reżyserkę, która w *Bez miłości* udowodniła swój talent do tworzenia osadzonej we współczesności, ale uniwersalnej historii.

Swoim debiutem Barbara Sass odkryła również dla kina Dorotę Stalińską, dotychczas obsadzaną przede wszystkim w epizodach i rolach drugoplanowych (m.in. w innych filmach „Iluzjonu” – *Romanie i Magdzie* czy *...droga daleka przed nami...*). Aktorka gra w *Bez miłości* dziennikarkę Ewę Bracką – silną, bezkompromisową kobietę, która swoje życie poświęca pracy dziennikarki w jednej ze stołecznych gazet, zaniedbując dziecko „wychowywane” przez babcię (Barbara Horawianka). Podczas jednego z „dyżurów”, polegającego na asystowaniu przy pracy Milicji Obywatelskiej, poznaje ona lokatorkę hotelu robotniczego, Mariannę Skoczek (Małgorzata Zajączkowska). I to na dokładnym opisanie jej życia buduje swoją karierę w uznanym tygodniku „Kultura i My”, w czym dopomaga Ewie jej kochanek, dziennikarz Piotr (Władysław Kowalski). Reportaż o życiu młodych robotnic

⁴¹⁰ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 22 maja 1980 roku*, AFINA, sygn. A-344, poz. 231.

⁴¹¹ K. Kłopotowski, *Sztambuch wyrostka*, „Literatura” 1980, nr 47, s. 13.

ma być opatrzony zdjęciem pijanej Marianny, z którą tymczasem Ewa nawiązała silną relację. Poświęca ją jednak dla dziennikarskiego osiągnięcia, jednak ta decyzja wpływa na jej dalszą karierę.

O zagranej przez Stalińską postaci oraz talencie odtwórczyni krytycy filmowi rozpisywali się bardzo szeroko. Rafał Marszałek uznał tę decyzję obsadową za jeden z najsilniejszych atutów filmu⁴¹², według Marii Malatyńskiej zaś Stalińska „ma (...) mocny, wpadający w wulgarność głos, jej ostre rysy w zależności od makijażu mogą być bardzo delikatne, ale zbyt rzucające się w oczy, świetnie potrafi nosić żurnalowe wprost ciuchy, a wszystko to razem czyni tę postać tak wyrazistą, że bezapelacyjnie staje się ona główną osobą dramatu”⁴¹³. Krytyczka „Życia Literackiego” przygotowała ten opis dla porównania aktorki *Bez miłości* z Krystyną Jandą – jej zdaniem Stalińska, fizycznie podobna do aktorki filmów Wajdy, dysponowała lepszymi warunkami zewnętrznymi i arsenalem środków aktorskich. Małgorzata Karbowiak twierdziła zaś, że „ujawniła się aktorka o wielkich możliwościach twórczych, przekazująca o psychologii bohaterki więcej niż kryje się w samym scenariuszu. O tego typu aktorstwie zwykliśmy czasem mówić, że jego żywiołem jest właśnie kino, budujące portrety ludzi z sumy mikrozachowań i gestów, sposobów reagowania na najprostsze sytuacje, zaskakujące trafnością i prostotą w wyrażaniu przeżyć, nastrojów, odczuć”⁴¹⁴. Sam temat debiutu Barbary Sass wzbudził jednak sporo dyskusji i sprzecznych, wzajemnie wykluczających się osądów. Dla profesora Henryka Jankowskiego *Bez miłości* był filmem o manipulacji i błędnych wyborach moralnych, które doprowadzają główną bohaterkę do degrengolady i zatracenia się w walce o karierę, stanowisko, popularność i uznanie. Przy czym opis postępowania Ewy znakomicie pasowałby do dzisiejszych czasów i „standardów”, Jankowski twierdził bowiem, że główna bohaterka „wychodzi z założenia, że nie wystarczy coś sobą reprezentować, trzeba również umieć to odpowiednio pokazać i sprzedać. Dlatego żyje na najwyższych obrotach, nie gardząc środkami stymulującymi energię życiową”⁴¹⁵. Inni recenzenci i dziennikarze filmowi doszukiwali się podobieństw postaci granej przez Stalińską do innych bohaterów polskiego kina lat 70. – Rafał Marszałek znajdował zbieżności charakterologiczne Ewy z innymi „bojowymi emancypantkami”⁴¹⁶, wykreowanymi przez Krystynę Jandę w *Człowieku z marmuru* (1976) i *Dyrygencie* (1979) Andrzeja Wajdy, inni zaś zestawiali Ewę z tytułowym bohaterem *Wodzireja* (1977) Feliksa

⁴¹² Por. R. Marszałek, *Kobieta na wysokich obrotach*, „Zwierciadło” 1980, nr 51, s. 15.

⁴¹³ M. Malatyńska, *Bez miłości*, „Echo Krakowa” 1981, nr 16, s. 2.

⁴¹⁴ M. Karbowiak, *Bez miłości*, „Głos Robotniczy” 1981, nr 5.

⁴¹⁵ H. Jankowski, *Miłość własna w świecie bezwzględnej pragmatyzmu*, „Kino” 1980, nr 11, s. 12.

⁴¹⁶ R. Marszałek, *Kobieta...*, op. cit.

Falka⁴¹⁷. Kwalifikowano również film Barbary Sass do nurtu „kina kobiecego”, które na ekranach polskich kin reprezentowane było przez takie filmy, jak *Adopcja* (*Örökbefogadás*; 1975; reż. Márta Mészáros; prod. Węgry) czy *Kilka pytań na tematy osobiste* (*Ramdenime interviu pirad sakitkhebbe*; 1977; reż. Lana Gogoberidze; prod. ZSRR). Rozległe zainteresowanie prasy oraz znakomite przyjęcie *Bez miłości* przez Komisję Kolaudacyjną⁴¹⁸ świadczyło o pojawieniu się nowej, bardzo ważnej dla polskiego kina postaci oraz filmu, który przy całym socjalistycznym sztafażu mógłby zdobyć wielu odbiorców również obecnie. Sama zaś Barbara Sass nadal zamierzała współpracować z Zespołem Filmowym „Iluzjon”.

Współcześnie film *Bez miłości* klasyfikowany jest w grupie obrazów współczesnych, prezentujących koleje życia młodych bohaterów, zmuszanych do podejmowania najważniejszych decyzji w ich życiu. Taką optykę w stosunku do kinowego debiutu Barbary Sass stosuje Mariola Jankun-Dopartowa, zestawiając film z takimi obrazami, jak *Wodzirej*, *Szansa* (1979; reż. Feliks Falk), *Amator* (1979; reż. Krzysztof Kieślowski) czy *Dziesięć pytań* (1981; reż. Janusz Zaorski)⁴¹⁹. Jeszcze inaczej umiejscawia tę produkcję Dobrochna Dabert – uznaje ją za utwór należący do „ściślej grupy”⁴²⁰ filmów kina moralnego niepokoju, sąsiadującą z najważniejszymi obrazami tego nurtu autorstwa Andrzeja Wajdy, Agnieszki Holland, Krzysztofa Kieślowskiego, Krzysztofa Zanussiego, Janusza Kijowskiego i wielu innych⁴²¹. Badaczka zauważa również, że bohaterka pozornie przypomina Agnieszkę z *Człowieka z marmuru*, jednak w przeciwieństwie do protagonistki filmu Wajdy Ewa „jako dziennikarka nie poszukiwała prawdy, a jedynie sensacji, w której zdobywaniu wykorzystywała wszelkie metody, również te niemoralne”⁴²².

⁴¹⁷ Por. M. Malatyńska, *Łzy „rewolwerówki”*, „Życie Literackie” 1981, nr 3, s. 15. Polemizował z tą opinią Czesław Dondziłło: „Dla Lutka Danielaka zrobienie kariery jest celem samym w sobie. W związku z tym wszelkie jego łajdactwa można sklasyfikować jednoznacznie i bezapelacyjnie. Tymczasem cała Ewy metoda na życie, twarda i bezwzględna, bez jakichkolwiek zahamowań moralnych, służyć ma w końcu pięknemu celowi – odzyskaniu utraconej miłości” (C. Dondziłło, *Z miłości*, „Film” 1980, nr 36, s. 9).

⁴¹⁸ „Przez cały czas nie odnosiłem wrażenia, że to jest film debiutancki, bo wyczuwa się duże doświadczenie reżysera. Na mnie zrobił wrażenie że jest to film bardzo dojrzały, bardzo dorosły i tym jest mi przyjemniej, że mogę go zaliczyć do nowego polskiego kina” – uważał Aleksander Jackiewicz (*Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 lipca 1980 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 233, k. 2).

⁴¹⁹ Por. M. Jankun-Dopartowa, *Fałszywa inicjacja bohatera. Młode kino lat siedemdziesiątych wobec założeń programowych Młodej Kultury* [in:] *Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, Kraków 1996, s. 108.

⁴²⁰ D. Dabert, *Kino moralnego niepokoju...*, op. cit., Poznań 2003, s. 24.

⁴²¹ Por. *Ibidem*.

⁴²² *Ibidem*, s. 113.

2.8. *Smrodowego nie braliście?* Współpraca z telewizją

Początek drugiej połowy lat 70. przyniósł również „Iluzjonowi” kolejne doświadczenia w zakresie produkcji filmów przeznaczonych na mały ekran. Można postawić hipotezę, że tak filmy, jak i seriale telewizyjne, które zespół Czesława Petelskiego zrealizował w początkach tego okresu spełniły nadzieje, jakie Telewizja Polska postawiła zarówno przed ich producentem wykonawczym jak i twórcami.

Na polu filmów telewizyjnych „Iluzjon” zawdzięcza sporo współpracy z utytułowanym i cenionym scenarzystą Jerzym Janickim. Lata 70. zresztą były dla niego bardzo szczęśliwe, zaowocowały bowiem realizacją kilku produkcji filmowych i telewizyjnych na podstawie jego scenariuszy, które wywołały spory rezonans społeczny i stały się tematem licznych dyskusji w ówczesnych mediach. Janicki podpisał się pod scenariuszem serialu *Polskie drogi* (1976-77; reż. Janusz Morgenstern), jednej z najwybitniejszych seryjnych produkcji w historii polskiej telewizji, natomiast w 1973 roku w Teatrze Telewizji została zaprezentowana 6-odcinkowa *Akcja V* (1973; reż. Andrzej Zakrzewski), odsłaniająca kulisy wykradzenia tajemnicy bomby V-2 przez wywiad polski i brytyjski. Janicki w tym czasie nie rezygnował jednak z pisania scenariuszy krótszych i mniej rozbudowanych, opartych o często o ludowy, plebejski humor. Dwa z takich scenariuszy zrealizował zespół „Iluzjon”.

Hasło (1976), telewizyjny debiut reżyserski Henryka Bielskiego, opisywał losy bieszczadzkiego wozaka Michała Kopy, który w trakcie kolejnego dnia swojej pracy ulega ciężkiemu wypadkowi. Wszyscy jego przyjaciele i bliscy, którzy odwiedzają go w szpitalu, miast szczerze przejmować się zdrowiem Kopy, wypytują cały czas o tytułowe hasło do konta bankowego, na którym ponoć zgromadził on ogromną sumę pieniędzy. Reżyser zrealizował interesujące studium psychologiczne, mówiące wiele o ludzkiej pazerności i chciwości oraz dążeniu do powiększenia swojego materialnego stanu. Film Bielskiego został doceniony przez telewizyjnych decydentów, co znalazło odzwierciedlenie w przyznanej mu I kategorii artystycznej. Również recenzenci nie mieli większych zastrzeżeń pod adresem *Hasła*. Janusz Skwara napisał o tym filmie: „Komplementując reżysera, który po długoletnim stażu asystenckim »Hasłem« udatnie zadebiutował – wspomnieć należy także scenarzystę Jerzego Janickiego. Jego zmysł reporterski, umiejętność obserwacji zdecydowały, że ta opowieść tchnie autentyzmem, rzeczowością i wiarygodnością”⁴²³. Duża w tym zasługa również obsady aktorskiej – główną rolę zagrał Wirgiliusz Gryń, który w kolejnych

⁴²³ J. Skwara, *Pieniądze i umierający wozak*, „Film” 1977, nr 7, s. 14.

latach będzie regularnie angażowany do kolejnych filmów Bielskiego, partnerowali mu zaś m.in. Bogusław Sochnacki, Franciszek Trzeciak, Mieczysław Voit, Mariusz Dmochowski, Ewa Żukowska i Ewa Ziętek.

Następny film na podstawie scenariusza Jerzego Janickiego „Iluzjon” zrealizował rok później. Bohaterem *Wolnej soboty* (1977) w reżyserii Leszka Staronia znów był bieszczadzki wozak, Mieczysław Gawełek (Wojciech Siemion). Tym razem opowieść miała zdecydowanie komediowy posmak – protagonista zeznaje w niej przed prokuratorem (Zdzisław Wardejn) o okolicznościach pobicia niejakiego magistra Bukwały (Jerzy Łapiński), który bezskutecznie starał się mu udowodnić, że pochodzi od małpy. „To ja ojca i matki ni mam?” – krzyczy na niego Gawełek, po czym kilka dni później, uświadomiony przez pracownika prokuratury, odpowiada: „Mówi się trudno. Panu wolno, bo pan jest też... urzędowa osoba”. Mimo, że recenzje materiału literackiego Janickiego były ambiwalentne (Jacek Fuksiewicz postulował przyjęcie tekstu, zauważając dramaturgiczny polot oraz świetnie skonstruowane postaci protagonistów, Andrzej Walatek zaś oskarżał autora o prymitywizm oraz liczne niekonsekwencje psychologiczne⁴²⁴), po premierze filmu okazało się, że skierowanie go do produkcji było dobrą decyzją. I mimo, że *Wolna sobota* obecnie nie jest emitowana tak często, jak inne telewizyjne produkcje zespołu Czesława Petelskiego, w momencie pierwszego pokazu spotkała się z niezwykle pozytywnym przyjęciem. Także, co ciekawe, na łamach miesięcznika „Kino”, gdzie Hanna Samsonowska uznała film Staronia za „komedię dającą widzowi skromną dawkę niezbędnego wieczornego relaksu”⁴²⁵.

Pozytywne reakcje na filmy telewizyjne „Iluzjonu” nie przełożyły się jednak na równie entuzjastyczne opinie o produkcji serialowej. 27 stycznia 1976 roku wyemitowany został pierwszy odcinek *Trzeciej granicy* (1975; reż. Wojciech Solarz, Lech Lorentowicz). Scenariusz Adama Bahdaja, napisany na podstawie jego własnej powieści pod tym samym tytułem, był opisem służby tatrzańskich kurierów, którzy podczas II wojny światowej wielokrotnie wędrowali między okupowaną Polską a Węgrami przenosząc ważne informacje, przechwytyjąc zrzuty broni i spadochroniarzy, transportując ludzi poszukiwanych przez okupanta i zmuszonych do ucieczki z Generalnego Gubernatorstwa. Na przykładzie głównego bohatera, Andrzeja Bukowiana (Andrzej Wasilewicz), młodego górala i wrześniego żołnierza, twórcy ukazali niebezpieczeństwa i przygody, z jakimi spotykali się oni na

⁴²⁴ Por. J. Fuksiewicz, *RECENZJA scenariusza do filmu telewizyjnego „Wolna sobota”*, A. Walatek, *RECENZJA scenariusza do filmu telewizyjnego „Wolna sobota”*, ODiZP-TVP, sygn. 2048/14, tom 1.

⁴²⁵ H. Samsonowska, *Pochwała komedii*, „Kino” 1978, nr 8, s. 19.

szlakach. Produkcja *Trzeciej granicy*, rozpoczęta w 1971 roku⁴²⁶, zachęcała do realizacji serialu w koprodukcji – tak też się stało, chociaż początkowo Naczelna Redakcja Telewizyjnych Filmów Fabularnych planowała współpracę z „Telewizją CSRS, dla której świadczymy usługi przy serialu TV »ŁUK TĘCZY«”⁴²⁷. Jednak w toku dalszych prac wstępnych podjęto decyzję, by nawiązać kontakty z Telewizją Węgierską, wszak – ze względu na dramaturgię – spora część akcji toczyła się w Budapeszcie i innych węgierskich miasteczkach. Tym samym *Trzecia granica* stała się pierwszym polskim serialem telewizyjnym, realizowanym w koprodukcji z podmiotem węgierskim. Przy czym warto zauważyć, że zespół Czesława Petelskiego wykazał się sporymi zdolnościami w pozyskiwaniu partnerów z innych krajów, bowiem gdy decydowały się losy *Trzeciej granicy*, w produkcji znajdował się już serial *Wielka miłość Balzaka* (1973; reż. Wojciech Solarz), który powstawał we współpracy z telewizją francuską.

Jednak *Trzecia granica* przyjęta została negatywnie i przez decydentów telewizyjnych i przez recenzentów. Solarz i Lorentowicz popełnili sporo błędów obsadowych, wraz z decyzją powierzenia głównej roli Wasilewiczowi, który posiadał świetne warunki fizyczne do zagrania postaci Andrzeja Bukowiana, miał jednak ograniczone zdolności aktorskie. Fatalnie wypadają również niektóre sceny z udziałem naturszczyków rekrutujących się z rdzennych mieszkańców Podhala. Poza tym sam temat – niezwykle filmowy, mający potencjał na trzymające w napięciu widowisko sensacyjno-wojenne – nie został należycie wykorzystany. Dlatego też recenzujący *Trzecią granicę* w „Filmie” Wojciech Jędrkiewicz określił go mianem prymitywnej i bezmyślnej produkcji, zaś po wypunktowaniu wszelkich błędów dramaturgicznych i inscenizacyjnych stwierdził: „»Trzecia granica« jest tak groteskowa w swych nieporadnościach i nonsensach, że w pewnym momencie zaczęła mnie szczerze śmieszyć. Ale wtedy właśnie realizatorzy z naturalistyczną dokładnością pokazali zmasakrowane ciała w góralskim kościele i ogarnęło mnie przerażenie. Jeśli się robi z wojny cyrk, to nie wolno pokazywać ludzkiej tragedii i ludzkiego cierpienia, bo jest to uwłaczające i dla tych, którzy cierpią na ekranie, i dla widza”⁴²⁸.

⁴²⁶ Scenariusze Adama Bahdaja zostały zaakceptowane 2 listopada 1971 roku na posiedzeniu Komisji Ocen Scenariuszy Filmów Telewizyjnych (Por. [Pismo Jacka Fuksiewicza i Romualda Dobrzyńskiego do Władysława Loranca z 19 września 1973 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2178/7, k. nlb).

⁴²⁷ [Pismo Andrzeja Czałbowskiego z 24 stycznia 1972 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2178/7, k. nlb. Wspomniany serial *Łuk tęczy* (czeskosłowacki tytuł: *Duhovy luk*; 1972; reż. Jozef Mach) poświęcony był pracy czechosłowackich i polskich ratowników górskich. Główną rolę zagrał w nim Stanisław Mikulski.

⁴²⁸ W. Jędrkiewicz, *Zmarnowana szansa*, „Film” 1976, nr 14, s. 20.

Drugi serial telewizyjny „Iluzjonu” początkowo nosił tytuł „Port Północny” i miał być realizowany w Zespole Filmowym „Panorama”. Prace nad nim rozpoczęły się na początku lipca 1974 roku zgodą na realizację zdjęć „uciekających” tytułowej inwestycji, wykonanych zresztą na taśmie Kodaka przez jednego z reżyserów pracujących w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie. W tym samym czasie powstały recenzje scenariuszy Andrzeja Twerdochliba autorstwa Janusza Gazdy, Stanisława Janickiego, Witolda Zalewskiego i Andrzeja Wasilewskiego. Recenzje te musiały być pozytywne. Ponieważ w 1975 roku Zespół Filmowy „Panorama” został zlikwidowany, produkcję „Portu...” przejął „Iluzjon” i to ta właśnie instytucja w piśmie z 22 stycznia 1975 roku wniosła o skierowanie do produkcji tego sześcioodcinkowego serialu, reżyserowanego przez Romana Załuskiego. W dokumentach z czerwca 1975 roku serial funkcjonował już pod jego ekranowym tytułem – *Znaki szczególne* (1976).

Tytuł „Port Północny” nie był przypadkowy, tam bowiem znajdował swoje „miejsce na ziemi” inżynier Bogdan Zawada, główny bohater serialu. Zmuszony do rezygnacji z pracy przy budowie zapory wodnej w Bieszczadach, wyjeżdża nad morze i zatrudnia się w Zakładzie Prefabrykacji. Oprócz uczestnictwa w budowie prestiżowego obiektu, przeżywa również liczne perypetie i rozterki uczuciowe.

Zdjęcia do serialu przebiegały bardzo sprawnie, o czym świadczy fakt zakończenia ich o 19 dni wcześniej, niż było to planowane⁴²⁹. Jednak już po zmontowaniu całości i przed przedstawieniem ich telewizyjnej komisji kołaudacyjnej wokół serialu zaczęło piętrzyć się coraz więcej trudności. Szczegółowo streszczał je szef produkcji zespołu „Iluzjon”, Ryszard Straszewski: „Pomimo, że scenariusze poszczególnych odcinków zatwierdzone były przez Telewizję, a realizacja nie odbiegała od zatwierdzonych tekstów literackich, Telewizja na spotkaniu z kierownictwem Zespołu i realizatorami filmu zażądała bardzo daleko idących zmian. Spotkań takich i rozmów na tematy programowe odbyło się kilka. Po uzgodnieniu stanowisk i pewnych ustępstw z obu stron, reżyser przystąpił do prac nad całkowitym przemontowaniem filmu”⁴³⁰. Jednak i te prace nie usatysfakcjonowały przedstawicieli Telewizji, która po kołaudacji 12 i 13 maja 1976 roku zażądała dalszych, daleko idących zmian. Kiedy jednak zespół „Iluzjon” odmówił ich wprowadzenia, postanowiono przyjąć serial i przyznać *Znakom szczególnym* II kategorię artystyczną⁴³¹. I to jest właściwie wszystko, co

⁴²⁹ Por. *Sprawozdanie org. ekonomiczne filmu TV „ZNAKI SZCZEGÓLNE”*, ODiZP-TVP, sygn. 1800/964, tom 6, k. 5.

⁴³⁰ *Ibidem*, k. nlb.

⁴³¹ Por. *Ibidem*.

można odnaleźć w archiwach na temat kolei losu tego serialu. Ani w archiwum Telewizji Polskiej, ani w FilMOTECE Narodowej nie ma żadnych innych dokumentów, które wniosłyby kolejne elementy do opisanego kolaudacyjnych i cenzorskich problemów *Znaków szczególnych*.

Jednak w kontekście serialu Romana Załuskiego warto zwrócić uwagę jeszcze na coś innego – otóż jest to „produkcyjniak”, ale zrealizowany w sposób specyficzny, przy tym jest kolejną telewizyjną produkcją, która swego bohatera osadzała na tle największych budowli PRL-u „dekady Gierka”. Tak było w przypadku inżyniera Stefana Karwowskiego, bohatera *40-latka* budującego Trasę Łazienkowską, Dworzec Centralny i Trasę Toruńską, tak mogło być również w filmem telewizyjnym *Wewnętrzna potrzeba*, który w 1976 roku chciał zrealizować Zespół Filmowy „Profil” (więcej o tym w kolejnym rozdziale). O ile jednak serial Jerzego Gruzy nakręcony jest w konwencji buffo, o tyle *Znaki szczególne* zawierają szereg spostrzeżeń zarówno na temat pracy przy tak wielkim przedsięwzięciu, jak i obyczajowych i politycznych refleksji. Scenarzysta Andrzej Twerdochlib i Roman Załuski zawarli je zwłaszcza w wątku szorstkiej relacji przełożonego Zawady, dyrektora Stanisława Sochackiego (Zygmunt Malawski) z dyrektorem budowy portu, Witoldem Jaworowiczem (Andrzej Żarnecki). Jaworowicz był niegdyś podwładnym Sochackiego, był również świadkiem wywiezienia go na taczkach przez załogę fabryki w 1956 roku. Ale, jak zauważył w swojej recenzji, Czesław Dondziłło, „choć role się odwróciły, to nic z tego nie wynika”⁴³². Ta opinia posłużyła recenzentowi „Filmu” to wygłoszenia nieprzychylniej dla twórców oceny serialu: „I tak oto Załuski uciekając od reguł gatunku, od schematu produkcyjnego, od stereotypu bohatera, którego relacje można przewidywać, tak kluczył, tak motał intrygę dowodząc, że tak naprawdę to my nic na pewno o drugim człowieku nie wiemy, bo każdy jest inny, każdy ma jakieś znaki szczególne, iż na końcu popadł w schemat dokładnie przeciwny. Wszystkich zapakował do jednego worka, a radości budowy przeciwstawił smutkom budowy”⁴³³. I można domniemywać, że właśnie odejście od propagandowego schematu i ukazania niemal samej radości pracy przy rozwoju socjalistycznej Polski mógł być powodem tak drastycznych ingerencji czynionych przez kierownictwo Telewizji. Ale mimo wszystko serial i dziś od czasu do czasu emitowany jest na kanałach TVP, Załuski zaś odkrył nową „twarz” polskiej telewizji – Bronisława Cieślaka, który w *Znakach szczególnych* zagrał pierwszą główną rolę.

⁴³² C. Dondziłło, *Znak szczególny – smutek*, „Film” 1977, nr 15, s. 17.

⁴³³ *Ibidem*.

Zespół Filmowy „Iluzjon” również w końcówce lat 70. zaliczył udaną kadencję pod względem współpracy z Telewizją Polską, chociaż i na tym odcinku zdarzyły mu się pewne niewypały i produkcje nieudane, jednoznacznie krytykowane, a nawet wyśmiewane.

Do tej grupy nie można jednak zaliczyć żadnego filmu telewizyjnego, zrealizowanego przez zespół Czesława Petelskiego we wzmiankowanych latach. Niemal każda tego typu produkcja spotkała się z dobrym przyjęciem krytyków filmowych, niektóre z nich są popularne lub przynajmniej rozpoznawalne również obecnie. Do tej grupy z powodzeniem można zaliczyć dwa tytuły: *Słodkie oczy* (1979) w reżyserii Juliusza Janickiego oraz *Bo oszalałem dla niej* (1980) Sylwestra Chęcińskiego. Oba filmy reprezentują gatunek komedii bardzo ściśle osadzonej w realiach socjalistycznej Polski przełomu lat 70. i 80., zaś przede wszystkim dzięki dobrej obsadzie aktorskiej udało im się uniknąć losu sporej części filmów telewizyjnych – emisji premierowej, a następnie „leżakowania” na półkach telewizyjnych archiwów z okazjonalnym przypomnieniem na jednym z kanałów TVP.

Bohaterem filmu Juliusza Janickiego jest inżynier Krzysztof Kowal (Witold Pyrkosz). Podczas jednej z podróży gubi się w trasie i, nie mogąc znaleźć właściwej drogi, prosi o pomoc wiejską dziewczynę, Halinkę (Dorota Fellman). Urzeczony jej urodą i wdzięczny za radę wręcza jej swoją wizytówkę, co ma katastrofalne skutki. Dziewczyna bowiem niezupełnie ściśle zrozumiała charakter tego gestu, zjawia się więc w mieszkaniu Kowala i zamieszkuje z nim. Ma to negatywny wpływ zarówno na jego życie rodzinne, jak i karierę zawodową. Na kadrach filmu Sylwestra Chęcińskiego obserwujemy zaś perypetie Romana Kolatowskiego (Zdzisław Wardejn), skromnego, nieśmiałego i zahukanego urzędnika marzącego o karierze aktorskiej. Przypadkiem jego „talent” odkrywa niejaki Jarosz (Ferdynand Matysik), zajmujący poważne stanowisko w jednym z zakładów odzieżowych. Z miejsca proponuje mu posadę zaopatrzeniowca, co okazuje się obopólne dla obu stron – Kolatowski może wypróbować swoje zdolności, zaś zakład zyskuje kolejnych zadowolonych klientów i liczne zamówienia. Problem pojawia się, gdy bohater chce wypróbować swoje sceniczne zdolności również w zdobywaniu przedstawicielek płci pięknej.

Chociaż Janicki nasycił film satyrycznymi obserwacjami, obsadził również *Słodkie oczy* aktorami, którzy często sprawdzali się w rolach komediowych (oprócz wspomnianych wyżej odtwórców na ekranie pojawiły się znane postaci ówczesnej sceny kabaretowej – Zenon Laskowik i Leszek Niedzielski), film został przyjęty przez recenzentów chłodno. Czesław Dondziłło krytykował zwłaszcza scenariusz (którego autorem był Maciej Karpiński) – nazbyt ogólny, naskórkowo ukazujący przeżycia bohatera, „który w stopniu dosko-

nałym opanował sztukę omijania w życiu sytuacji trudnych, zmuszających do zdecydowanych i ostrych wyborów”⁴³⁴. Miał również pretensje do aktorów, którzy nie odnaleźli się w tak naszkicowanym scenariuszu, nie mając okazji do zaprezentowania swojego talentu. Znacznie lepiej odebrana została komedia *Bo oszalałem dla niej*. Ten sam Dondziłło uznał jednak, że jak na film komediowy dużo jest w nim refleksyjności oraz zwrócenia uwagi na kwestie związane z psychologią i moralnością zarówno głównego bohatera, jak i pozostałych postaci, reprezentujących szerokie spektrum społeczeństwa PRL-u. „Utwór Chęcińskiego, kokietując nas pozorami satyry społecznej, jest w gruncie rzeczy dramatem psychologicznym, opowieścią o tęsknocie za czymś wielkim, szlachetnym i autentycznym, czego brak w życiu zamienia złote na szare, zawieszając naszą egzystencję we mgle moralnych dwuznaczności i nieustającego kaca” – konstatował. Do innych nieco wniosków doszła również Ewa Fiuk, jej bowiem zdaniem w *Bo oszalałem dla niej* reżyser „formuluje znaczenia i przesłanie na płaszczyźnie socjologicznej, na której dominującą estetyką jest komizm sytuacyjny i słowny”⁴³⁵, jednak związana z nią znaczeniowość nie jest jedyną, którą można znaleźć w tym filmie – według badaczki *Bo oszalałem dla niej* zawiera również interesujące refleksje na temat funkcjonowania człowieka w świecie teatru i fascynacji aktorstwem jako „mitycznym” zawodem. Film ten, będący interesującym zapisem obyczajowości końca „dekady Gierka” wyemitowany został w drugi dzień świąt Bożego Narodzenia 1980 roku, co w istotny sposób mogło wpłynąć na jego odbiór – wszak „Polska żyła wtedy zupełnie innymi problemami niż poruszane w filmie”⁴³⁶. Wcześniej jednak komedia Chęcińskiego otrzymała na kolaudacji I kategorię artystyczną, kolaudacja przyniosła jednak opinie zróżnicowane – od niezwykle pozytywnych, m.in. Aleksandra Wieczorkowskiego, który stwierdził: „Jest to komedia typu najlepszych komedii światowych, porównam tutaj z Chaplinem – nie chodzi przecież o to, żeby cały czas wybuchać śmiechem. Konstrukcja jest bezbłędna”⁴³⁷ po nieco bardziej powściągliwe, lekko krytyczne. Dość przytoczyć fragment wypowiedzi Aleksandra Ścibor-Rylskiego: „Niepokoi mnie pewna blokowość tego filmu tzn. jest blok podrywania pańienek – trzy pańienki podrywa się tak samo; jest blok

⁴³⁴ C. Dondziłło, *Kłopoty komunikacyjne*, „Film” 1980, nr 5, s. 17.

⁴³⁵ E. Fiuk, *Roman i Sylwia w poszukiwaniu szczęśliwego losu – o wieloznaczeniowości „Bo oszalałem dla niej”*, [w:] Dębski Andrzej, Bubnicki Rafał (red.), *Sylwester Chęciński*, op. cit., s. 269.

⁴³⁶ R. Bubnicki, *Opowieść biograficzna...*, op. cit., s. 31.

⁴³⁷ *Protokół z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej telewizyjnych filmów fabularnych w dniu 6.XI.1980 r.*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/116, t. 1, k. 2.

brania pieniędzy – pięć razy wyłudza je w taki sam sposób”⁴³⁸. Na skutek zawirowań politycznych stała się ostatnią produkcją zrealizowaną przez reżysera *Samych swoich* w Zespole Filmowym „Iluzjon”.

Nieco mniej szczęścia miał zespół na polu realizowania filmów o widocznym zabarwieniu psychologicznym. *Koty to dranie* (1978) Henryka Bielskiego, oparty na scenariuszu Jerzego Janickiego, podejmował zagadnienia moralne i etyczne, skąpane również w klimacie „starej Warszawy” który będzie próbował również odtworzyć Krzysztof Wojciechowski w zrealizowanym w „Profilu” *Rogu Brzeskiej i Capri* (1979). Bohater, rencista Władysław Sypniewski (Janusz Paluszkiewicz⁴³⁹), by dorobić do skromnej renty, podejmuje się wykonać niecodzienne zlecenie – na prośbę synowej zaprzyjaźnionego dyrektora, z którym razem przeszedł szlak bojowy, ma utopić kocięta, które w nadmiarze urodziły się w jej domu. Ma w tym jednak swój cel – ów dyrektor, wysoko ustosunkowany, mógłby pomóc wnukowi Sypniewskiego w dostaniu się na studia. Pozornie proste polecenie sprawia jednak renciście sporo problemów, nikt bowiem nie chce mu pomóc – ani koledzy, emeryci i renciści ze Starej Pragi, ani znajoma kobieta pracująca jako babcia klozetowa w hotelu „Victoria” (Helena Dąbrowska), ani syn Toluś, obecnie pracujący jako lekarz (Zbigniew Zapasiewicz). Wędrówka Sypniewskiego po Warszawie stała się również dla Bielskiego i Jerzego Janickiego, autora scenariusza, okazją do ukazania zanikającego świata i jego przedstawicieli.

Ponowna współpraca Henryka Bielskiego z Jerzym Janickim zaowocowała filmem znów bardzo mocno osadzonym we współczesności, z ciekawymi postaciami i pewną „filozofią życiową”. Po raz kolejny atutem filmu była mocna obsada – obok Paluszkiewicza i Zapasiewicza na ekranie telewizyjnym mogli zobaczyć m.in. Janusza Kłosińskiego, Gustawa Lutkiewicza, Bolesława Płotnickiego czy Bronisława Pawlika (by wymienić tylko odtwórców istotniejszych ról; również epizody obsadzone są w *Kotach...* aktorami o znanych nazwiskach). Czesław Dondziłło uważał jednak, że Bielski „sprawę przedobrzył, prze-fajnował. (...) że dał się uwieść Janickiemu w sferze filozofii – to już przebolełam, że prze-transponował cały tekst na ekran cały tekst bezkrytycznie – tego nie mogę zrozumieć”⁴⁴⁰. Krytyk „Filmu” miał sporo racji – z licznych scen filmu wyraźnie widać dychotomię między przedstawicielami starszego pokolenia, którzy na postawione przed Sypniewskim polecenie reagują z niesmakiem, a nawet zażenowaniem, a młodym pokoleniem (reprezentującym

⁴³⁸ *Ibidem*, k. 3.

⁴³⁹ Henryk Bielski początkowo chciał powierzyć tę rolę Tadeuszowi Fijewskiemu. Por. Rozmowa z Henrykiem Bielskim, Łódź, 16.11.2020.

⁴⁴⁰ C. Dondziłło, *Koty a sprawa polska*, „Film” 1978, nr 30, s. 19.

przez synową dyrektora i wnuka Sypniewskiego), którzy nie widzą w utopieniu kociąt nic zdroźnego. Rzeczywiście cięży to na filmie. Ale podczas telewizyjnej kolaudacji takie zarzuty się nie pojawiły. Wprost przeciwnie – niemal wszyscy uczestnicy posiedzenia wypowiedzieli się o filmie Bielskiego pozytywnie, doceniając udane odtworzenie „starej” Warszawy i umiejętnie prowadzenie aktorów. Kazimierz Żórawski zaś zakończył swoją wypowiedź słowami: „Ja przyznam się, że gdy czytałem ten scenariusz miałem zastrzeżenia do sprawy samego topienia kotów, ale wydaje mi się, że reżyser wybrnął z tego odrażającego wątku – scena ta nie budzi sprzeciwu widza”⁴⁴¹.

Zastrzeżenia do filmu *Koty to dranie* miał jednak przedstawiciel Głównego Urzędu Kontroli Prasy Publikacji i Widowisk. W protokole z przeglądu omawianej produkcji znajdziemy następujący zapis: „Uzgodniono z Redakcją usunięcie zdania: »Teraz są zdobycze« - w kontekście rozmowy kanalarzy o tzw. »smrodowym«”⁴⁴². O co dokładnie chodzi? Bohater grany przez Paluszkiewicza podczas swojej wędrówki po Warszawie napotyka dwóch kanalarzy. Nie razi go fetor wydobywający się z czeluści, przyznaje im bowiem, że swego czasu wędrował kanałami na odcinku Stare Miasto-Aleje Ujazdowskie. Pochodzący spoza stolicy robotnicy najwyraźniej nie znają jednak kontekstu historycznego, związanego z przeżyciami Sypniewskiego, między trzema postaciami wywiązuje się więc następujący dialog:

„Robotnik II: No proszę. A ja przedwczoraj wypłatę biorę, liczę, a gdzie smrodowy, pytam. Cofnięty, bo plan nie wykonany. A co mnie to obchodzi?

Sypniewski: Jaki smrodowy?

Robotnik I: Dodatek. To wyście nie brali?

Sypniewski: Nie.

Robotnik II: Smrodowego nie braliście?

Robotnik I: Co się dziwisz? Sanacja. Teraz jednak te zdobycze są, widzi pan...”.

Istotnie, „smrodowy” jako „zdobycz socjalizmu” musiał brzmieć dla cenzora niekorzystnie. Dlatego też, mimo, że scena została zachowana, kończy się na pierwszej części ostatniej kwestii Robotnika I, którego zagrał Wirgiliusz Gryń.

Więszym niepowodzeniem zakończyła się realizacja ostatniego filmu Janusza Nasfetera – *Śnić we śnie* (1979). Zdaniem Czesława Dondziły film opisywał przeżycia „ludzi,

⁴⁴¹ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmów telewizyjnych w dniu 3.III.1978 r., ODiZP-TVP, sygn. 2048/42, k. 8.

⁴⁴² Protokół z przeglądu filmu fabularnego telewizyjnego produkcji polskiej Z.F. „Iluzjon” p.t. „Koty to dranie” reż. Henryk Bielski, ODiZP-TVP, sygn. 2048/42, k. nIb.

którzy się szamocą, cierpią lub cieszą, schodzą lub rozchodzą, przeżywają jakieś dramaty, tylko właściwie nie bardzo wiadomo, jaka jest tego przyczyna”⁴⁴³. W tym filmie psychologicznym reżyser po raz kolejny porzuca tematykę, która przyniosła mu największy splendor, i skłania się ku przeżyciom dorosłych. Dziecko co prawda pojawia się w filmie, ale pełni tylko funkcję jednego z katalizatorów wydarzeń, które rozgrywają się pomiędzy Ireną (Iga Mayr) – emerytowaną dziennikarką i jej córką, Magdą (Ewa Lejczak). Ich pełna komplikacji relacja naznaczona jest również nieudanym małżeństwem matki, jej chorobą i śmiercią. Trudno stwierdzić, co interesującego Nasfeter znalazł w pierwowzorze literackim, jakim była powieść Marii Nurowskiej „Po tamtej stronie świc” oraz w scenariuszu Janusza Andermana. Faktem jednak jest, że w żaden sposób nie przypomina on największych osiągnięć reżysera i stał się smutnym zakończeniem jego fascynującej kariery⁴⁴⁴.

Jako ostatnią produkcję telewizyjną zespołu „Iluzjon” chciałbym omówić bodaj jeden z najmniej znanych i najrzadziej emitowanych filmów Ewy i Czesława Petelskich – *Na własną prośbę* (1979). W gruncie rzeczy produkcja ta odpowiada założeniom „kina partyjnego niepokoju” – wysoko postawiony członek partii nie jest co prawda jego głównym bohaterem, ale partia, w tym konkretnym filmie reprezentowana przez Komitet Zakładowy przedsiębiorstwa „Indro” oraz Komitet Wojewódzki, pełni w *Na własną prośbę* istotną rolę. We wspomnianych zakładach „Indro” pracuje bowiem inżynier Tomasz Zawodny (Andrzej Żarnecki), technokrata, doskonały organizator pracy, autor śmiałych projektów i pomysłów, przy tym człowiek dość bezkompromisowy, dążący do wypełniania postawionych mu celów i zadań. Jego przeciwieństwem jest bezpośredni przełożony, dyrektor Ciałowski (Stanisław Michalski), człowiek „z nadania”, mający poparcie części załogi i umiejętnie rozgrywający swoją pozycję dzięki układom i koneksjom. Konflikt między nimi przybiera na sile przy kolejnym projekcie, którym zajmuje się Zawodny. Bez większego zastanowienia wytyka błędy zarówno Ciałowskiego, jak i autorowi jednego z rozwiązań – dyrektorowi Boroniowi (Janusz Kłosiński). Szef Zawodnego tym razem chce nadać sprawie dalszy ciąg i w sfigowanym głosowaniu odsuwa głównego bohatera z zajmowanego stanowiska, na jego miejsce przyjmując inżyniera Gajowca (Tadeusz Somogi), nieposiadającego żadnych kwalifikacji na tę funkcję. To powoduje reakcję Zawodnego – rozmowę z dziennikarzem „Polityki” (Bogusz Bilewski), której efektem jest artykuł na temat stosunków w zakładzie,

⁴⁴³ C. Dondziłło, *Śnić we śnie*, „Film” 1979, nr 52, s. 8.

⁴⁴⁴ Podczas przeglądu redakcyjnego, w którym uczestniczyły Barbara Kaźmierczak, Małgorzata Dipont i Małgorzata Mokrzycka, pod adresem filmu wysunięto sporo zarzutów. Symptomatyczny jest jeden z wniosków: „Tematy poruszone w tym filmie są jakby w zacytunku, niedokończone i niepogłębione. (...) W filmie jest za dużo rzeczy zamarkowanych” (*Protokół z przeglądu filmu pt. „Śnić we śnie”, ODiZP-TVP, sygn. 2178/8, k. nlb.*)

interwencję Ciałowskiego w Komitecie Wojewódzkiego – w końcu zebranie Komitetu Zakładowego i próba wybrania nowej Egzekutywy z Zawodnym w składzie. Urażony inżynier nie przyjmuje jednak tej propozycji, bierze bezpłatny urlop i podejmuje pracę w Szwecji.

Historia realizacji filmu jest dość długa i wielowątkowa, dość wspomnieć, że powstał on na podstawie powieści Janiny Wieczerskiej „Nie ma sprawy”, która w 1975 roku została nagrodzona w konkursie „Praca i Postęp” organizowanym przez Centralną Radę Związków Zawodowych oraz jej Instytut Wydawniczy⁴⁴⁵. Zespół Filmowy „Iluzjon” dość szybko zainteresował się tą powieścią, zakupił do niej prawa, zaś napisany przez Ewę Petelską scenariusz został zgłoszony do Naczelnego Zarządu Kinematografii pod koniec 1976 roku. Tekst ten zyskał zainteresowanie – w piśmie sporządzonym przez Jerzego Bajdora znalazła się opinia, iż „przedstawiony w filmie konflikt ma podłoże ideowe, nie osobiste – a wymowę szerszą niż wynikałoby to ze scenariusza. Jest to konflikt młodej technicznej inteligencji, posiadającej doświadczenie i przygotowanie zawodowe oraz nie aprobującej zła społecznego i etycznego w swoim środowisku z kadrą kierowniczą – »reliktem epok poprzednich«”⁴⁴⁶. Bajdor bazował jednak na recenzji scenariusza, której autorem był (jak można wnioskować z podpisu) Wojciech Wierzewski. Dziennikarz „Ekranu” postulował m.in., by zmienić zakończenie zgłoszonego materiału: „Nie róbmy z wyjazdu do Skandynawii rozwiązania idealnego, błogosławionego jeszcze przez sekretarza KW, ponieważ rzecz w tym, aby tacy Zawodni mogli pracować tutaj w kraju, bo są tu właśnie najbardziej potrzebni”⁴⁴⁷. Wierzewski proponował też, by realizację filmu powierzyć reżyserowi doświadczonemu, „Iluzjon” chciał jednak, by *Na własną prośbę* realizował najpierw Jerzy Sztwiertnia, a następnie Henryk Bielski, a więc twórcy, mimo kilku filmów telewizyjnych (jak w przypadku pierwszego) lub długoletniego stażu asystenckiego (jak w przypadku Bielskiego) dopiero rozpoczynający swoją samodzielną twórczość. Kandydatury te nie zyskały akceptacji kierownictwa kinematografii i tym właśnie należy tłumaczyć odstąpienie od produkcji tego filmu.

Scenariusz ponownie został zgłoszony w 1979 roku, ale już nie w Naczelnym Zarządzie Kinematografii, a w Telewizji Polskiej. Tam zgłoszony został również scenopis, w którym nadal pojawia się scena zawierająca informację o wyjeździe głównego bohatera do Szwecji. Scenopis ten zyskał akceptację kierownictwa telewizji, a co za tym idzie wiosną

⁴⁴⁵ Por. <https://web.archive.org/web/20130527084652/http://www.old.wbpg.org.pl/sowniklista.php?pi-sarz=49> [dostęp: 01.04.2022].

⁴⁴⁶ [Pismo Jerzego Bajdora do Mieczysława Wojtczaka z 20 grudnia 1976 roku], AAN-NZK, sygn. 5/95, k. 185.

⁴⁴⁷ *Recenzja scenariusza Ewy Petelskiej „Na własną prośbę”*, AAN-NZK, sygn. 5/95, k. 192.

1979 roku Ewa i Czesław Petelscy pracowali na planie tego filmu. Tak samo, jak pozytywnie został przyjęty scenopis, tak i entuzjastycznie powitano zrealizowaną produkcję – telewizyjna kolaudacja *Na własną prośbę* przyniosła niemal same pozytywne opinie, wypowiedziane m.in. przez Zbigniewa Klaczyńskiego, Aleksandra Minkowskiego i Aleksandra Wiczorkowskiego. Ten ostatni stwierdził: „Film mi się wybitnie podobał. (...) Całkowicie popieram głosy, które mówią o autentycznym konflikcie, który nie jest przeprowadzany metodą czarno-białą ze znakomitą rolą Pyrkosza, bardzo dobrym Żarneckim. (...) Powiedziałbym jeszcze, że odkąd na tej sali siedzę rzadko zdarza się taka jednomyślność i taki pozytywny odbiór daje się zauważyć przy filmie publicystyczno-politycznym”⁴⁴⁸. Co tak bardzo ujęło kolaudantów telewizyjnych oraz Janusza Rolickiego, który uznał, że *Na własną prośbę* „podejmuje problemy społeczne, istotne, ważne w sposób sympatyczny”⁴⁴⁹? Faktem jest, że ten film Petelskich ma pewien nerw, co nie jest bez znaczenia przy filmie opartym przede wszystkim na dialogach. Pokazuje również coś więcej, mianowicie, że „dobry fachowiec, ale bezpartyjny” (nawiązując do tytułu słynnego tekstu Mieczysława Rakowskiego) otoczony jest często ludźmi „miernymi, biernymi, ale wiernymi”, którzy (tu już cytując scenariusz) „pochodzili tu, pochodzili tam” i takimi sposobami umocowali się na wysokich pozycjach, zaś w pracownikach inteligentnych i rzetelnych widzą źródło niebezpieczeństwa dla ich kariery i przyszłości. Nad wszystkim czuwa jednak partia – w ostatnich scenach to właśnie sekretarz Komitetu Wojewódzkiego (Bogusław Sochnacki) uzdrawia atmosferę w zakładzie, nadając odcinkowi, kierowanemu przez Ciałowskiego kuratelę i nadzór, co ma w założeniu wyprowadzić przedsiębiorstwo na dobrą drogę. Zdaniem Zwierzchowskiego jest to wskazanie na „oczyszczającą moc zebrania partyjnego, podczas którego nie tylko uczciwi ludzie mogą zabrać głos w sprawie jednego z pracowników, ale także ich postulaty spotykają się z pozytywnym oddźwiękiem”⁴⁵⁰. Ceną za to jest odejście Zawodnego, który najbliższe kilka lat spędzi na Zachodzie.

Tak zrealizowany film zyskał również entuzjastyczne opinie w prasie. Z sześciu recenzji, opublikowanych w „Czasie”, „Ekranie”, „Kulturze”, „Odgłosach”, „Tygodniku Kulturalnym” i „Żołnierzu Polskim”, do których dotarłem podczas kwerend, wszystkie są dla filmu Petelskich pozytywne. Jerzy Peltz zestawiał *Na własną prośbę* z dziełami „kina moralnego niepokoju”, który wówczas prezentowane były na ekranach kin – *Kung-fu* (1979)

⁴⁴⁸ Protokół z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmów fabularnych Naczelnej Redakcji Telewizyjnych Filmów Fabularnych, ODiZP-TVP, sygn. 1970/84, t. 1, k. 3-4.

⁴⁴⁹ *Ibidem*, k. 5.

⁴⁵⁰ P. Zwierzchowski, *Filmowe...*, op. cit., s. 224.

Janusza Kijowskiego i *Szansę* (1979) Feliksa Falka. Można więc założyć, że film Petelskich miał być „partyjną” przeciwwagą dla tych produkcji (emitowaną w dodatku w telewizji, co już samo w sobie mogło prowadzić do większej oglądalności), Peltz zaś uważał, że „wszystkie te filmy są przepojone autentyczną troską o prawidłowy układ stosunków interpersonalnych w miejscu pracy, piętnują postawy egoistyczne i karierowiczowskie, starają się wzbudzić w odbiorcy poczucie sprawiedliwości i solidarności z niesłusznie krzywdzonymi”⁴⁵¹. Jeszcze dalej poszedł Andrzej Zwanecki, zdaniem którego *Na własną prośbę* jest filmem spełniającym „wszystkie warunki brzegowe nurtu tzw. niepokoju moralnego – krytyka układów, realizm sytuacyjny, życiowe dialogi”⁴⁵². Teresa Krywow zaś odniosła się do kwestii emisji filmu w ramach programu telewizyjnego Jacka Fuksiewicza „Kontrapunkt”. Dziennikarka „Ekranu” relacjonowała przede wszystkim przebieg dyskusji, jaka wywiązała się po zakończeniu projekcji *Na własną prośbę*. Według Krywow,

„wynikało z niej niezbiecie, iż osamotnienie bohatera jest możliwe w sytuacji całkowitej bierności otoczenia. Jedni milczą ze względów zdrowotnych, drudzy z obawy przed zemstą. Jeszcze innych z milczenia po prostu się rozlicza. Brak jawnych konfliktów międzyludzkich i wykonanie wskaźników planu, to dla wielu dyrektorów dewiza wystarczająca dla rozgrzeszenia ich działalności. Film Petelskich pojawił się w samą porę, gdy daje się zauważyć skuteczna weryfikacja tego rodzaju oceny dyrektorskich możliwości. Przytomny i oparty na prostych logicznych przesłankach wydaje się być głos prof. Janusza Reykowskiego (...). Dyrektor nie może zajmować się wszystkim – stwierdził – lecz sprawdzanie umiejętności funkcjonowania podległych mu jednostek należy do jego obowiązków; wtedy, jeśli to konieczne, znajdzie się czas i na racjonalizację, i na stosunki międzyludzkie”⁴⁵³.

Kilka miesięcy po premierze telewizyjnej, która nastąpiła w maju 1980 roku, film został również wprowadzony na ekrany kin. Jednak publiczność odrzuciła premierowy obraz Petelskich, głównie dlatego, że żyła wówczas innymi wydarzeniami i raczej nie zainteresował ją konflikt rozwiązany przytomnie i skutecznie przez sekretarza Komitetu Wojewódzkiego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej.

Z czterech seriali telewizyjnych „Iluzjonu”, które podpisane są jako wyprodukowane w latach 1978-1980 również nie wszystkie stały się wydarzeniami telewizyjnymi. *Ród Gąsieniców* (1979) Konrada Nałęckiego założenia miał bardzo ambitne, tematykę zaś również w polskiej telewizji rzadko spotykaną. Ekranizując powieść Józefa Kapeniaka pod tym

⁴⁵¹ J. Peltz, *Na własną prośbę*, „Kultura” 1980, nr 21, s. 14.

⁴⁵² A. Zwanecki, *Nie upadajmy na duchu*, „Tygodnik Kulturalny” 1980, nr 26, s. 16.

⁴⁵³ T. Krywow, *Krok wstecz i cała naprzód*, „Ekran” 1980, nr 22, s. 11. Wspomniany przez recenzentkę Janusz Reykowski był psychologiem, wykładowcą Uniwersytetu Warszawskiego, od 1980 roku kierownikiem Instytutu Psychologii Polskiej Akademii Nauk, członkiem PZPR od 1949 roku.

samym tytułem, Nałęcki na przykładzie tytułowej góralskiej rodziny pragnął ukazać zmiany w obyczajowości i kulturze góralskiej na przestrzeni 100 lat. Stąd też obok fikcyjnych bohaterów Gąsieniców pojawiają się również na ekranie postaci historyczne, kojarzone z Zakopanem i uwielbieniem dla górali – Tytus Chałubiński (Józef Duriasz), Helena Modrzejewska (Agnieszka Fitkau-Perepeczko) czy Stanisław Witkiewicz (Piotr Dejmek). Scenograf serialu, Jan Grandys, pracujący kilka lat wcześniej przy *Janosiku* (1973; reż. Jerzy Passendorfer), przewidywał serialowi duże powodzenie. „To jednak piękny temat – ta książka i ten film na podstawie książki. Fabuła nader atrakcyjna. Szanse są więc wielkie”⁴⁵⁴ – zapowiadał. A jednak – nie wyszło. Już podczas pierwszej kolaudacji (25 marca 1980 roku) podczas serialu wysunięto liczne zarzuty – przede wszystkim dotyczące nieczytelności gwary góralskiej, która dominowała w każdym odcinku. Druga kolaudacja (10 kwietnia 1980 roku) przyniosła kolejne uwagi, niemalże dyskwalifikujące produkcję Nałęckiego. Podnoszono liczne dłużyzny, rozliczne błędy dramaturgiczne, niezrozumiałe przeskok czasowe i – ponownie – zarzuty dotyczące strony językowej (najdobitniej wyłożył je Aleksander Ścibor-Rylski: „przypominało to oglądanie filmu bułgarskiego w oryginale”⁴⁵⁵). Decydujący głos Janusza Rolickiego był dla serialu jednoznaczny: „Muszę powiedzieć, że jestem szalenie rozczarowany tym serialem. (...) język filmowy jest nie do zaakceptowania, jakiego w telewizji nie chciałbym mieć. Sądzę, że gdybyśmy emitowali ten seriali to stalibyśmy się pośmiewiskiem. (...) W tym kształcie tego serialu nie przyjmujemy i zwracam się do zespołu z ogromną prośbą żeby zastanowił się co zrobić żeby ten serial ratować, żeby nadawał się do emisji”⁴⁵⁶. Poprawki montażowe sprawiły, że produkcja została w końcu wyemitowana, ale *Ród Gąsieniców* jest dzisiaj serialem zapomnianym – zarówno dlatego, że na ekrany wszedł w maju 1981 roku, kiedy taka tematyka nie mogła spotkać się z zainteresowaniem szerokich rzesz widzów, ale przede wszystkim ze względu na nierówne, często nieudane wykonanie.

Łaskawiej obszedł się czas z serialem Stanisława Lenartowicza *Strachy* (1979), będącą przedostatnią produkcją podpisaną przez tegoż reżysera (w 1983 roku zmontuje on jeszcze z serialu pełnometrażową kinową wersję zatytułowaną *Szkoda twoich łez*, która zostanie omówiona w rozdziale 5). *Strachami* reżyser (i zarazem scenarzysta) wstrzelił się we

⁴⁵⁴ E. Trojanowski, *Serial o rodzie Gąsieniców kręci się pod Giewontem*, „Express Wieczorny” 1978, nr 260, s. 2.

⁴⁵⁵ *Protokół z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej telewizyjnych filmów fabularnych w dniu 10.IV.1980 r.*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/88, t. 5, k. 4.

⁴⁵⁶ *Ibidem*, k. 8. Rolicki odnosił *Ród Gąsieniców* do serialu *Życie na gorąco*, omówionego w dalszej części tego rozdziału.

właściwą dla drugiej połowy lat 70. modę na „kino retro”, przywołującą obrazy przedwojennej Polski, czy to w konwencji komediowej, czy to melodramatycznej. To wtedy przecież powstały takie filmy, jak *Hallo Szpicbródka, czyli ostatni występ króla kasiarzy* (1978; reż. Janusz Rzeszewski, Mieczysław Jahoda) czy zrealizowany w „Profilu” *Romans Teresy Hennert* (1978; reż. Ignacy Gogolewski). Mało tego, gdy Lenartowicz kręcił swój serial w halach wrocławskiej wytwórni, w Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie pracowała ekipa *Doktora Murka* (1979; reż. Witold Lesiewicz), zaś w łódzkim atelier Roman Wilhelmi wcielał się w tytułowego bohatera *Kariery Nikodema Dyzmy* (1979; reż. Jan Rybkowski, Marek Nowicki). Tak samo zresztą, jak w przypadku wspomnianych seriali, tak i tutaj realizacja filmu prowokowała do porównań ze wcześniejszą adaptacją powieści Marii Ukniewskiej – nakręcili ją Eugeniusz Cękalski i Karol Szołowski w 1938 roku. Stanisław Lenartowicz twierdził jednak, że „jej pierwsza, przedwojenna ekranizacja ograniczała się właściwie tylko do wątku romansowego. Ja mam po prostu więcej czasu ekranowego, bo aż sześć godzin i mogłem bohaterem filmu uczynić tło, na które składają się m.in. przedwojenne teatrzyki rewiowe, stosunki międzyludzkie, charaktery”⁴⁵⁷.

I na właśnie warstwę zwracali uwagę krytycy filmowi. Czesław Dondziłło uważał, że siłą powojennych *Strachów* jest udane odtworzenie atmosfery prowincjonalnych rewii, charakteryzujących się tandetnym poziomem, niewypłacalnymi właścicielami, prymitywną publicznością. Stąd w jego recenzji refleksja, że zawarty w serialu Lenartowicza obraz takich przybytków poczyni „spore spustoszenie w wyidealizowanych wspomnieniach naszych nestorów kabaretu”⁴⁵⁸. Podobne wnioski znaleźć można w artykule Tadeusza Drewnowskiego, opublikowanym w „Kinie”⁴⁵⁹.

Najwięcej kontrowersji wywołał jednak serial, który w założeniu miał dorównać poziomowi i popularności kultowej *Stawce większej niż życie* (1967-1968). Mowa o *Życiu na gorąco* (1978) w reżyserii Andrzeja Konica, według scenariusza Zbigniewa Safjana i Andrzeja Szypulskiego, ukrywających się pod pseudonimem Andrzej Zbych.

Pierwsze prace nad serialem podjęte zostały w październiku 1974 roku – z Zespołem „Iluzjon” nawiązała kontakt Redakcja Filmów Fabularnych Telewizji Polskiej z propozycją realizacji serialu, który we wstępnych założeniach miał być kontynuacją *Stawki większej niż życie*. Te założenia nie utrzymały się, stąd w kolejnych pismach pojawiał się już tytuł *Życie na gorąco* – realizację serialu „Iluzjon” chciał powierzyć Andrzejowi Konicowi. Wówczas

⁴⁵⁷ A. Sachanbińska, *Stanisław Lenartowicz kończy ze „Strachami”*, „Wieczór Wrocławia” 1978, nr 179, s. 5.

⁴⁵⁸ C. Dondziłło, *Strachy, girlsy, kabarety*, „Film” 1980, nr 4, s. 20.

⁴⁵⁹ Por. T. Drewnowski, *Strachy rewiowe*, „Kino” 1980, nr 4, s. 21-24.

jednak reżyser był już zajęty przygotowaniem do filmu *W te dni przedwiosenne*, stąd szef produkcji zespołu Ryszard Straszewski informował, że „rozpoczęcie zdjęć do serialu będzie mogło nastąpić naszym zdaniem nie wcześniej niż w I kwartale 1976 r.”⁴⁶⁰. Równocześnie Straszewski prosił o zabezpieczenie 250 tysięcy złotych na prace przygotowawcze oraz dewiz „celem przeprowadzenia dokumentacji w strefie dolarowej”⁴⁶¹. W toku prac ten budżet okazał się niewystarczający, przez co całość wydatków na pierwsze, bardzo wstępne prace (przede wszystkim literackie) zamknęła się w kwocie 800 tysięcy złotych. To był jednak dopiero początek wielkiego przedsięwzięcia, gdyż w piśmie z 22 października 1975 roku kierownik produkcji serialu, Konstanty Lewkowicz, zapowiadał przeprowadzenie obszernej dokumentacji w Związku Radzieckim, Salonikach, NRD, RFN, Szwajcarii, Francji, północnych Włoszech, Austrii i na Węgrzech. Według wyliczeń koszt takiego wyjazdu wyniósłby 4151 dolarów oraz 3651 rubli. Dokumentacja ta została jednak przeprowadzona na koszt Telewizji, przy czym dla pozyskania środków na ten cel ówczesny prezes Radiokomitetu, Maciej Szczepański musiał zwrócić się o pomoc do Ministerstwa Finansów. W piśmie do podsekretarza Mariana Krzaka znalazły się następujące stwierdzenia:

„Jest to kontynuacja serialu telewizyjnego »Stawka większa niż życie« - przygód kpt. Klossa. Nowe przygody Klossa juniora zawarte w zatwierdzonych scenariuszach są związane z koniecznością realizacji wielu zdjęć w krajach zachodnich. Mimo ogromnego zapotrzebowania społecznego na ten gatunek filmowy, realizacja dużej ilości zdjęć w krajach zachodnich, z uwagi na wysokie koszty stała się niemożliwa. (...) Wobec ograniczonych limitów dewizowych przyznanych na 1976 r. na podróże służbowe, zwracamy się z wnioskiem o wyrażenie zgody na pokrycie wydatków dewizowych, niezbędnych na przeprowadzenie dokumentacji serialu, z uzysku dewizowego zrealizowanego w 1975 r. przez Impresariat Komitetu do Spraw Radia i Telewizji. Z uwagi na niezwykle napięte terminy realizacji i społeczne zapotrzebowanie oraz możliwości eksportowe tego serialu, uprzejmie proszę Towarzysza Ministra o możliwie szybką i pozytywną dla nas decyzję”⁴⁶².

Serial oficjalnie został skierowany do produkcji 3 marca 1976 roku, przy czym całość wydatków na jego realizację zamknęła się w kwocie 108 milionów 597 tysięcy 667 złotych⁴⁶³.

⁴⁶⁰ [Pismo Ryszarda Straszewskiego do Naczelnej Redakcji Programów Filmowych Telewizji Polskiej z 21 października 1974 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2178/5, k. nlb. Te terminy wzbudziły zastrzeżenia Janusza Gazdy, który na marginesie pisma pytał: „Dlaczego tak późno. We wstępnych rozmowach ustalono termin jesień 1975? Może znaleźć innego reżysera?”.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

⁴⁶² [Pismo Macieja Szczepańskiego do Mariana Krzaka z 8 marca 1976 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2178/5, k. nlb.

⁴⁶³ Por. *Szczegółowy plan filmu TV „Życie na gorąco”*, Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi (dalej: APŁ-WFF), sygn. 1/595, k. 2.

Produkcja zapowiadana była już w początkach maja 1975 roku – scenarzyści zarysowywali punkt wyjścia fabuły oraz postać głównego bohatera – redaktora Maja⁴⁶⁴. Rok później Andrzej Konic, który prowadził już prace przygotowawcze, stwierdzał: „Tak, jak Kloss był bohaterem tamtych czasów, tak teraz chcemy kreować bohatera bardziej współczesnego. Dobrego, uczciwego, inteligentnego Polaka, który wślawił się swoją robotą na całym świecie. Chcemy, aby nasz serial był atrakcyjny, a jednocześnie w jakiś sposób poważny”⁴⁶⁵. Ów redaktor Maj, jeżdżący po krajach całego świata jako dziennikarz pisma „La Vie Economique” i tropiący tajemniczą organizację „W”, dowodzoną przez demonicznego doktora Gebhardta (Leszek Herdegen) i skupiającą w swych szeregach byłych oficerów nazistowskich służb, zyskał twarz popularnego aktora Leszka Teleszyńskiego⁴⁶⁶. Powstał serial, który, zdaniem Jacka Szczerby, autora artykułu opisującego produkcję *Życia na gorąco*, „uchodzi za sztandarowy wytwór telewizji kierowanej przez Macieja Szczepańskiego: jest sensacyjną wersją propagandy sukcesu z bohaterem poruszającym się swobodnie po świecie”⁴⁶⁷, wykpiony właściwie przez wszystkich krytyków, recenzujących tę produkcję. Właściwie tylko recenzent tygodnika bydgoskiego tygodnika „Fakty”, Andrzej Baszkowski, osadził *Życie na gorąco* w konwencji baśni, dodając przy tym: „nie zapominajmy wszakże, iż jest to zabawa i tylko zabawa, równie potrzebna widzom jak przekazy o wyższych wartościach myślowych”⁴⁶⁸. Poza tym wszyscy krytycy – a wśród nich Krzysztof Teodor Toeplitz, Aleksander Ledóchowski, Czesław Dondziło, Jerzy Urban, Maciej Rybiński, Olgierd Terlecki czy Krzysztof Kłopotowski⁴⁶⁹ – nie szczędzili licznych uwag

⁴⁶⁴ Por. (woy), „*Życie na gorąco*” autorstwa Andrzeja Zbycha, „Express Wieczorny” 1975, nr 105, s. 1-2.

⁴⁶⁵ T. Rafałowski, *Po „Stawce”*, „*Życie na gorąco*”, „Głos Wybrzeża” 1976, nr 167, s. 6.

⁴⁶⁶ Andrzej Konic myślał również o obsadzeniu tej roli aktorem niezawodowym – brał pod uwagę m.in. kandydaturę Bronisława Cieślaka oraz krakowskiego dziennikarza Janusza Zielonackiego (Por. J. Szczerba, *Redaktor Maj, czyli Bond PRL-u*, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia” 2015, nr 14, s. 14; Zielonacki zagrał jednak w ostatnim odcinku serialu epizodyczną rolę dziennikarza Fritza Kotlera, kolegi Maja pracującego w jednym z zachodnioniemieckich czasopism). Udział w serialu *Życie na gorąco* negatywnie wpłynął na karierę aktorską Teleszyńskiego, o czym wspominał Jerzy Hoffman: „To był chłopak mający wszelkie dane, żeby zostać pierwszym amantem polskiego kina. Naprawdę niezły aktor, wszechstronnie przygotowany – na koniu jeździł, fechtować potrafił, bardzo przystojny, kobiety go uwielbiały. Czegóż chcieć więcej? Położyła go jedna rola. Ponad dwie godziny za nim chodziłem, tłumacząc, że nie wolno mu zagrać tego durnego redaktora Maja w »*Życiu na gorąco*«. Ale on go zagrał, a potem nie zniósł porażki. Zaczęło się picie” (J. Hoffman, *Po mnie choćby „Potop”*. *Rozmawia Jacek Szczerba*, Warszawa 2015, s. 259).

⁴⁶⁷ J. Szczerba, *Redaktor Maj, czyli Bond PRL-u*, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia” 2015, nr 14, s. 14.

⁴⁶⁸ A. Baszkowski, *Baśń na sobotni wieczór*, „Fakty 79”, 1979, nr 12, s. 11.

⁴⁶⁹ Por. K. T. Toeplitz, *Rekompensata*, „Kultura” 1979, nr 18, s. 16, A. Ledóchowski, *Superman Teleszyński*, „Film” 1979, nr 21, s. 10, C. Dondziło, *Nasz człowiek*, „Film” 1979, nr 20, s. 20, J. Urban, *Różne kolory odwagi*, „Szpilki” 1979, nr 16, s. 23, M. Rybiński, *Życie umajone*, „itd. Tygodnik Studencki” 1979, nr 13, s. 32, O. Terlecki, *W maju znów o Maju*, „Życie Literackie” 1979, nr 18, s. 16, K. Kłopotowski, *Nasz człowiek w telewizji*, „Literatura” 1979, nr 15, s. 15.

krytycznych, serialowi głupotę i brak realizmu. Wtórowali im widzowie. Na łamach czasopisma „Film” ukazał się list jednego z telewidzów, który o nowej produkcji telewizyjnej zespołu „Iluzjon” napisał następujące słowa: „(...) «Życie na gorąco» pozostawia sporo do życzenia. Bohater wychodzi bez szwanku z każdej sytuacji, a jego wrogowie są zgoła pozabawieni zdrowego rozsądku. Dialogi są sztuczne, naciągane, trącą banałem. W pewnych sytuacjach odczuwamy ich przesyt, w innych jesteśmy niedoinformowani i zagubieni. Trudno o uporządkowanie faktów, o orientację co do przynależności bohaterów, natomiast rozwiązanie często okazuje się zbyt proste, jakby brakowało inwencji na wypracowanie właściwego końca”⁴⁷⁰. Apogeum oskarżeń pod adresem twórców był artykuł Janusza Atlasa, mający charakter dziennikarskiego śledztwa, opisujący zarówno kulisy powstawania zarówno serialu, jak i obszernego reportażu na temat jego produkcji, który miał się ukazać w tygodniku „Polityka”, jednak, jak stwierdził dziennikarz, „dowiedziałem się, że ten tekst nie ma szans się ukazać”⁴⁷¹. Punktem wyjścia dla obu publikacji była interpelacja sejmowa posła Witolda Jankowskiego, reprezentującego Stowarzyszenie „PAX”, dotycząca „kosztów poniesionych przez telewizję w związku z realizacją dziewięcioodcinkowego serialu »Życie na gorąco« oraz z publikacją dziewięciu książeczek (streszczeń filmowych odcinków pod takim samym tytułem) wydanych przez oficynę Radiokomitetu w łącznym nakładzie 90 tys. egzemplarzy”⁴⁷². Odpowiedzieli na nią przedstawiciele telewizji – Eugeniusz Patyk i Janusz Rolicki – zapewniając, że realizacja serialu pochłonęła zaledwie 31 milionów złotych i 5 milionów forintów, bez jakichkolwiek wydatków dewizowych, gdyż wszystkie zdjęcia zagraniczne nakręcono w krajach socjalistycznych. Atlas słusznie zauważył (nie mając jeszcze pełnych danych), że „nie ulegało wątpliwości, że przedstawiciele TVP zwyczajnie okłamali obywatelów posłów”⁴⁷³. Potwierdzeniem tego faktu są chociażby przytoczone przeze mnie dane dotyczące wydatków na dokumentacje w krajach kapitalistycznych, ale również przytoczony przez Atlasa fragment wywiadu z Andrzejem Konicem, w którym informował o kulisach realizacji zdjęć m.in. w Wiedniu i Rzymie. Potwierdzili to również indagowani przez dziennikarza aktorzy, w tym Maria Kowalik-Kalinowska, wcielająca się w *Życiu na gorąco* w postać Anny Roche, asystentki i partnerki głównego bohatera serialu.

Znacznie lepszym efektem (tak artystycznym, jak i finansowym) zakończyła się dla „Iluzjonu” realizacja pierwszej serii serialu telewizyjnego *Dom* (1980; reż. Jan Łomnicki).

⁴⁷⁰ E. F-P., „Życie na gorąco”, „Film” 1979, nr 22, s. 2.

⁴⁷¹ J. Atlas, *Krótką historią nie drukowanego reportażu*, „Argumenty” 1980, nr 46, s. 11.

⁴⁷² *Ibidem*.

⁴⁷³ *Ibidem*.

Tak samo jak w przypadku *Życia na gorąco*, tak i tutaj inicjatywa wyszła ze strony Telewizji Polskiej – po wielkim sukcesie serialu *Polskie drogi* (1976-77; reż. Janusz Morgenstern) Jerzy Janicki otrzymał propozycję napisania kolejnej ekranowej sagi, która tym razem obejmowałaby lata powojenne. Domagali się również tego telewidzowie, Janicki więc, we współpracy z Andrzejem Mularczykiem, przystąpił do prac scenariuszowych. Przy czym początkowo kierownictwo Telewizji chciało, by serial (jeszcze pod roboczym tytułem „Nasz dom”) realizowany był siłami Centralnej Wytwórni Programów i Filmów Telewizyjnych „Poltel”. Po rozpoczęciu wstępnych prac sprzeciwił się temu reżyser Jan Łomnicki. Swoją decyzję uzasadniał w piśmie do Janusza Gazdy następującymi argumentami: „W okresie przygotowawczym serialu (...) przeprowadzono również obligacyjne rozmowy z najważniejszymi kierownictwami pionu przyszłej ekipy, zapewniając sobie współpracę, przykładowo dotyczy to pionu scenograficznego, którego rola w tym serialu jest niezwykle ważna (...). W większości są to pracownicy Kinematografii. W chwili obecnej pracownicy ci zrezygnowali niestety z dalszej z nami współpracy. Wszystkie moje próby zjednania ich nie dały rezultatu. W tej sytuacji stwierdzam otwarcie, że obecnie POLTEL nie dysponuje odpowiednią ilością fachowców, którzy sprostaliby zadaniom jakie powstaną przy pracy nad tymi filmami. Ponieważ terminy nagła (...) uważam, że jedyny sposób wybrnięcia z tych kłopotów to realizacja serialu siłami Zespołów Filmowych”⁴⁷⁴. Telewizja musiała na to wyrazić zgodę, produkcja zaś trafiła do „Iluzjonu”, w którym Łomnicki był zatrudniony etatowo.

Andrzej Mularczyk w obszernym wywiadzie udzielonym jeszcze w okresie produkcji *Domu* zdradzał, że przy pracach scenariuszowych „konstruowaliśmy sylwetki i losy bohaterów tak, by odzwierciedlały sytuacje typowe dla społeczeństwa, jego klas i warstw, w poszczególnych okresach 35-lecia, a to narzuciło nam rytm opowieści. Pierwsze dziesięciolecie, decydujące pod każdym względem, gdy wszystko się rodziło, sypało i nabierało kształtów – wpisze się w serial najmocniej”⁴⁷⁵. Telewizja zaś przykładła do tego zamierzenia dużą wagę – stąd zaznaczenie Łomnickiego o „naglących terminach”, pierwszy odcinek miał być bowiem wyemitowany (jako zapowiedź) 22 lipca 1979 roku, jako uczczenie 35 rocznicy powstania Polskiego Komitetu Wyzwolenia Narodowego obchodzonej jako Narodowe Święto Odrodzenia Polski. Ze względu na przeciągające się prace nad produkcją

⁴⁷⁴ [Pismo Jana Łomnickiego do Janusza Gazdy z 12 października 1978 roku], ODiZP-TVP, sygn. 1970/76, t. 3, k. nlb.

⁴⁷⁵ J. Janicki, A. Mularczyk, *Widok z „Domu”*, rozm. przepr. H. Samsonowska, „Kino” 1979, nr 7, s. 17.

Domu nie doszło do tego i pierwszy odcinek – zatytułowany *Co ty tu robisz, człowieku?* – premierowo pokazany został 17 stycznia 1980 roku, w 35 rocznicę wyzwolenia Warszawy.

Co twórcom udało się ukazać w pierwszych siedmiu odcinkach *Domu*, firmowanych przez zespół Czesława Petelskiego?

Na przykładzie losów Andrzeja Talara (Tomasz Borkowy), Basi Lawinówny (Jolanta Żółkowska), dozorca Ryszarda Popiołka (Wacław Kowalski), Henia Lermaszewskiego (Zbigniew Buczkowski), kinooperatora, a później reżysera Rajmunda Wrotka (Jan Englert) czy działacza partyjnego Stanisława Jasińskiego (Wirgiliusz Gryń) i innych lokatorów kamienicy przy ulicy Złotej 25 oraz ich bliskich i przyjaciół Janicki, Mularczyk i Łomnicki pokazali próby powrotu do normalnego życia i zaaklimatyzowania się w nowej rzeczywistości. Ale nie tylko. Również między innymi procesy pokazowe dawnych żołnierzy AK i powstańców warszawskich – w tym „Wiktora” (Andrzej Żółkiewski), dowódcy oddziału, w którym służył Talar oraz Łukasza Zbożnego (Krzysztof Kołbasiuk), pierwszej miłości Basi Lawinówny, coraz większy nacisk ideologii komunistycznej na życie obywateli PRL czy dramatyczne losy przodownika pracy Bronka Talara (Krzysztof Pieczyński). Ten ostatni, upojony sławą budowniczego dźwigającego z ruin Warszawy nie radzi sobie na stanowiskach, na które zostaje awansowany przez partię, popada w alkoholizm i ginie tragiczną śmiercią.

Wszystkiego jednak pokazać nie mogli. W okresie karnawału „Solidarności”, już po emisji pierwszej serii *Domu* Andrzej Mularczyk, wspominał problemy z cenzurą, które miały wpływ zarówno na scenariusze, jak i na już nakręcone materiały.

„Może w tej chwili inaczej rozłożylibyśmy tę talię kart. »W tej chwili« oznacza założenie, że nikt nie »łapałby nas za ręce«. W scenie zebrania ZMP, na którym Talar ma być zniszczony, przewodnicząca cytuje dowcip polityczny rzekomo przez bohatera opowiadany: »Jaki jest najlepszy sposób samobójstwa? Skoczyć w przepaść dzielącą partię od mas«. Nie było mowy, żeby to przeszło. Przystano wreszcie na któryś z kolei dowcip, zupełnie już niedowcipny – został podłożony asynchronicznie. Np. była w scenariuszu taka scena, bardzo nam w tej chwili potrzebna, bo ma istotne konsekwencje. Andrzej, już niemal ubrany do ślubu, widzi w drzwiach Jadźkę, swoją pierwszą wiejską narzeczoną, która go potem uważała za zdrajcę. Jadźka mówi, że dziś rozpoczął się proces Wiktora, dowódcy Andrzeja z AK. Zeznanie Talara mogłoby mieć wielkie znaczenie, ale idąc do ślubu chłopak ryzykowałby, że go zatrzymają, a ślub jest dla niego wszystkim. Idzie jednak, lecz nie zostaje wpuszczony na salę – nie ma wezwania, a proces odbywa się przed sądem wojskowym. Wiemy więc, że chciał iść, ale nie dotarł. Po latach Wiktor ma żal do niego i gdy Andrzej

mówi: »Byłem, ale mnie nie wpuścili«, widz też musi mu uwierzyć na słowo. Bo nie ma tamtej sceny. Takich sytuacji było więcej»⁴⁷⁶

– mówił dziennikarce „Filmu”.

Emisja pierwszego odcinka serialu nie spotkała się jednak z opiniami jednoznacznie pozytywnymi. Protestowała przeciwko niemu przede wszystkim Bożena Krzywobłocka. Twierdziła, że emisja pierwszej części *Domu* „nie zachęca do optymistycznych przewidywań. (...) Słabością filmu są dialogi nie przystające do czasu i miejsca – wiele dowcipów ma znacznie późniejszą proveniencję. Pokazany nam pierwszy odcinek wyraźnie rozsypuje się pod względem fabularnym, co dziwi, przecież scenariusz robili wytrawni autorzy, mający niejedyn sukces na koncie. Drażni nieprawdziwość obrazu zniszczonej stolicy, zwłaszcza, że egzystują w serialu (na zasadzie zamysłu twórczego) autentyczne kroniki z Warszawy tamtych lat. Rażą stroje i uczesania, a także szereg innych, z pozoru tylko drugorzędnych realiów. Słowem: trudno mówić o sukcesie, chociaż temat należy do tzw. samograjów»⁴⁷⁷. Jako przeciwwagę dla twórczości poświęconej Warszawie wskazywała zrealizowany w „Profilu” film Krzysztofa Wojciechowskiego *Róg Brzeskiej i Capri*, ukazujący przeżycia lokatorów kamienic na Starej Pradze zmuszonych do przeprowadzki o nowych osiedli mieszkaniowych. Nie dziwi to, gdyż Krzywobłocka, działaczka partyjna należąca do frakcji nacjonalistycznej, współpracowała z Bohdanem Porębą i jego zespołem filmowym, można więc uznać tę recenzję za kolejny element rywalizacji dwóch zespołów, ale również dwóch ideologicznych odłamów⁴⁷⁸. Inni recenzenci, pozbawieni wspomnianych przymiotów, byli dla pierwszego odcinka *Domu* bardziej wyrozumiali. Czesław Dondziłło doceniał sprawną realizację oraz ładunek patriotyczny i tożsamościowy⁴⁷⁹, a Jerzy Urban uznał *Dom* za „gęsty dramaturgicznie fresk oddający nastrój, smak, klimat epoki”, dodając w jednym z kolejnych akapitów, że „w dziedzinie serialów problemowych osiągamy niekiedy najwyższy poziom światowy»⁴⁸⁰.

⁴⁷⁶ A. Mularczyk, *Heros środy i piątku*, rozm. przepr. E. Dolińska, „Film” 1981, nr 9, s. 15.

⁴⁷⁷ B. Krzywobłocka, *Seryjne szczęście*, „Ekran” 1980, nr 9, s. 9.

⁴⁷⁸ Sylwetkę Krzywobłockiej opisała Joanna Godlewska. W swoim artykule twierdziła, że „była potężną pryncypialną kobietą, odpowiedzialną za komunistyczną edukację studentów wszystkich wyższych szkół artystycznych Warszawy (kierowała tak zwanym Międzyuczelnianym Studium Nauk Społeczno-Politycznych). Zadawała do domu obmyślanie scenariuszy świeckich wersji obrzędów kościelnych i tłumaczyła pięknoduchom z Wiedzy o Teatrze, że nie mają szans zachowania czystych rączek, bo będą musieli z czasem stanąć na pierwszej linii frontu ideologicznego”. W artykule znalazła się również informacja o współpracy Krzywobłockiej ze Służbą Bezpieczeństwa (Por. J. Godlewska, *Sykofantka jako wzorzec osobowy*, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/296538/sykofantka-jako-wzorzec-osobowy> [dostęp: 20.03.2022]).

⁴⁷⁹ Por. C. Dondziłło, *Co może mały ekran?*, „Film” 1980, nr 6, s. 11.

⁴⁸⁰ J. Urban, *Łomnicki nr 2*, „Szpilki” 1980, nr 5, s. 23.

Wspomniane pozytywne recenzje były dla Telewizji potwierdzeniem słuszności decyzji o realizacji *Domu*. 25 lipca 1980 roku Witold Figlewski, Zastępca Naczelnego Redaktora Naczelnej Redakcji Filmów Telewizyjnych w piśmie do Janusza Rolickiego wnosił o „zatwierdzenie i wyrażenie zgody na skierowanie do produkcji scenariuszy do kolejnych odcinków serialu fabularnego pt. »Dom« (odcinki VIII, IX, X)”⁴⁸¹. Ich produkcją nadal miał zajmować się Zespół Filmowy „Iluzjon”.

2.9. W „Iluzjonie” robi się filmy dla ludzi. Ocena działalności przez NZK

W „Iluzjonie” robi się filmy „dla ludzi”⁴⁸² – pisał o zespole w 1976 roku Oskar Sobański. Analizując dorobek artystyczny i wyniki frekwencyjne filmów zrealizowanych w „Iluzjonie” w tej dekadzie można stwierdzić, że po pierwsze – był to okres największego rozkwitu tego zespołu, po drugie zaś – opinia dziennikarza „Filmu” nie była nieuzasadniona. Złożyło się na to wiele czynników. Pierwszym z nich była kadra reżyserska. W „Iluzjonie” w latach 70. filmy realizowało ponad dwudziestu reżyserów. Byli wśród wspomniany wcześniej Sylwester Chęciński, Władysław Ślesicki, Zbigniew Kuźmiński, Janusz Nasfeter, Jan Łomnicki, Barbara Sass, Jan Batory czy Roman Załuski⁴⁸³, a więc reżyserzy sprawni warsztatowo, o ustalonej pozycji, realizujący zarówno interesujące współczesne filmy psychologiczne, jak i lubiane przez publiczność pozycje gatunkowe (melodramaty, filmy sensacyjne, komedie). W tej dekadzie zmieniła się również obsada stanowiska kierownika literackiego. Po śmierci Zdzisława Skowrońskiego zastąpili go kolejno Andrzej Mularczyk (w latach 1970-1977) i Jerzy Stefan Stawiński (od 1977 roku). Byli to autorzy znani jako scenarzyści cenionych i lubianych filmów fabularnych (Mularczyk – *Sami swoi*, *Droga*, *Niespotkanie spokojny człowiek*, Stawiński – *Człowiek na torze*, *Kanał*, *Eroica*, *Krzyżacy*). Swoimi nazwiskami gwarantowali wysoki poziom opieki literackiej oraz współpracę z „Iluzjonem” pisarzy o znanych i głośnych nazwiskach. W latach 70. w zespole Petelskiego zrealizowano filmy na podstawie scenariuszy m.in. Janusza Głowackiego (*Trzeba zabić tę miłość* [reż. Janusz Morgenstern, 1972]), Ireneusza Iredyńskiego (*Roman i Magda* [reż. Sylwester Chęciński, 1978]), Joanny Chmielewskiej (*Skradziona kolekcja* [reż. Jan

⁴⁸¹ [Pismo Witolda Figlewskiego do Janusza Rolickiego z 25 lipca 1980 roku], ODiZP-TVP, sygn. 1970/76, t. 1, k. nlb.

⁴⁸² O. Sobański, *Iluzjon*, „Film” 1976, nr 48, s. 9.

⁴⁸³ Pełny skład zespołu pod koniec lat 70. można znaleźć m.in. w opracowaniu: E. Nowak, K. Nowak, J.Z. Pastuszko, O. Szłapczyński (red.), *Kinematografia...*, op. cit., s. 174.

Batory, 1979]), Jerzego Janickiego (*Hasło* [reż. Henryk Bielski, 1976]) czy Stanisława Grochowiaka (*Chłopcy* [reż. Ryszard Ber, 1973]).

Ciekawych odkryć dostarcza analiza wyników finansowych „Iluzjonu” z lat 70. Z Zestawienia informacyjno-porównawczego o produkcji i rozpowszechnianiu filmów polskich w latach 1972-78 wg zespołów⁴⁸⁴ sporządzonego przez Naczelny Zarząd Kinematografii wynika, że w tym czasie „Iluzjon” był instytucją przynoszącą największe wpływy z rozpowszechniania. Był przy tym jednym z dwóch zespołów, które nie odnotowały strat – drugim był zespół „Silesia” Kazimierza Kutza, który odniósł sukces frekwencyjny za sprawą filmu *Trędowata* (reż. Jerzy Hoffman, 1976)⁴⁸⁵. „Pod kreską” znalazły się wszystkie pozostałe zespoły, czyli „X” Andrzeja Wajdy, „Kadr” Jerzego Kawalerowicza, „Pryzmat” Aleksandra Ścibor-Rylskiego, „Tor” Stanisława Różewicza, „Panorama” Jerzego Passendorfera (zlikwidowana w 1975 roku) oraz powołany w 1975 roku „Profil” Bohdana Poręby.

Na tak dobre wyniki frekwencyjne i finansowe „Iluzjonu” złożyły się sukcesy trzech filmów, które nie rezygnując z bardzo dobrego poziomu artystycznego cieszyły się wielkim powodzeniem wśród publiczności, w dwóch przypadkach trafiając do zestawienia dziesięciu filmów polskiej o największej frekwencji⁴⁸⁶. Pierwszym z nich była adaptacja powieści Henryka Sienkiewicza *W pustyni i w puszczy* (1973), zrealizowana przez Władysława Ślesickiego. Do końca 1978 roku film obejrzało ponad 22 miliony widzów⁴⁸⁷. Ogólny koszt produkcji wyniósł ponad 60 milionów złotych, zaś wpływy z rozpowszechniania – ponad 170 milionów złotych⁴⁸⁸.

Dwa pozostałe kinowe hity „Iluzjonu” to kolejne części trylogii o zwaśnionych rodach Kargulów i Pawlaków – *Nie ma mocnych* (1974) i *Kochaj albo rzuć* (1977) w reżyserii Sylwestra Chęcińskiego. Niewątpliwie wpłynęła na to atrakcyjna i zabawna fabuła każdego z filmów, ale również fakt, że bohaterowie tej serii filmów już po premierze pierwszej części

⁴⁸⁴ Por. *Zestawienia informacyjne wyników rozpowszechniania filmów w latach 1972-1980, 1973-1981*, AAN-NZK, sygn. 4/47, k. 22.

⁴⁸⁵ Z tego zestawienia wyłączyłem tzw. Zespół „ZF”, czyli Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”, które samodzielnie zrealizowało film *Potop* (reż. Jerzy Hoffman, 1974) oraz wprowadziło na ekrany film *Słońce wschodzi raz na dzień* (reż. Henryk Kluba; 1967, prem. 1972) produkowany przez Zespół „Syrena” oraz Zespół „Nike”, w którym zrealizowano jeden film wchodzący w skład tego zestawienia – *Agent nr 1* (reż. Zbigniew Kuźmiński, 1972).

⁴⁸⁶ Por. E. Nowak, K. Nowak, J.Z. Pastuszko, O. Szłapczyński (red.) *Kinematografia...*, op. cit., s. 208.

⁴⁸⁷ Dokładnie 22 miliony 537 tysięcy widzów. Według *Kinematografii w Polsce Ludowej 1945-1980* do końca 1979 roku film Ślesickiego obejrzało 23 miliony 511 tysięcy 44 widzów. Por. *Zestawienia...*, k. 15.

⁴⁸⁸ Całkowity koszt – 60 milionów 275 tysięcy zł (w tym produkcja – 52 miliony 511 tysięcy zł, produkcja kopii (75 kopii 35 mm i 60 kopii 16 mm) – 7 milionów 532 tysiące zł, reklama – 232 tysiące zł), wpływy z rozpowszechniania – 171 milionów 280 tysięcy zł. Por. *Zestawienia...*, k. 15.

tryptyku – *Samych swoich* (1967) – zdobyli uwielbienie i sympatię publiczności. Jak zauważył Arkadiusz Lewicki, siła filmów Chęcińskiego i Mularczyka tkwi nie tylko w tym, że stały się one częścią polskiego języka oraz źródłem niezliczonej liczby powszechnie rozpoznawalnych cytatów, tworzących płaszczyznę porozumienia kolejnych pokoleń, ale także w tym, że świetnie opisują nasze narodowe wady i przywary, zalety i cnoty⁴⁸⁹.

Oczywiście w latach 70. w filmografii „Iluzjonu” znaleźć można również ewidentne pomyłki i filmy, które publiczność zdecydowanie odrzuciła. Nie sposób nie zauważyć również, że spowodował to sam kierownik artystyczny zespołu, realizując w pierwszej połowie lat 70. niezwykle drogie i wystawne „historyczne giganty” biograficzne – *Kopernika* (1972) i *Kazimierza Wielkiego* (1975). Według Krzysztofa Kornackiego filmy te „miały być ilustracją jak najbardziej współczesnego programu społeczno-politycznego. Nadrzędny sens pierwszego z nich – którego premiera uświetniła obchody pięćsetlecia urodzin wielkiego astronoma – wyrażał się znów w konflikcie racji religijnych i świeckich. (...) Drugi film był hołdem dla politycznego racjonalizmu i pragmatyzmu⁴⁹⁰.

Rok produkcji *Kazimierza Wielkiego* oraz wypowiedzi Petelskich na temat tytułowego bohatera, problematyki filmu i jej analogii do współczesności przywodzą wprost na myśl ówczesnego I sekretarza KC PZPR – Edwarda Gierka. W tym kontekście warto zacytować wypowiedź Jerzego Rutowicza, jednego z kierowników produkcji filmu, który stwierdził: Jak wiemy, Edward Gierek chciał, aby go utożsamiano z budowniczym wielkiej, murowanej Polski. Poparcie Gierka pozwoliło Petelskim na podjęcie realizacji tak kosztownego filmu⁴⁹¹. Rzeczywiście – oba filmy kosztowały polską kinematografię łącznie ponad 120 milionów złotych, przynosząc jednak spore straty. Jednocześnie jednak, jak zauważył Oskar Sobański, „»Kopernik«, »Motyle« i »W pustyni i w puszczy« wpisały się na listę 10 najczęściej sprzedawanych za granicę filmów kinowych 5-lecia (na 3, 6 i 10 miejscu)⁴⁹².

Mimo wcześniej wspomnianych sukcesów frekwencyjnych i artystycznych (patrz **Tabela 4**) zespół „Iluzjon” nie zawsze otrzymywał najlepsze opinie ze strony kierownictwa kinematografii. W dokumencie „Ocena działalności zespołów filmowych za lata 1975-77”, sporządzonym przez Departament Organizacyjno-Prawny Naczelnego Zarządu Kinematografii, pomimo pozytywnych zdań na temat wyników finansowych zespołu Czesława Petelskiego (ze szczególnym uwzględnieniem wpływów z filmu *Kochaj albo rzuć*) znaleźć

⁴⁸⁹ A. Lewicki, *Kochaj albo rzuć...*, op. cit., s. 247.

⁴⁹⁰ K. Kornacki, *Ewa i Czesław Petelscy...*, op. cit., s. 64-65.

⁴⁹¹ *Ibidem*, s. 65.

⁴⁹² O. Sobański, *Iluzjon*, „Film” 1976, nr 48, s. 10.

można zarzuty o „zbyt zróżnicowany poziom oraz wartość programową i artystyczną”⁴⁹³ oraz wielokrotne przekroczenie budżetów realizowanych filmów i zaplanowanych długości okresów produkcyjnych. Również pod kątem zarzutów można rozpatrywać fakt zrealizowana w tym czasie w „Iluzjonie” tylko jednego debiutu (był to *Grzech Antoniego Grudy* [1975; reż. Jerzy Sztwernia], poza tym filmem debiutem, ale telewizyjnym, było *Hasło* [1976; reż. Henryk Bielski]). W podsumowaniu oceny zezwolono „Iluzjonowi” na dalszą działalność, warunkowano to jednak przygotowaniem „programu działania, uwzględniającego wnioski wynikające z oceny Zespołu w kadencji 1974-77 r.”⁴⁹⁴. Jednak analizując materiały, które posłużyły departamentowi NZK do przygotowania tego opracowania, warta dostrzeżenia jest refleksja, że połowa filmów kinowych, zrealizowanych w tym czasie w „Iluzjonie”, otrzymała pierwszą – najwyższą – kategorię artystyczną.

⁴⁹³ Ocena działalności zespołów filmowych za lata 1975-77, AAN-NZK, sygn. 2/99, k. 10.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

Tabela 4. Koszty produkcji i wyniki frekwencyjne filmów kinowych ZF „Iluzjon” w latach 1975-1980.

Tytuł	Data premiery	Koszt produkcji	Kopie			Seanse	Liczba widzów w roku premiery	Wpływy - w roku premiery	Liczba widzów po roku od premiery
			70	35	16				
Grzech Antoniego Grudy	1975-07-08	9405000		18	18	1930	74000	500000	96242
Moja wojna, moja miłość	1975-09-02	15343000		23	30	2749	233000	1530000	326456
W te dni przedwiosenne	1975-10-10	22944000		23	30	1612	95000	678000	163134
Mniejszy szuka Dużego	1976-02-10	10980000		23	24	3017	216000	1311000	226094
Kazimierz Wielki	1976-03-09	92015000	2	51	60	19749	3423000	27397000	3490510
Mgła	1976-09-24	12505000		24		1721	131000	980000	203996
Czerwone ciernie	1977-01-20	22960000		25	40	2907	211967	1622000	211967
Królowa pszczoł	1977-05-06	7721000		23		1904	118000	799000	134974
Bezkresne łąki	1977-06-03	9237000		13		1181	6800	495000	82208
Kochaj albo rzuć	1977-06-13	24878000		100	74	36275	7327000	112004000	7793599
Milioner	1977-09-05	10922000		24	30	2057	152000	1193000	250378
Akcja pod Arsenalem	1978-02-13	24882000		45	58	12545	1571946	15661641	1588622
Wszyscy i nikt	1978-02-20	14971000		28		3708	272762	1928605	276706
Azyl	1978-09-25	14166000		23		1304	87365	922823	144273
Bilet powrotny	1979-01-15	24059000		23	30	6573	534000	6296000	534713
Roman i Magda	1979-03-16	10348000		25	30	6235	512000	7725000	531431
Sto koni do stu brzegów	1979-06-18	28821000		35	50	4715	324000	3610000	372327
Skradziona kolekcja	1979-08-20	8738000		24	52	3278	228000	2557000	312085
Zerwane cumy	1979-09-11	12779000		19	34	746	36000	565000	58789
Wielki podryw	1979-12-05	10346000		7		287	37000	466000	96501
Wściekły	1980-01-07	11000000		36	40	8671	679864	10752000	697864
...droga daleka przed nami...	1980-01-28	22203000		30	42	3776	361052	3025000	361152
Gwiazdy poranne	1980-02-08	19312000		24	28	2437	164419	1316000	168045
Znaków szczególnych brak	1980-04-18	24786000		28	38	1445	133226	1430000	148319
Urodziny młodego Warszawiaka	1980-09-23	30175000		30	24	1876	129437	1390000	197792
Ukryty w słońcu	1980-10-20	9298000		18		1000	113817	873000	168045
Bez miłości	1980-12-26	9874000		31		390	57993	1034000	423344
Krab i Joanna	1982-06-18	15920000		18		1522	49550	1607000	56511
Krach operacji Terror	1983-04-18	30475364		18	22	554	30059	611541	32063

Opracowanie własne na podstawie: *Zestawienia informacyjne wyników rozpowszechniania w latach 1973-1986*, AAN-NZK, sygn. 5/68; *Mały Rocznik Filmowy 1975*, Warszawa 1976; *Mały Rocznik Filmowy 1976*, Warszawa 1977; *Mały Rocznik Filmowy 1977*, Warszawa 1978; *Mały Rocznik Filmowy 1978*, Warszawa 1979; *Mały Rocznik Filmowy 1979*, Warszawa 1980; *Mały Rocznik Filmowy 1980*, Warszawa 1981; *Mały Rocznik Filmowy 1982*, Warszawa 1983; *Mały Rocznik Filmowy 1983*, Warszawa 1984

3. Zespół Filmowy „Profil” w latach 1975-1980

O potrzebie założenia zespołu filmowego działającego w Łodzi i czerpiącego tematy do swoich filmów z szeroko pojętej współczesności zaczęto mówić coraz częściej w latach 70. Kwestia ta stała się również przedmiotem starań Komitetu Łódzkiego PZPR. W 1973 roku wystosował on dokument *Założenia programowe i organizacyjne działalności Zespołu Filmowego „Łódź”*⁴⁹⁵. Zapisy umieszczone w tym dokumencie oraz koncepcje programowe przyszłego Zespołu korespondują z późniejszą działalnością „Profilu” oraz wypowiedziami Bohdana Poręby na temat problematyki, którą zamierza promować w filmach realizowanych w jego zespole. Autorzy dokumentu zakładali bowiem, że łódzki zespół filmowy realizować będzie filmy, „w których zawrzeć można główne problemy życia narodu, preferujących idee pracy, aktywizmu społecznego, postaw konstruktywnych, wychowania pokolenia młodego” oraz podejmie tematy „humanizacji pracy, ukazujące w sposób twórczy największe łódzkie osiągnięcia, drogę człowieka do urzeczywistnienia idei socjalizmu, obrazujące największe wartości ludzkiego intelektu. Filmy zajmujące stanowisko w ważnych sprawach społecznych, politycznych, obyczajowych naszej współczesności”⁴⁹⁶. W piśmie tym znalazły się również stwierdzenia, że powołanie zespołu filmowego w Łodzi jest odpowiedzią na głosy łódzkiego środowiska filmowego – pracowników Wytwórni Filmów Fabularnych, Wytwórni Filmów Oświatowych, Studia Filmowego Se-Ma-For oraz twórców stale mieszkających w tym mieście. Kierownikiem artystycznym Zespołu Filmowego „Łódź” miał zostać Zbigniew Kuźmiński, kierownikiem literackim Stanisław Kuszewski, sprawami produkcyjnymi zajmować się miał Jerzy Nitecki (kierownik produkcji filmu *Hubal* Bohdana Poręby). Akces do zespołu zgłosić już mieli tacy reżyserzy, jak: Bohdan Poręba, Zbigniew Chmielewski, Janusz Weychert i Jan Rutkiewicz, operatorzy: Czesław Świrta, Tadeusz Wieżan, Mieczysław Lewandowski i Romuald Kropat oraz scenografowie – Bolesław Kamykowski, Zdzisław Kielanowski, Ryszard Potocki, Wiesław Śniadecki i Jarosław Śwtoniak, a także kompozytorzy Piotr Hertel i Piotr Marczewski. Zainteresowani przystąpieniem do zespołu byli również Andrzej Brzozowski, Witold Lesiewicz, Jan Rybkowski i Julian Dziedzina.

Akta Naczelnego Zarządu Kinematografii i Wydziału Kultury Komitetu Centralnego PZPR nie zawierają odpowiedzi na propozycję Komitetu Łódzkiego. Można zakładać

⁴⁹⁵ Por. *Założenia programowe i organizacyjne działalności Zespołu Filmowego „Łódź”*, Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Komitetu Łódzkiego PZPR (dalej: APŁ-KŁPZPR), sygn. 2523, k. 45-48.

⁴⁹⁶ *Ibidem*, k. 46.

jednak, że została ona wzięta pod uwagę, zaś decyzję o powołaniu nowego zespołu odłożono do momentu, gdy do końca zbliżała się kadencja już utworzonych zespołów filmowych. Ta data przypadła na 31 grudnia 1974 roku, zaś 1 stycznia 1975 roku rozpoczął swoją działalność Zespół Filmowy „Profil”. Jako siedzibę Zespołu wybrano Łódź, przez co stał się on drugą grupą twórczą działającą „w terenie” (wcześniej – w 1972 roku – powstał Zespół Filmowy „Silesia” Kazimierza Kutza działający w Katowicach). Nowo utworzony zespół przejął część materiałów literackich ze zlikwidowanego wówczas Zespołu Filmowego „Panorama” (kierownik artystyczny: Jerzy Passendorfer); w tym też Zespole swoje filmy realizował w pierwszej połowie lat 70. Bohdan Poręba, który otrzymał stanowisko kierownika artystycznego „Profilu”. Należy założyć, że reżyser *Hubala* mógł dysponować lepszą pozycją (w środowisku partyjnym, niż filmowym) i dlatego to właśnie on, a nie Zbigniew Kuźmiński, objął kierownictwo łódzkiego zespołu filmowego. To jednak tylko domniemania, gdyż archiwa nie zawierają dokumentów ukazujących proces rozpatrywania kandydatur na stanowisko kierownika artystycznego nowej grupy twórczej.

3.1. *Marzec był dla mnie zmiłowaniem. Zarys biografii Bohdana Poręby*

„Przypomina mi się rozmowa z kierownikiem Wydziału Kultury KC, który powiedział mi po nominacji na szefa »Profilu«: »Dostajesz ten zespół, by stworzyć w kinematografii kadrę z Polaków«⁴⁹⁷ – taki słowami Bohdan Poręba opisywał moment powierzenia mu stanowiska kierownika zespołu filmowego. Miał wówczas 41 lat. Urodził się 5 kwietnia 1934 roku w Wilnie. W 1951 roku, po ukończeniu gimnazjum, dostaje się do Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi, stając się najmłodszym do dzisiaj studentem tej uczelni. Z opinii kolegów, z którymi studiował (m.in. Kazimierza Kutza, Wiesława Zdorta, Jerzego Gruzy czy Witolda Sobocińskiego) wyłania się obraz osoby wierzącej w idee komunizmu, zwalczającej wszelkie przejawy imperializmu w studenckim środowisku, będącej forpocztą socjalistycznych przekonań i dogmatów.

⁴⁹⁷ *Filmowcy...*, op. cit., s. 174. Owym kierownikiem Wydziału Kultury był Jerzy Kwiatek, piastujący tę funkcję w latach 1971-74, a w latach 1964-68 i 1971-75 zastępca członka KC PZPR (Por. <https://katalog.bip.ipn.gov.pl/informacje/11869> [dostęp: 30.03.2022]). W kolejnych latach dziennikarz „Trybuny Ludu”, autor m.in. recenzji filmowych.

Po ukończeniu Szkoły Filmowej Bohdan Poręba realizuje początkowo tylko filmy dokumentalne⁴⁹⁸. W 1957 roku powstaje *Wyspa wielkiej nadziei* – nastrojowe, poetyckie studium małych dzieci chorych na gruźlicę i lekarzy, którzy zajmują się nimi w sanatorium. Realizacja tego dokumentu przynosi Porębie pierwszą nagrodę – „Syrenkę Warszawską” w kategorii filmu krótkometrażowego w 1958 roku. Rok później, w wieku 25 lat, wchodzi na plan swojego pierwszego filmu fabularnego.

Lunatycy, film oparty na scenariuszu socjologa Stanisława Manturzewskiego, reżysera Ryszarda Bera i samego Poręby, był dość prostą opowieścią o resocjalizacji młodego chuligana, który pod wpływem wyrzutów sumienia decyduje się zerwać z bandą i zacząć normalne życie. Utrzymany w „czarnoseryjnym” stylu debiut fabularny zebrał ambiwalentne opinie. Zauważano co prawda, że „Poręba i jego operator, Tadeusz Wieżan, świetnie oddają (...) klimat zagubienia chłopców szlifujących codziennie miejskie bruki, ich sposób bycia, ich ruchy i zaskakująco żywy obraz stołecznego pejzażu”⁴⁹⁹, zarzucano jednak twórcom zbyt optywizm i zaprezentowanie bardzo konwencjonalnej, melodramatycznej historii⁵⁰⁰. Równie skrajne opinie otrzymał kolejny fabularny film Poręby – *Droga na zachód* (1961). Jest to utrzymana w sensacyjnej konwencji historia starego maszynisty, który zimą 1945 roku, wraz z przypadkowym pomocnikiem, prowadzą przez front pociąg z amunicją dla walczących oddziałów. Dramaturgia filmu przypomina pod pewnymi względami słynną *Cenę strachu* (*Le salaire de la peur*; 1953; reż. Henri-Georges Clouzot), jednak początkujący reżyser nie zawsze potrafił przemienić interesujący temat w pełną napięcia i zwrotów akcji fabułę.

Kolejne dokonanie Bohdana Poręby sprawiło, że, według jego słów, przez lata nie mógł realizować filmów. „Nakręciłem film (...) na podstawie opowiadań Ksawerego Pruszyńskiego. O żołnierzach I Dywizji Pancерnej generała Stanisława Maczka. Ten scenariusz to było dla mnie objawienie, skakałem ze szczęścia. Przecież za stalinizmu pozbawiono Maczka obywatelstwa, jego nazwisko było przez lata zakazane. (...) I za ten film władza

⁴⁹⁸ W jednym z życiorysów Poręby, złożonych w Instytucie Teatralnym, znalazłem informację, że od stycznia 1957 roku zatrudniony był na etacie asystenckim w Zespole Autorów Filmowych „Start”, którego kierowniczką artystyczną była Wanda Jakubowska. Poręba nie umieścił jednak w tym dokumencie informacji na temat swojej pracy w tej grupie twórczej (czy to jako członek grupy zdjęciowej, czy to jako autor niezrealizowanych scenariuszy) ([Życiorys Bohdana Poręby], Archiwum Instytutu Teatralnego (dalej: AIT), sygn. 2418, k. nlb.).

⁴⁹⁹ M. Oleksiewicz, „Lunatycy”, „Film” 1960, nr 5, s. 5.

⁵⁰⁰ Zauważyła to zarówno Maria Oleksiewicz, jak i Krzysztof Teodor Toeplitz, który w recenzji dla tygodnika „Świat” napisał o *Lunatykach*: „film zdecydowanym krokiem zmierza w stronę umoralniającej opowiadki, przypominającej swym klimatem powieść dla pańienek pióra Czarńskiej lub Zarzyckiej” (K. T. Toeplitz, *Lunatycy*, „Świat” 1960, nr 6).

skazała mnie na bezrobocie”⁵⁰¹. Filmem tym była *Daleka jest droga* (1963). Główny bohater, porucznik Adam Włodarczyk, jest oficerem Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie. Po zakończeniu wojny decyduje się, mimo sprzeciwu kolegów, na powrót do kraju. Tam, dzięki spadkowi otrzymanemu po śmierci chorążego Ziętary (Henryk Bąk), który służył z nim w jednym oddziale, buduje nową szkołę w swojej rodzinnej wiosce. Fabuła była więc zgodna z ówczesną polityką kulturalną PZPR – protagonista, mimo tego, że służył w wojsku na Zachodzie, włącza się w nurt przemian i pomaga w budowaniu nowej rzeczywistości. Za co więc Poręba poniósł taką karę? Sam reżyser odpowiada na to pytanie następująco: „A skąd ja mam wiedzieć! Pewnie o tego Maczka im chodziło. Były jakieś frakcje partyjne, zwalczały się, jedna dawała robić jakiś film, a druga na złość ten film uwalą. (...) Podejrzewam, że w wyroku na mnie maczał palce ówczesny car polskiej kinematografii, Aleksander Ford. Potrafił gnoić ludzi. Na kolaudacjach swoim cichym, matowym głosem mówił okropne rzeczy, wszyscy się go bali”⁵⁰². Edward Zajiček dodaje również do tej historii powód, który należy uznać za oficjalną, z punktu widzenia ówczesnego szefostwa kinematografii, wersję pozbawienia Poręby możliwości dalszej pracy. Uznano mianowicie, że „reżyser lekkomyślnie potraktował końcowe postsynchrony *Daleka jest droga*. Zajął się bowiem przygotowaniem sztuki teatralnej, zaś nagrania dialogów powierzył asystentowi, Włodzimierzowi Ikonowowi, późniejszemu czołowemu reżyserowi bułgarskiemu”⁵⁰³. Reżyser w wywiadzie-rzecz nie wspomina jednak o tym, obciążając winą za swoje bezrobocie wspomnianego Forda, Wandę Jakubowską oraz Jerzego Bossaka oraz, pośrednio, ówczesnego szefa kinematografii, Tadeusza Zaorskiego⁵⁰⁴.

Niezależnie od rzeczywistych powodów anatemy, którą nałożono na Porębę, rzeczywiście przez kilka kolejnych lat nie zrealizował on żadnego filmu⁵⁰⁵ poza jednym od-

⁵⁰¹ G. Sroczyński, *Poręba chce zmartwychwstać*, „Gazeta Wyborcza – Duży Format”, 04.03.2008, <https://wyborcza.pl/duzyformat/1,127290,4981478.html> [dostęp: 13.01.2021].

⁵⁰² *Ibidem*.

⁵⁰³ E. Zajiček, *Poza ekranem...*, op. cit., s. 220. Istotnie, Poręba przez całe lata 60. aktywnie działał również jako reżyser teatralny. W początkach 1963 roku, czyli w okresie końcowych prac nad filmem, reżyserował on spektakl *Zjazd rodzinny* w Teatrze Dramatycznym w Warszawie, premiera spektaklu odbyła się 16 lutego 1963 roku. (Por. <https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/9244/zjazd-rodzinny> [dostęp: 27.02.2023]).

⁵⁰⁴ *Obronić polskość...*, op. cit., s. 63-66.

⁵⁰⁵ Tuż po zakończeniu prac nad *Daleka jest droga* Poręba miał reżyserować film *Mgła*. Decyzją władz kinematografii produkcją tego obrazu zajęli się ZRF „Kadr”, film zaś przyjął tytuł *Przerwany lot* i został wyreżyserowany przez Leonarda Buczkowskiego. Kilka lat później Porębie odebrano również realizację *Zwariowanej nocy*; zaczął on już zdjęcia, ale film, produkowany w ZRF „Iluzjon” dokończył i podpisał swoim nazwiskiem Zbigniew Kuźmiński (Por. E. Zajiček, *Poza ekranem...*, op. cit., s. 220). Historia ta znalazła odzwierciedlenie we wspomnieniach Jerzego Karaszewicza: „Byłem świadkiem, jak (Poręba – przyp. JG) z poczciwego przygłupa

cinkiem telewizyjnego cyklu *Dzień ostatni dzień pierwszy*, realizowanego w Zespole „Iluzjon”. Film nosił tytuł *Nad Odrą* (1965) i opowiadał historię dwojga młodych osadników, którzy zajmują gospodarstwo na ziemiach odzyskanych i przepędzają z niego Niemca, dawnego gospodarza tych ziem. Na kolaudacji przyjęty został bardzo niechętnie. Jerzy Pomianowski uznał, że realizacja *Poręby* zdecydowanie różni się na niekorzyść od pozostałych filmów z cyklu, zwłaszcza tych zrealizowanych przez Ewę i Czesława Petelskich, zaś Stanisław Wohl skrytykował reżysera za brak konsekwencji w adaptowaniu materiału literackiego. Filmu nie bronili również działacze partyjni. Towarzysz Stanisław Trepczyński stwierdził, że „rozwiązanie tego wielkiego problemu, jakim jest zagadnienie zasiedlania Ziemi Zachodnich, jest wydarzeniem historycznym i nie może być w taki sposób potraktowane w filmie”⁵⁰⁶, zaś uczestniczący w kolaudacji minister kultury i sztuki Lucjan Motyka uznał *Nad Odrą* za film niezgodny z rzeczywistością rzeczywiście panującą w 1945 roku na Ziemiach Odzyskanych. Prowadzący kolaudację Tadeusz Zaorski po części zgodził się z tymi zarzutami i wnioskował o wprowadzenie do filmu licznych zmian. Ostatecznie produkcja została wyemitowana 25 maja 1966 roku.

Wybawieniem dla Bohdana Poręby stają się wydarzenia Marca 1968 roku. Likwidowane są wtedy zespoły filmowe, w których reżyser nie mógł wówczas podjąć pracy, do tego zaś z kraju emigruje część ludzi związanych ze środowiskiem filmowym, przede wszystkim wspomniany Ford. Sam reżyser zapamiętał tamte wydarzenia w taki sposób: „Uznałem, że to pierwsza dekomunizacja. To dotyczyło przecież generałów, ministrów, szefów departamentów. Poza tym słyszę nagle, że polska krew, gdziekolwiek była przelewana, jest jednakowo warta. Idę do teatru, a tam śpiewają zakazane dotąd piosenki. Na 68.

przeistoczył się w partyjne straszdyło. W 1967 roku w chałwatym filmiku »Zwariowana« czy też »Zaczarowana noc« graliśmy u niego z Januszem Gajosem partyzantów. Ale takich nie wymienionych z nazwy. Poręba tłumaczył nam, że gramy oczywiście Armię Krajową, lecz ze zrozumiałych względów w filmie o tym się nie mówi. Film ten kręciliśmy w Pieninach. Szefem zespołu filmowego, w którym to kino było realizowane, był Czesław Petelski. Przyjechał na kontrolę. Obejrzał materiały. Był też na planie w czasie kręcenia zdjęć. I wyraźnie chciał Porębę »załatwić«. Materiały, które obejrzał, skrytykował, a na planie zauważył, że partyzanci powinni mieć ruskie pepesze. Zażądał wprowadzenia korekty do scenariusza. Partyzanci w rozmowach powinni mówić o tym, jak to nie mogą doczekać się owianych chwałą oddziałów Armii Czerwonej. Wtedy będzie jasne, że to owiani chwałą AL-owcy. Petelski na początek przysłał Porębie do pomocy Zbigniewa Kuźmińskiego, a potem Porębę całkiem od filmu odsunął. Artystycznie nie miało to znaczenia. Scenariusz był kiepski, Poręba czy Kuźmiński to było zupełnie jedno i to samo. My, aktorzy, zostaliśmy na planie i szczerze Porębę pożegnaliśmy skromnym bankietem. Było mi go wtedy żal” (http://niniwa22.cba.pl/prl_karaszkiewicz_słodkie_lata.htm [dostęp: 27.02.2023]). Porębą miał również reżyserować film *Sami swoi*, ostatecznie zrealizowany przez Sylwestra Chęcińskiego.

⁵⁰⁶ *Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu telewizyjnego p.t. „Nad Odrą” /ostatni odcinek serii telewizyjnej p.t. „Dzień ostatni, dzień pierwszy”/, w dniu 28 maja 1965 roku, AFINA, sygn. A-344, poz. 53, k. 9.*

r. nie patrzę wcale jako na antysemitkę nagonkę tylko jak na pierwsze pęknięcie stalinowskiego układu władzy. I to mi się spodobało, nie ukrywam”⁵⁰⁷. W innym wywiadzie dodał: „Marzec był dla mnie zmiłowaniem, pozwolono mi wreszcie kręcić filmy. Zmieniło się sporo w kinematografii, Aleksander Ford wyjechał do Izraela. Ja w pewnym sensie zostałem ukształtowany przez Marzec (...)”⁵⁰⁸. Koledzy ze środowiska filmowego⁵⁰⁹ zapamiętali go z tamtych czasów jako żarliwego działacza, demaskującego rzekome przewiny dawnych kierowników artystycznych zespołów filmowych oraz powielającego zarzuty o deprawowanie obywateli PRL i działanie na szkodę polskiej kultury⁵¹⁰. Rok później Bohdan Poręba został członkiem Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej.

W 1970 rok powstaje kolejny film reżysera – *Prawdzie w oczy*. Jest to pierwsze zetknięcie Poręby z pisarzem Jerzym Grzymkowskim, który napisał scenariusz filmu i który później będzie wieloletnim kierownikiem literackim Zespołu Filmowego „Profil”. Akcja *Prawdzie w oczy* rozgrywa się w Hucie Warszawa. W sylwestra 1969 roku dochodzi tam do tragicznego wypadku – na skutek przeciążenia suwnicy ginie dwóch niedoświadczonych robotników. Główny bohater, robotnik obsługujący maszynę, Broniek Kaczmarek, czuje się winny, wykonywał bowiem tylko „góry”, która chciała zakończyć rok wykonaniem planu. Nie chce jednak przyjąć na siebie całej odpowiedzialności i zaczyna głośno domagać się zmian w organizacji pracy.

Poręba uważał ten film za swój głos w obronie klasy robotniczej oraz dowód ukazania negatywnych stron funkcjonowania socjalistycznego przemysłu. W wywiadzie dla „Argumentów” mówił: „W czasach, kiedy mówiło się wszędzie głośno, jaka to wspaniała jest klasa robotnicza, a po cichu ciskało się czasami »robole do łopaty!«, lub rzucało monety pod nogi, próbowaliśmy stworzyć film, którego treścią jest uświadomienie sobie przez robotników ich podmiotowej roli w społeczeństwie socjalistycznym i w historii kraju”⁵¹¹. Dowodził, że *Prawdzie w oczy* był pierwszym filmem, w którym został pokazany strajk robotniczy oraz że zakończenie produkcji można uznać za antycypację zmian na szczeblach władzy, które nastąpiły po wydarzeniach Grudnia 1970 roku. A jednak trudno nie zauważyć zafałszowań i upiększeń, które znajdują się w filmie Poręby, jak również licznych mankamentów. Jednym z największych jest postać sekretarza POP w Hucie Warszawa, Mirosława

⁵⁰⁷ J. Szczerba, *Recytator*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna” 2001, nr 169, s. 16.

⁵⁰⁸ G. Sroczyński, *Poręba chce zmartwychwstać*, op. cit.

⁵⁰⁹ Między innymi Andrzej Żuławski. Por. *Filmowcy...*, op. cit., s. 84.

⁵¹⁰ Por. B. Janicka, *Filmowcy...*, op. cit., s. 84-85.

⁵¹¹ W. Roszewski, *Dramat bez epilogu. Rozmowa z reżyserem Bohdanem Porębą*, „Argumenty” 1980, nr 42, s. 8. Rozmowa została później przedrukowana w: „Film na Świecie” 1981, nr 3, s. 11-17.

Golucha, którą zagrał nieznany wcześniej aktor Zygmunt Nawrocki. Na kartach scenariusza Grzymkowskiego i przed kamerą Poręby jawi się on jako orędownik i obrońca socjalistycznych wartości, bardzo naiwnie próbujący przekonać Kaczmarka, by odstąpił od oskarżeń pod adresem kierownictwa huty. Niedobra interpretacja roli przez aktora jeszcze bardziej pograżyła tę postać. Mimo to Poręba usłyszał na kolaudacji sporo ciepłych słów pod adresem swojej pracy, zarówno ze strony przedstawicieli środowiska filmowego (Aleksander Ścibor-Rylski, Antoni Bohdziewicz), jak również działaczy partyjnych. Wincenty Kraśko, mimo sugestii kilku zmian (np. wyeliminowania z filmu dość często padającego słowa „bajzel” w odniesieniu do organizacji pracy) uznał *Prawdzie w oczy* za „wielki materiał do dyskusji o sprawach gospodarczych, politycznych”⁵¹², zaś towarzysz Henryk Olszewski stwierdził, że „to jest film bardzo zaangażowany i z pozycji troski podchodzi do rozwiązania skomplikowanych, nabrzmiałych spraw, które mają tam miejsce”⁵¹³. Film otrzymał II kategorię artystyczną, a w 1972 roku Bohdan Poręba za realizację tego filmu uhonorowany został Nagrodą Centralnej Rady Związków Zawodowych. Kiedy odbierał to wyróżnienie, był już zaangażowany w reżyserię najważniejszego i, zdaniem wielu krytyków, najlepszego filmu w jego karierze.

Prace nad filmem *Hubal*, który swoją premierę miał 3 września 1973 roku, rozpoczęły się w styczniu 1968 roku. Wtedy właśnie Jan Józef Szczepański podpisał umowę na napisanie noweli, która miała być punktem wyjścia do scenariusza filmu o majorze Henryku Dobrzańskim. Ze wspomnień pisarza wynika, że film miał być realizowany w Zespole Filmowym „Studio” Aleksandra Forda⁵¹⁴. Ponieważ instytucja ta została na fali wydarzeń marcowych zlikwidowana, sam Ford zaś wyemigrował z kraju, prace zostały na pewien czas wstrzymane. Gdy ruszyły, na przewidywanego reżysera filmu wyznaczony został Jan Rutkiewicz, zaś gotowy scenariusz Szczepańskiego został wydrukowany w miesięczniku „Dialog”⁵¹⁵. *Hubal* miał jednak trudności ze skierowaniem do produkcji. Szczepański w swoim *Dzienniku* pod datą 18 sierpnia zanotował: „Wczoraj dzwonił Rutkiewicz. (...) Przesłano scenopis do oceny Putramentowi i Trepczyńskiemu z KC, i ci dwaj mędrcy orzekli, że rzecz jest politycznie »błędnie ustawiona«, ponieważ ludność powinna się była odnosić do Hubala niechętnie, jako do sanacyjnego oficera. Zdaje się, że ruszyła kontrofensywa prawowier-

⁵¹² *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 14.VII.70*, AAN-NZK, sygn. 5/19, k. 223.

⁵¹³ *Ibidem*, k. 225.

⁵¹⁴ Por. J. J. Szczepański, *Dziennik. Tom III 1964-1972*, Kraków 2013, s. 314.

⁵¹⁵ Por. J. J. Szczepański, *Szalony major*, „Dialog” 1969, nr 9, s. 17-83.

nego marksizmu przeciwko moczarowskiej endokomunie i należy znowu przywoływać rzeczywistość do porządku w przód i wstecz”⁵¹⁶. Gdy jednak pojawiła się szansa na realizację filmu, Rutkiewicz został zastąpiony przez Porębę (zdaniem scenarzysty, Rutkiewicz „zrezygnował pod silnym naciskiem. Dano mu do zrozumienia, że nie dostanie roboty w zespole, jeśli nie ustąpi”⁵¹⁷). Współpraca z Porębą nie przebiegała najlepiej, tak z powodu osobowości reżysera (Szczepański określił go jako „antysemity, antyintelektualistę, nacjonalistę i wielbiciela władzy”⁵¹⁸), jak i z powodów wizji artystycznych Poręby, opartych na umocowanych w kulturowych tradycjach szablonach i wzorach, które początkowo na prośbę Szczepańskiego usunął ze scenariusza, przywrócił je jednak do scenopisu. Czarę goryczy przelała kwestia zaangażowana do roli tytułowej Ryszarda Filipkiego. Aktor, znany z nacjonalistycznych wystąpień oraz kierowania Teatrem „eref-66”, w którym wystawiano ksenofobiczne spektakle, był dla Szczepańskiego nie do zaakceptowania. Scenarzysta zażądał więc usunięcia swojego nazwiska z czołówki filmu.

Jak więc Poręba chciał ukazać postać *Hubala* i jaki wydźwięk miał mieć jego film? Reżyser postanowił zaprotestować przeciwko trzem spojrzeniom na „szalonego majora”. Pierwsze wywodzi się wprost z opracowania Melchiora Wańkowicza *Hubalczycy*. Ten sposób odczytywania działalności „Hubala” był zdaniem Poręby zbyt bezkrytyczny. Drugie bierze się z interpretacji wydarzeń Września 1939 roku, ukazywanych jako bankructwo i kompromitacja polityki II Rzeczypospolitej – Dobrzański, zdaniem Poręby, był personifikacją negatywnych cech przedwojennej Polski. Trzecia ocena działalności Oddziału Wydzielonego Wojska Polskiego ma swoje źródła w ocenie formacji, dokonanej przez Związek Walki Zbrojnej. Kierownictwo konspiracji negatywnie oceniało działalność „Hubala”, co znalazło swoje odbicie w kilku scenach gotowego filmu. Poręba proponował inną optykę. W eksplikacji reżyserskiej *Hubala* dowodził: „Film o Hubalu musi być więc filmem o początku ludowego ruchu oporu, którego tęsknotę, którego konieczność przeczuwał Hubal, instynktem człowieka głęboko związanego z własną ziemią. (...) Hubal jest (...) egzemplifikacją, tak mocno podkreślonej przez nas tezy o ciągłości bytu narodowego, którą to ciągłość zbyt wulgarne, lewackie pogląda utożsamiały z ciągłością form ustrojowych państwa”⁵¹⁹. Wreszcie, dowodził, powodem działalności majora Dobrzańskiego była chęć

⁵¹⁶ Szczepański Jan Józef, *Dziennik. Tom III...*, op. cit., s. 593.

⁵¹⁷ *Ibidem*, s. 664.

⁵¹⁸ *Ibidem*, s. 656.

⁵¹⁹ B. Poręba, *Eksplikacja reżyserska*, Materiały dotyczące filmu *Hubal* ze zbioru Centralnej Rady Filmowej, AFINA, dokument bez sygnatury, k. 3.

utrzymania istnienia polskości (metaforycznej, jak i dosłownej) na naszych ziemiach („Hubal jest wg mnie medium nadziei i wiary narodu”⁵²⁰) oraz wstyd za bezsilność, a w końcu ucieczkę polskich władz za granicę w obliczu klęski armii i narodu. Do tego Poręba chciał pokazać w filmie błędną politykę przedwojennych władz oraz bezskutecznie oczekiwanie członków oddziału oraz ludności Polski na przybycie zachodnich aliantów i wyzwolenie ich spod okupacji niemieckiej. Stąd reżyser wnioskował o usunięcie ze scenariusza wszelkich scen ukazujących oddział Hubala i samego tytułowego bohatera od strony obyczajowej. Dlatego właśnie wyrzucił ze scenariusza dwa fragmenty, umieszczone tam przez Szczepańskiego: „Chciałem usunąć scenę, jak na rozkaz »Hubala« jego żołnierze rozstrzelują jeńców niemieckich. I scenę, jak »Hubal« idzie do łóżka z dziewczyną – chłopką z pobliskiej wsi. (...) Obie te sceny usunąłem, bo tchnęły fałszem. »Hubal« nie wydał wyroku na jeńców, on ich wypuścił. Chciał, by rozniosła się wieść o istnieniu oddziału. A spanie z chłopką było niemożliwe, klasowo niemożliwe. On nie mógłby sobie pozwolić na takie numery jako dowódca oddziału”⁵²¹.

Mimo tych zmian Poręba miał kłopoty z przyjęciem *Hubala* przez władze partyjne. Pewne kontrowersje wywołała zwłaszcza scena pasterki, na której pojawił się major Dobrzański z całym swoim oddziałem. Reżyser wspominał:

„Skończyłem »Hubala« i zaczęły się cyrki z cenzurą. Wezwał mnie Józef Tejchma, sekretarz KC, i powiada: »Towarzyszu Poręba, trzeba usunąć scenę pasterki«. »To w takim razie usunąć też z filmu moje nazwisko« - mówię. (...) Scena, na której widzowie po prostu płaczą. Ani mi było w głowie, żeby ją ciąć. Cóż robić. Biegnę do ministra kultury Wrońskiego. Obiecuję mi, że spróbuje coś załatwić. »Zorganizujemy dodatkowy pokaz« - powiada. Kilka dni później zaprasza mnie do sali projekcyjnej Ministerstwa Kultury. Patrzą: wchodzi Wroński, gen. Szlachcic i gen. Jaruzelski, który wtedy był już ministrem obrony narodowej. Oglądają film w milczeniu, ani szeptu. Myślę sobie – nie jest dobrze. Zapala się światło, Jaruzelski do mnie podchodzi: »Bardzo mocna rzecz, dziękuję wam«. Odwraca się sztywno i wychodzi. A kilka dni później Wroński mnie informuje: film idzie bez cięć. Boże, co za szczęście!”⁵²².

Hubal został na kolaudacji przyjęty niemal jednoznacznie pozytywnie. Same pozytywne słowa pod adresem nowego filmu Bohdana Poręby wypowiedzieli m.in. Stanisław

⁵²⁰ *Ibidem*, k. 4.

⁵²¹ G. Sroczyński, *Poręba chce zmartwychwstać*, op. cit.

⁵²² *Ibidem*. Rzeczywiście, cenzura nie wycięła żadnej sceny z filmu *Hubal*. Pokaz dla Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk odbył się 29 maja 1973 roku, dzień po kolaudacji. Przedstawiciel instytucji zdecydował o rozpowszechnianiu filmu bez zmian. (*Protokół z przeglądu filmu fabularnego produkcji polskiej /ZF „Panorama”/ pt. „HUBAL”, Materiały dotyczące filmu Hubal ze zbioru Centralnej Rady Filmowej, AFINA, dokument bez sygnatury, k. nlb.*).

Strumph-Wojtkiewicz, towarzysz Jan Kasak czy pułkownik Zbigniew Załuski. Zwłaszcza wypowiedź autora *Siedmiu polskich grzechów głównych* domaga się przytoczenia. Załuski bowiem znalazł podobieństwa między majorem Dobrzańskim a Ernesto „Che” Guevarą, między innymi w zakończeniu, które kojarzyło się Załuskiemu ze śmiercią jednego z przywódców rewolucji kubańskiej. Wypowiadając się na temat filmu *Hubal*, kolaudanci zwracali uwagę na wychowawcze i patriotyczne wartości tej produkcji. Temat ten podjął towarzysz Jan Kasak, który opiniując film, powiedział: „Chciałbym (...) serdecznie podziękować za zrealizowanie tego filmu z naszego punktu widzenia, bo jest to nowy obraz, wzbogacający naszą kinematografię, wielkie osiągnięcie naszej kinematografii, bo mamy tutaj do czynienia z dziełem artystycznym, które posiada elementy wzruszenia i nie tylko wzruszenia, bo to jest dzieło, które nakłania do refleksji nad naszą historią, a czyny bohaterów ówczesnego okresu zostały zweryfikowane przez następne lata, przez historię”⁵²³.

Bohdan Poręba mógł więc mówić o sukcesie. *Hubal* otrzymał pierwszą kategorię artystyczną, zaś do końca 1973 roku obejrzało go w kinach ponad 6 milionów widzów. Ten wynik zapewnił filmowi Poręby drugie miejsce w rankingu najchętniej oglądanych filmów rodzimej produkcji w 1973 roku⁵²⁴. Tym samym *Hubal* znalazł się na liście 100 najchętniej oglądanych polskich filmów zrealizowanych od 1945 roku – kilka miesięcy po premierze zajmował już 30 miejsce, w kolejnych latach przesunął się o kilka pozycji w górę.

Ostatnim filmem, jaki Bohdan Poręba zrealizował przed powołaniem na stanowisko kierownika artystycznego zespołu „Profil”, był *Jarosław Dąbrowski*. Biografia polskiego rewolucjonisty i antycarskiego działacza była superproducją. Budżet filmu wyniósł 34 miliony złotych, zaś wpływy z rozpowszechniania (przy 1 milionie i 250 tysięcy widzów) wyniosły niespełna 12 milionów złotych⁵²⁵. W porównaniu z *Hubalem* była to frekwencyjna porażka i pierwszy z serii film Bohdana Poręby, który nie zwróci swoich kosztów produkcji. Taki stan będzie utrzymywał się do końca jego kariery artystycznej. Sam reżyser twierdził, że tytułowy bohater filmu jest postacią niezwykle ważną dla naszych dziejów, zaś jego działanie miało niebagatelny wpływ na współczesną Polskę. „Scenariusz o Jarosławie Dąbrowskim – twierdził Poręba – jest opowieścią o człowieku, którego droga życiowa – niemal symbolicznie – stapia się z internacjonalistycznym hasłem »za naszą i Waszą wolność«.

⁵²³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 29.V.1973 roku*, AFINA, sygn. A-344, poz. 42.

⁵²⁴ Lepszy wynik osiągnął tylko film *W pustyni i w puszczy*, który do końca 1973 roku obejrzało w kinach ponad 12 milionów widzów. Por. *Mały Rocznik Filmowy 1973*, Warszawa 1974, s. 125.

⁵²⁵ Por. *Wyniki rozpowszechniania filmów – głównie polskich – w latach 1947-1980. Zestawienia, informacje 1967, 1980*, AAN-NZK, sygn. 4/38a, k. 3. Był to najdroższy polski film – obok *Kazimierza Wielkiego* i filmu Jana Łomnickiego *Ocalić miasto* (1976), który miał swoją premierę w 1976 roku.

(...) Uważam postać Dąbrowskiego za niezwykle nam współczesną i bliską; jego postępowanie potwierdza przecież podstawowe zasady naszej współczesnej polityki⁵²⁶. Tym samym potwierdzał swoje zdania o roli i funkcjach filmu historycznego oraz zawartych w nich odniesieniach dotyczących współczesności, które znajdują odzwierciedlenie między innymi w przytoczonych dalej wywiadach udzielonych po nominacji na kierownika „Profilu”.

Autorem scenariusza był sowiecki dramaturg i pisarz Jurij Nagibin. Na kolaudacji filmu uznał, że *Jarosław Dąbrowski* to „film, który jest dziełem sztuki”⁵²⁷. Podobne zdania wyrazili w swoich ocenach inni kolaudanci. Jedyne uwagi pod adresem filmu miał Jerzy Jesionowski. W jego oczach kolejna produkcja podpisana przez Porębę miała nieczytelną i niezgodną z chronologią konstrukcję. Inne głosy były jednak jednoznacznie pozytywne – według uczestników posiedzenia powstał film rozpoczynający „nowy rozdział polityczny i artystyczny w polskiej kinematografii”⁵²⁸ prezentujący „bohatera, który jest nosicielem tradycji narodowych” (pułkownik Zbigniew Załuski), „film poetycki na temat rewolucji i miłości”⁵²⁹ (redaktor Benedykt Nosal), wreszcie „sukces Bogdana Poręby nie tylko jednostkowy, ale sukces koncepcji, jaką reprezentuje w swojej drodze twórczej”⁵³⁰ (towarzysz Ziętek).

Jakie kino preferował Bohdan Poręba, jaką funkcję miał, jego zdaniem, pełnić reżyser w społeczeństwie i jaka problematyka najbardziej interesowała tego reżysera? Odpowiedzi na te pytania przynosi szereg wywiadów, przeprowadzonych z przyszłym kierownikiem „Profilu” przy okazji premiery i realizacji filmu *Jarosław Dąbrowski*. „Swoją rolę reżysera traktuję jako możliwość głośnego myślenia; interesuje mnie on o tyle, o ile mogę dzielić się tym własnym myśleniem z otoczeniem. Najważniejszy jest dla mnie pewien kontakt społeczny, przy pomocy którego mogę sprawdzać poszukiwania rozwiązań kwestii,

⁵²⁶ W. Rutkiewicz, *Bohdan Poręba realizuje film o Jarosławie Dąbrowskim*, „Ekran” 1974, nr 8, s. 2.

⁵²⁷ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytej w Łodzi w dniu 28.IV.1975 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 8, k. 6.

⁵²⁸ *Ibidem*, k. 4.

⁵²⁹ *Ibidem*, k. 10.

⁵³⁰ *Ibidem*, k. 12. Wypowiedź ta nie pozostała bez odpowiedzi ze strony Bohdana Poręby. Reżyser *Jarosława Dąbrowskiego* w swojej mowie podsumowującej kolaudację wyznawał: „Chciałem powiedzieć, że szczególnie wzruszył mnie głos przedstawiciela Komitetu Centralnego naszej Partii – tow. Ziętka, który dopatrywał się w mojej drodze twórczej – drogi klasowej” (*Ibidem*, k. 18-19).

nurtujących nasz naród. Film, jak każda dziedzina twórczości, jest przede wszystkim sposobem porozumienia się między ludźmi”⁵³¹ – deklaruował w wywiadzie dla tygodnika „Stolica”. W realizowanych przez siebie i w Zespole „Profil” chciał Poręba podejmować tematy historyczne oraz współczesne, które – jego zdaniem – nie powinny być od historii oderwane. W niej bowiem znaleźć można klucz do opisywania obecnej sytuacji Polski i jej problemów. „Nie ma naszej współczesności bez zrozumienia dla jej korzeni”⁵³² – stwierdzał w wywiadzie dla tygodnika „Ekran”. Ponieważ tematyka historyczna odgrywała w filmach Poręby dużą rolę, miał również swoje poglądy na temat sposobu jej prezentowania i opowiadania o niej. Przeciwwstawiał się wyśmiewaniu i szydzeniu z bohaterów historycznych bądź przegranych bitew, proponował w to miejsce spojrzenie na nasze dzieje z szacunkiem i godnością, co bezpośrednio korespondowało z poglądami płk Zbigniewa Załuskiego. „(...) chciałbym raz jeszcze przeciwstawić się traktowaniu historii z ironią i jaskrawym szyderstwem. Tym bardziej, że tendencje »demaskatorskie« znowu chyba powracają. (...) Otóż uważam, że historia to zbyt poważna i zbyt wielką okupiona ceną, ceną krwi i pomyłek, tragedii i błędów – ażeby służyła tylko jako przedmiot drwiny. Do czego zaś prowadzi za daleko posunięta swoboda w traktowaniu tej problematyki, widzieliśmy już niejednokrotnie na ekranach kin: prostą drogą do fałszów historycznych”⁵³³, utrzymując w innej rozmowie, że interesuje go bardziej „diament niż popiół”⁵³⁴.

To odwołanie się do filmu *Popiół i diament* bezpośrednio prowadzi nas do zestawienia twórczości i poglądów Bohdana Poręby oraz Andrzeja Wajdy. U obu reżyserów można znaleźć cechy wspólne. Andrzej Wajda w swoich licznych filmach opisywał najważniejsze doświadczenia i klęski naszego narodu, odwołując się zarówno do wydarzeń z historii najnowszych (*Kanał*, *Popiół i diament*, *Lotna*), jak i do wieków wcześniejszych (*Popioły*). Różniło ich jednak podejście do bohaterów i wydarzeń. Andrzej Wajda opisywał bohaterów tragicznych, ludzi, oddających ofiarę za ojczyznę i będących przy tym ofiarami działań politycznych, na które nie mają wpływu. Poręba z kolei ukazuje bohaterów w walce, często postawionych w sytuacji bez wyjścia, którzy jednak nie czują się przegrani i z godnością znoszą swój los. Inaczej na różnice między Wajdą i Porębą patrzył wieloletni kierownik produkcji i szef produkcji zespół „Silesia” i „Oko”, Jan Włodarczyk. „Obaj ci twórcy byli

⁵³¹ L. Moczulski, *Diament nie popiół*. Z Bohdanem Porębą rozmawia Leszek Moczulski, „Stolica” 1974, nr 26, s. 6.

⁵³² W. Rutkiewicz, *Pozorne remedia i prawdziwe wartości*. Rozmowa z Bohdanem Porębą, „Ekran” 1974, nr 10, s. 5.

⁵³³ *Ibidem*, s. 4.

⁵³⁴ L. Moczulski, *Diament nie popiół*. Z Bohdanem Porębą rozmawia Leszek Moczulski, „Stolica” 1974, nr 26, s. 6.

patriotami, tylko inaczej ten patriotyzm rozumieli. Wajda romantycznie, a Poręba i jego ludzie nacjonalistycznie i antysemicko”⁵³⁵. Różne podejście do historii, a także odmienne spojrzenie na Polskę współczesną oraz partyjne zaangażowanie Bohdana Poręby doprowadziły do tego, że obaj twórcy stali się dla siebie antagonistami i, między innymi na kolaudacjach, jak również w wywiadach prasowych, atakowali siebie nawzajem.

W drugiej połowie lat 70. działalność kierownika „Profilu” zaczęła budzić coraz większe kontrowersje wśród członków środowiska filmowego. Wśród wielu powodów niechęci znalazły się nie tylko wyreżyserowane przez niego filmy (*Gdzie woda czysta i trawa zielona*), ale również (a może przede wszystkim) zachowanie podczas posiedzeń Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, w której kierownik artystyczny „Profilu” (z urzędu) zasiadał od 1975 roku. Dziennikarz Aleksander J. Wieczorkowski zapamiętał: „nienawistny stosunek (Poręby – przyp. JG) do czołowych reżyserów wybuchał przy każdej okazji. Stenotowym, świetnie ustawionym głosem Poręba grzmiał przeciwko »miazmatom« z pozycji »patrioty« czuwającego nad poszanowaniem godności”⁵³⁶.

Dwie z tych kolaudacji, które odzwierciedlają przytoczone wyżej wspomnienie Wieczorkowskiego, odbyły się na początku grudnia 1977 roku. Obie dotyczyły produkcji Zespołu Filmowego „Pryzmat”. Pierwsza poświęcona była filmowi Ewy Kruk *Palace Hotel*, kinowemu debiutowi reżyserki, opartego na powieści Stanisława Dygata *Dworzec w Monachium*. Film opowiadał historię reżysera filmowego Władysława Lenki, który podczas pobytu na festiwalu filmowym w Niemczech wspomina czasy okupacji. Na początku wojny znalazł się w posiadaniu walizki, należącej do francuskiego dyplomaty. Gdy w Niemczech Lenka odnajduje jej właściciela, okazuje się, że nie jest już zainteresowany jej odzyskaniem. Poręba zabrał głos już niemalże na samym początku posiedzenia kolaudacyjnego. Oskarżył Ewę Kruk o ośmieszanie i szkalowanie Polaków. Jego zdaniem, *Palace Hotel* był „szmoncesem na temat narodu polskiego”⁵³⁷. Twierdził, że film jest „jakimś nieporozumieniem”⁵³⁸, który może przynieść szkodę dla wizerunku naszego narodu za granicą. Największe zarzuty reżyser *Hubala* miał do części okupacyjnej filmu, przede wszystkim zaś – do ukazania na ekranie polskiej konspiracji. Reżyser twierdził, że „na pewno ten ruch oporu nie wyglądał w ten sposób, że organizację zakładał jeden spryciarz, nie mając żadnych danych, aby być

⁵³⁵ B. Janicka, *Filmowcy...*, op. cit., s. 92.

⁵³⁶ A. J. Wieczorkowski, *Mój PRL*, Warszawa 2007, s. 195.

⁵³⁷ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 2 grudnia 1977 roku*, AFINA, sygn. A-344, poz. 150, k. 2.

⁵³⁸ *Ibidem*, k. 3.

przywódcą tej organizacji”⁵³⁹. Ponieważ wcześniej Ewa Kruk była powódką procesu cywilnego, wytoczonego jej przez pisarza wiejskiego, Józefa Mortona, za ukazanie wsi w jej debiutanckim filmie telewizyjnym – *Końcu babiego lata* (1974), Bohdan Poręba, w nawiązaniu do tego wydarzenia, zapowiedział, że również wytoczy reżyserce proces.

Wypowiedź Poręby starali się tonować Jerzy Kawalerowicz, Andrzej Szczepkowski i Aleksander Ścibor-Rylski („jak chodzi o Bogdana, to przypomina mi on Kozaka w sklepie Minzla (...). Jestem zdziwiony i oburzony takim podejściem”⁵⁴⁰), ale podobne zdanie na temat filmu Ewy Kruk miał m.in. Bohdan Roliński, dziennikarz i działacz Komitetu Warszawskiego PZPR⁵⁴¹. Z Porębą, jak można wnioskować z wypowiedzi, zgodził się również nowy szef kinematografii, Janusz Wilhelm. Stwierdził, że „pani Kruk w niektórych momentach nie powinna przekraczać granic dopuszczalnego humoru”⁵⁴². Taka retoryka spowodowała sprzeciw Stanisława Dygata, obecnego na posiedzeniu, który powoływał się na swoje patriotyczne i socjalistyczne tradycje rodzinne i prosił Porębę, „ażeby nie uczył go polskości”⁵⁴³, dodając również: „chciałem też przypomnieć, że jedną z cech patriotyzmu – i tak się do niej podchodzi we wszystkich krajach – jest jakby wyszukiwanie pewnych rzeczy budzących wątpliwości i to wątpliwości we własnym kraju, we własnym narodzie”⁵⁴⁴.

Po latach Poręba bagatelizował swoje zachowanie na opisywanym posiedzeniu, twierdząc, że zdanie o procesie skierowane pod adresem Ewy Kruk było żartem. Gdy jednak Stanisław Dygat zmarł 29 stycznia 1978 roku (czyli niespełna dwa miesiące po kolaudacji *Palace Hotel*), w środowisku pojawiły się oskarżenia pod adresem Poręby o spowodowanie jego śmierci. Tadeusz Konwicki w wywiadzie-rzecz stwierdził, że kolaudacja ta „odbiła się na losie Dygata. Niedługo później zmarł na serce”⁵⁴⁵. Kazimierz Kutz był bardziej kategoryczny w swoich osądach: „Źle znosił zmiany pogody i wszelakie chamstwo. Zmasowane

⁵³⁹ *Ibidem*, k.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, k. 14.

⁵⁴¹ Roliński twierdził: „Ten film jest próbą zarejestrowania jednego istotnego problemu, ale zostało to zrobione w sposób nieumiejętny i stąd uczucie, że film ten może obrażać, że film ten dotyka wielkich spraw, a według mnie mamy tutaj do czynienia z uproszczeniami i z bardzo wąskim kątem patrzenia. (...) Wydaje mi się, że szkoda, że taki temat został wybrany przez człowieka do tego nie przygotowanego, nie przygotowanego do podjęcia takiej dyskusji i dlatego w tym filmie widzę niedostatki w sposobie wypowiedzania myśli, widzę jakieś uproszczenia, schematyczne sylwetki ludzi, ich schematyczne odzywki, jakby to byli ludzie, którzy nie mają o czym mówić, a minął już tak długi okres od czasu okupacji, że stać jest nas na jakieś inne sformułowanie sądów o tych czasach” (*Ibidem*, k. 7-8).

⁵⁴² *Ibidem*, k. 18.

⁵⁴³ *Ibidem*, k. 11.

⁵⁴⁴ *Ibidem*, k. 12.

⁵⁴⁵ K. Bielas, J. Szczerba, *Pamiętam, że było gorąco. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*, Wołowiec 2015, s. 57.

chamstwo właśnie – naszych kaprawych nacjonalistów z PZPR – na kolaudacji filmu według jego scenariusza (*Dworzec w Monachium*) dobiło go. Zapędzili go w narożnik i znokautowali. Prym w tym plutonie egzekucyjnym wodził Bohdan Poręba⁵⁴⁶. Indagowany o tę sprawę reżyser wspominał: „Dyगत zmarł miesiąc później i od razu powstała środowiskowa legenda, że przeze mnie. Bzdura, to był twardy facet. Świństwem jest opowiadanie, że przyczyniłem się do tej tragedii. Ja na kolaudacjach po prostu mówiłem to, co myślę, takie były moje prawdziwe poglądy, no cóż na to poradzę. Co, miałem siedzieć cicho?”⁵⁴⁷.

Inna kolaudacja, na której Poręba „mówił to, co myślał”, odbyła się tydzień później. 9 grudnia 1977 roku poddawano pod dyskusję komedię Stanisława Barei – *Co mi zrobisz jak mnie złapiesz*. Kierownik artystyczny „Profilu” miał sporo zastrzeżeń pod adresem scenariusza, który miał, jego zdaniem, „optykę absolutnie nie do przyjęcia” i który pokazywał rzeczywistość PRL i jego obywateli „bez cienia życzliwości”⁵⁴⁸. „Płaskość tej komedii polega na tym, że nie ma tutaj ani jednego człowieka, ani jednej dziewczyny w otoczeniu naszego bohatera, która zdobyłaby naszą sympatię, po prostu te wszystkie postacie zmuszają nas do nienawiści, a reżyser wskazuje nam na płaskość tego świata, na płaskość ludzi i to jest najbardziej przerażające”⁵⁴⁹. (Na marginesie: trzeba zaznaczyć, że nie był to pogląd odosobniony. Krytyczne oceny pod adresem *Co mi zrobisz jak mnie złapiesz* wygłosili niemal wszyscy kolaudanci – Jerzy Jesionowski, Zbigniew Safjan i Bohdan Roliński). Duże wątpliwości wzbudziła również ostatnia scena komedii, w której pojawia się świnia, wypowiadająca słowa z tytułu filmu. Według Poręby tym samym Bareja chciał przekazać, że „z tego wynika, że wszystko jest ześwinione łącznie z ludźmi, że oni są wewnętrznie ześwinieni”⁵⁵⁰. I znów – przewodniczący kolaudacji wiceminister Wilhelmi podzielał część argumentów kierownika artystycznego „Profilu”, atakując przy tym, zlikwidowany niebawem, Zespół Filmowy „Pryzmat”.

Stanisław Bareja odtąd w każdej kolejnej produkcji umieszczał postacie, będące personifikacją Poręby i jego poglądów. W *Misiu* (1980) jest nią reżyser Bogdan Zagajny, autor filmów *Ostatnia paróweczka hrabiego Barry Kenta*, ale również innych produkcji realizowanych w Zespole Filmowym „Prawda” – *Zadżumiona*, *Wspólny karabin*, *Szefowie własnych cieni*, *Katiusza kaprala Janusza*, *Trzy granaty* czy „wesołej komedii frontowej” *Nie*

⁵⁴⁶ K. Kutz, *Klapy i ścinki. Mój alfabet...*, op. cit., s. 71.

⁵⁴⁷ G. Sroczyński, *Poręba chce zmartwychwstać*, op. cit.

⁵⁴⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 9 grudnia 1977 roku*, AFINA, sygn. A-344, poz. 164, k. 3.

⁵⁴⁹ *Ibidem*, k. 4.

⁵⁵⁰ *Ibidem*, k. 5.

ma dublera dla sapers. W rolę Zagajnego wcielił się Janusz Zakrzeński, który w okresie, w którym realizowano *Misia*, grał rolę Józefa Piłsudskiego w *Polonii Restitucie* Bohdana Poręby. W serialu *Alternatywy 4* (1983) reżyser ukryty jest pod postacią reżysera P. Zaręby, szefa paramilitarnego Stowarzyszenia „Grunwald”, zajmującego się podsłuchiowaniem przeciwników politycznych, m.in. profesora Dąb-Rozwadowskiego (Mieczysław Voit), lokatora bloku przy tytułowej ulicy. Grający Zarębę Eugeniusz Robaczewski ucharakteryzowany jest na hitlerowca; zarówno on, jak i jego zastępca (Andrzej Fedorowicz) ubrani są w kostiumy przypominające mundury nazistowskich formacji. Największa reprezentacja „Poręby u Barei” widoczna jest w *Zmiennikach* (1986). Jedną z ważniejszych drugoplanowych postaci tego serialu jest reżyser Waldemar Barewicz (Zdzisław Wardejn). Realizuje on historyczny film *Spadkobiercy Grunwaldu*, którego głównym bohaterem jest Zawisza Czarny. Barewicz węszy spiski w swojej ekipie, podejrzewa, że za wszystkimi problemami w jego pracy stoją Żydzi. Przy tym cieszy się osobistym poparciem wpływowego „towarzysza Zdzisława”. Jego upadek następuje wkrótce po otrzymaniu informacji o nagrodzie dla jego filmu przyznanej na festiwalu w Berlinie Zachodnim. Z tej okazji otrzymuje luksusowego Mercedesa. Gdy odbiera go z granicy, okazuje się, że auto jest zdezelowane, zaś cała sytuacja była żartem sprokurowanym, jak wynika z ostatnich scen serialu, przez dawnego kolegę, który tym samym chciał się zemścić za uprzednie przewiny.

Kolejnym epizodem, który jeszcze bardziej wpłynął na opinię Poręby wśród innych twórców filmowych, był „List 44” (pełna nazwa: „Głos w dyskusji przed VIII Zjazdem Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej”), podpisany przez reżysera i kilkanaście innych osób związanych z Zespołem Filmowym „Profil”⁵⁵¹. Dokument ten należy uznać za deklarację poddania się ówczesnie panującej władzy („wszystko co ważne, znaczące i trwałe w kulturze dokonało się pod kierownictwem partii”⁵⁵²) oraz głos protestu przeciwko antykomunistycznym ośrodkom i organizacjom (m.in. Komitet Obrony Robotników czy Ruch Obrony Praw Człowieka i Obywatela), twórczości Sławomira Mrożka i Witolda Gombrowicza, nadreprezentacji zachodniej sztuki przy pomijaniu popularyzacji dorobku artystów reprezentujących socjalistyczne idee, zezwalaniu na działalność grup twórczych i kabareto-

⁵⁵¹ Wśród sygnatariuszy listu znaleźli się między innymi: Jerzy Aleksander Braszka, Wojciech Brzozowicz (aktor i reżyser filmów telewizyjnych), Jan Budkiewicz, Henryk Depczyk (II reżyser m.in. przy *Pejzażu horyzontalnym* i *Zamachu stanu*), Ryszard Filipiński, Ryszard Gontarz, Andrzej Kozak, Bożena Krzywobłocka, Zbigniew Kuźmiński, Zygmunt Malanowicz, Witold Rutkiewicz, Stanisław Skubniewski, Janusz Skwara, Mieczysław Waśkowski, Tadeusz Wieżan, Krzysztof Wojciechowski (Por. *Z tajnych archiwów. Gil, Krzywobłocka, Poręba: Wyrażamy głęboki niepokój o dalszy rozwój socjalistycznej kultury polskiej*, „Polityka” 1993, nr 35, s. 20-21).

⁵⁵² *Ibidem*, s. 20.

wych ośmieszających system, wreszcie przeciwko „rozpowszechnianiu takich dzieł filmowych jak »Człowiek z marmuru«, »Bez znieczulenia«, »Szpital przemienienia«, czy »Aktorzy prowincjonalni«”⁵⁵³. Sygnatariusze listu uskarżali się na brak tolerancji ze strony twórców stojących w kontrze wobec socjalistycznych idei (jako przykład podawali stosunek środowiska do realizatorów filmu *Gdzie woda czysta i trawa zielona*), określając to zjawisko mianem prowokacji. Zdaniem autorów dokumentu zjawiska takie są objawem kryzysu partii i przejścia zarządzania kulturą przez „samozwańcze grupy rzekomych rządców dusz”⁵⁵⁴ (w domyśle: filmowców zgrupowanych wokół Zespołu Filmowego „X” Andrzeja Wajdy i Zespołu Filmowego „Tor” Stanisława Różewicza). Postawy te znalazły również odzwierciedlenie w polityce programowej takich pism jak „Tygodnik Powszechny” czy „Literatura”, w których, zdaniem autorów listu, twórcy zrzeszeni wokół partii objęci byli nieformalnym zakazem publikacji. W tej sytuacji autorzy listu domagali się „prawa równych szans dla dzieł i twórców reprezentujących marksistowskie kryteria w ocenie rzeczywistości, utożsamiających się z ideologią marksistowską, z socjalizmem”, „zniesienia monopolu różnych wrogich socjalizmowi koterii w kulturze i w naszych środkach masowego przekazu, zniesienia barier dla wszystkich tych, którzy nie poddają się dyktatowi rzekomo liberalnych, antysocjalistycznych koterii”, postulując przy tym „ofensywę przeciwko roszczeniom prawicy, przeciwko wyczekiwaniu i kunktatorstwu, przeciwko przeszczepianiu na nasz grunt burżuazyjnych haseł idei, przeciwko kosmopolityzmowi i wszelkim próbom rozmiękczenia socjalizmu z zewnątrz i od wewnątrz”⁵⁵⁵.

Według Bohdana Poręby, „w tym apelu chodziło o miejsce dla naszych poglądów w kulturze, a nie tylko dla liberalnych. A jeśli się pisało apele do władzy, to trzeba było używać języka dla niej zrozumiałego, oswojonego, trzeba było używać tych wszystkich zakłęk: socjalizm, władza ludowa, antyradzieckość (...). Bo inaczej władza nic by nie rozumiała”⁵⁵⁶. Przyznał również, że dzisiaj nie podpisałby już takiego dokumentu. Z kolei Andrzej Garlicki, który opublikował fragmenty listu na łamach „Polityki”, odnotował również kontekst czasowy i polityczny – dokument został złożony w Sekretariacie KC 10 października 1979 roku, czyli kilka miesięcy po pierwszej pielgrzymce papieża Jana Pawła II do Polski i w momencie „systematycznego pogarszania się nastrojów społecznych, czemu sprzyjała również gorsza sytuacja ekonomiczna Polski”⁵⁵⁷. Trudno jednak brać na poważnie

⁵⁵³ *Ibidem*, s. 20.

⁵⁵⁴ *Ibidem*, s. 20.

⁵⁵⁵ *Ibidem*, s. 21.

⁵⁵⁶ Sroczyński Grzegorz, *Poręba chce zmartwychwstać*, op. cit..

⁵⁵⁷ Eisler Jerzy, *Zarys...*, op. cit., s. 153.

stwierdzenia, że działalność twórców wyznających socjalistyczny światopogląd jest marginalizowana, skoro Zespół Filmowy „Profil” otrzymał w tej kadencji środki finansowe na realizację wystawnych i bardzo kosztownych filmów, co opiszę w kolejnych podrozdziałach.

3.2. Podstawowym założeniem jest pokazanie profilu współczesnego Polaka. Członkowie i program zespołu

Kierownikiem literackim „Profilu” został Wacław Biliński, autor licznych powieści i opowiadań podejmujących tematykę wojenną. Dość wspomnieć, że tytuł jego debiutanckiego utworu to *Szósta bateria* (pierwsze wydanie – 1953), w 1970 roku miał miejsce premierę film *Raj na ziemi* (reż. Zbigniew Kuźmiński) oparty o nowelę Bilińskiego *Saperzy*, zaś trzy lata później weszły na ekrany wojenno-obyczajowe *Nagrody i odznaczenia* (reż. Jan Łomnicki) zrealizowane na podstawie powieści pod tym samym tytułem. W latach 80. z kolei w Zespole „Profil” powstaną dwa wojenne filmy kinowe – *Romans z intruzem* (1984; reż. Waldemar Podgórski, ekranizacja powieści *Koniec wakacji*) oraz *Pobojowisko* (1984; reż. Jan Budkiewicz, na podstawie powieści *Wrócić do siebie*). Biliński, jak podaje strona art.intv.pl, w 1930 roku został przesiedlony wraz z rodziną do Zbaraża z powodu napisania przez jego matkę listu w krytyczny sposób opisującego politykę marszałka Józefa Piłsudskiego. W 1944 roku przyszedł kierownik literacki „Profilu” wstąpił do Ludowego Wojska Polskiego, następnie zaś do Oficerskiej Szkoły Artylerii. Od 1948 roku był członkiem Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, pod koniec pierwszej połowy lat 50. pracował w Wytwórni Filmów Oświatowych na stanowisku redaktora, następnie związał się z łódzką rozgłośnią Polskiego Radia, zaś w latach 1964-1968 piastował funkcję redaktora naczelnego wydawanego w Łodzi czasopismo społeczno-kulturalnego „Odgłosy”⁵⁵⁸. W pamięci prof. Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej, która pracowała z nim w tym czasopiśmie, zapisał się jako dobry pisarz, ale równocześnie „wściekły antysemita”, który w okresie wydarzeń marcowych 1968 roku miał prosić ją o napisanie „dużej publicystyki na temat opanowania Szkoły Filmowej przez żydostwo”⁵⁵⁹.

⁵⁵⁸ Dane biograficzne i przebieg kariery zawodowej i literackiej Wacława Bilińskiego na podstawie: J. Czachowska, A. Szałagan (red.), *Współcześni pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny. Tom pierwszy A-B*, Warszawa 1999, s. 170 oraz strony internetowej http://www.art.intv.pl/Bili%C5%84ski_W./Biografia/ [dostęp: 03.04.2023].

⁵⁵⁹ K. Kaźmierska, K. Waniek, A. Zysiak, *Opowiedzieć Uniwersytet. Łódź akademicka w biografjach wpisanych w losy Uniwersytetu Łódzkiego*, Łódź 2016, s. 249.

Kadrę kierowniczą zespołu uzupełniał Ludgierd Romanis na stanowisku szefa produkcji. Pracował w kinematografii od połowy lat 50., od końca tej dekady zatrudniony był na stanowisku kierownika produkcji w ZRF „Rytm” Jana Rybkowskiego oraz ZRF „Start” Wandy Jakubowskiej. Kierował realizacją m.in. *Jak być kochaną* (1962; reż. Wojciech Jerzy Has), *Gdzie jest generał...* (1963; reż. Tadeusz Chmielewski), *Boksera* (1966; reż. Julian Dziedzina), *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* (1968-69; reż. Tadeusz Chmielewski) oraz filmu kinowego i serialu telewizyjnego *Chłopi* (1972-73; reż. Jan Rybkowski).

W pierwszym składzie zespołu znalazło się niewielu twórców, którzy mogli poszczycić się dużym dorobkiem w realizacji fabularnych lub telewizyjnych filmów kinowych. Do takiej grupy niewątpliwie należeli: kierownik artystyczny Bohdan Poręba, Grzegorz Królikiewicz, kontrowersyjny twórca *Na wylot* (1972) i *Wiecznych pretensji* (1974), filmów które wywołały ferment w polskim świecie filmowym, zachwycaly jednak niekonwencjonalnymi rozwiązaniami formalnymi oraz drapieżnością i ostrością w ujęciu tematu, Ryszard Ber, reżyser *Zawsze w niedzielę* (1965), *Gdzie jest trzeci król?* (1966), *Kaszebe* (1970) oraz telewizyjnych *Przez dziewięć mostów* (1971) i *Chłopców* (1973), które zebrały sporo nagród w kraju i zagranicą, oraz Waldemar Podgórski – wieloletni współpracownik Jana Rybkowskiego i Aleksandra Ścibor-Rylskiego i reżyser nieudanego filmu szpiegowskiego *Na krawędzi* (1972) oraz interesującego i pełnego ciekawych obserwacji socjologicznych i psychologicznych *Pójdiesz ponad sadem* (1974), na podstawie powieści Ryszarda Binkowskiego z ciekawą kreacją Krzysztofa Stroińskiego w roli głównej. Poza tym w skład „Profilu” wchodził albo debiutanci, albo twórcy specjalizujący się w innych rodzajach i formach filmowych. Do zespołu trafili m.in. wieloletni dokumentaliści – Krzysztof Wojciechowski (który w pierwszej połowie lat 70. zaczął realizować swoje pierwsze filmy fabularne), Roman Wionczek, od pierwszej połowy dekady również autor spektakli Teatru Telewizji, zarazem jedyny reżyser z pierwszego składu zespołu, który pracował w „Profilu” do początku lat 90., Andrzej Berbecki i Jan Chodkiewicz – etatowi realizatorzy Wytwórni Filmowej „Czołówka” oraz Zdzisław Socha – pracownik Wytwórni Filmów Oświatowych, Wytwórni Filmów Dokumentalnych i Telewizji Polskiej. Poręba przyjął również do swojego zespołu Ryszarda Filipskiego – odtwórcę tytułowej roli w swoim *Hu-balu* (1973), który w 1974 roku zrealizował w Zespole „Iluzjon” swój debiutancki film kinowy – *Orla i reszkę*. Kadrę reżyserską uzupełniał Jan Budkiewicz, II reżyser przy filmach Andrzeja Wajdy realizowanych w końcu lat 60. oraz aktor Franciszek Trzeciak, który zamierzał zrealizować w „Profilu” swój debiutancki film. W 1975 roku Bohdan Poręba

przewidywał również przyjąć do swojego zespołu Janusza Kidawę, do tej pory również dokumentalistę, mającego na swoim koncie szereg filmów⁵⁶⁰. Były wśród nich również dwa obrazy, zrealizowane w marcu 1968 roku na wyraźne polityczne zamówienie – *Sprawiedliwi* oraz *Cena życia i śmierci*. Przy obu Kidawa współpracował z Ryszardem Gontarzem, o którym szerszej wspomnę przy okazji omawiania filmu *Gdzie woda czysta i trawa zielona*. Akces Kidawy do „Profilu” nastąpił w 1977 roku, gdy do produkcji trafił jego *Pejzaż horyzontalny* (1978). Poza tym chęć współpracy z „Profilem” miała wyrazić, według relacji kierownika artystycznego zespołu, Jadwiga Żukowska, wieloletnia realizatorka nagradzanych dokumentów realizowanych w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi⁵⁶¹.

Znacznie ciekawiej wyglądała kadra operatorska zespołu. Wśród zatrudnionych przez Porębę autorów zdjęć byli m.in. Bogdan Dziworski (*Na wylot, Wieczne pretensje*), Wacław Dybowski (*Podziemny front, Samochodzik i templariusze, Ziemia obiecana*), Wacław Florkowski (autor zdjęć do licznych filmów dokumentalnych), Stefan Matyjaszkiewicz (*Ewa chce spać, Wspólny pokój, Droga na Zachód, Jak być kochaną, Naganiacz, Lalka, Sami swoi, Struktura kryształu, Kopernik*), Jacek Stachlewski (*Nie ma mocnych, 40-latek*, również operator kamery przy *Jarosławie Dąbrowskim*), Czesław Świrta (*Kwiecień, Miejsce dla jednego, Czerwone i złote, Prawdzie w oczy*), Tadeusz Wieżan (*Lunatycy, Zaliczenie, Kolumbowie, Hubal*) oraz pracujący dotąd na stanowiskach operatorów kamer Mieczysław Verocsy, Kazimierz Madejski i Władysław Nagy – dwaj ostatni na planie filmów „Profilu” zaczęli być zatrudniani jako samodzielni autorzy zdjęć. Dodatkowo, jak zanotował Jerzy Katarasiński, „operatorzy W. Florkowski i T. Wieżan będą debiutować jako reżyserzy”⁵⁶². Udało się to tylko temu pierwszemu twórcy, natomiast Wieżan, wieloletni wykładowca szkoły filmowej oraz autor sztuk teatralnych, nigdy nie wyreżyserował żadnego filmu.

Przez pierwsze lata funkcjonowania Zespół „Profil” miał swoją siedzibę w gmachu Muzeum Historii Miasta Łodzi przy ul. Ogrodowej 15. Nic więc dziwnego, że łódzka prasa

⁵⁶⁰ Por. *Stenogram z posiedzenia Rady Artystycznej Zespołów Filmowych w dniu 2 lutego 1975 r.*, ADOiP-ZPPF, sygn. 268, k. 2. Warto dodać, że znajomość Kidawy i Poręby datowała się już od czasów studiów w PWSF w Łodzi; przyszły kierownik „Profilu” bardzo pozytywnie ocenił etiudę *Guziki* (1954), zrealizowaną przez Kidawę na III roku studiów (Por. B. Poręba, *I „guzik” może być tematem*, „Przegląd Filmowy”, kwiecień 1955, s. 30-33).

⁵⁶¹ Por. W. Rutkiewicz, *Chodzi nam o kształtowanie profilu Polaka. Rozmowa z Bohdanem Porębą*, „Ekran” 1975, nr 37, s. 3.

⁵⁶² J. Katarasiński, *Start łódzkiego zespołu*, „Dziennik Łódzki” 1975, nr 33, s. 2.

– „Dziennik Łódzki”, „Głos Robotniczy” i tygodnik „Odgłosy” – oraz czasopisma branżowe śledziły losy „łódzkiego zespołu filmowego”⁵⁶³. Już w jednym z pierwszych numerów „Odgłosów” z 1975 roku pojawiła się wzmianka o rozpoczęciu działalności „Profilu”, co, zdaniem autora notki, było „wydarzeniem, które trudno przecenić”, albowiem „dzięki staraniom partyjnych i administracyjnych władz miasta została zlikwidowana wieloletnia anomalia, skazująca filmową Łódź na wyłącznie funkcje usługowe wobec kinematografii”⁵⁶⁴. Sam Poręba starał się, przynajmniej w oficjalnych deklaracjach, sprostać oczekiwaniom zarówno działaczy partyjnych, jak i władz Łodzi. Na relacjonowanej przez „Dziennik Łódzki” konferencji prasowej zespołu reżyser *Hubala* zapewniał: „Chcemy stanąć w pozycji współgospodarzy kraju, którym nic, co się w kraju dzieje, nie jest obce. Z tego wynikają programy na »tak« i na »nie« zawsze jednak wywołane postawą aktywną i niezgodą na modny i lansowany w niektórych środowiskach pogląd, jakoby nasz wiek XX był wiekiem »kryzysu wartości«. Historia interesuje nas o tyle, o ile stanowi punkt wyjścia do rozumienia i kształtowania współczesności, a także przyszłości”⁵⁶⁵. W wypowiedzi dla tygodnika „Film” dodawał: „Przychodzą do zespołu ludzie, którzy mają zaangażowany, gospodarski stosunek do naszej rzeczywistości, którzy uważają, że są u siebie i że coś od nich zależy. Na takich ludzi będę stawiał, bo sądzę, że światopogląd jest ważniejszy niż sprawy warsztatowe, które są do nabycia przy jakim takim słuchu zawodowym. (...) Warsztat jest kwestią wprawy, myślenia nauczyć się trudniej”⁵⁶⁶. Zapewniał również, że siedziba „Profilu” stanie się miejscem nie tyle administrowania produkowanymi przez zespół filmami, ale przede wszystkim wymiany poglądów i myśli oraz dyskusji⁵⁶⁷.

Szerzej określając program „Profilu”, kierownik artystyczny zaznaczał: „Celem głównym jest dojście do filmu współczesnego, który byłby wyrazem naszych czasów i życia. Pierwsze filmy naszego zespołu posiadają już tę tonację, która jest mi tak bliska. Zamykają się w tym kręgu kulturowym, który jest konieczny do uzyskania tożsamości naszej kinematografii. Manifestowana polskość jest cechą naszych filmów, preferują one również bardzo humanistyczny stosunek do człowieka, szukają wartości w człowieku samym, w jego działaniu, osadzają go w realiach naszego życia”⁵⁶⁸.

⁵⁶³ *Ambitniejsze cele*, „Odgłosy” 1975, nr 41, s. 8. Określenie to pojawiło się w wystąpieniu Tadeusza Lewandowskiego, kierownika Wydziału Kultury i Propagandy Komitetu Łódzkiego Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Jak zaznaczył Lewandowski, z zespołem Poręby łódzki komitet partii wiązał „spore nadzieje”.

⁵⁶⁴ (J. W.), *Zespół Filmowy „Profil” – zainaugurował działalność*, „Odgłosy” 1975, nr 7, s. 2.

⁵⁶⁵ J. Katarasiński, *Start łódzkiego zespołu*, op. cit.

⁵⁶⁶ E. Dolińska, *„Profil” ma pół roku*, „Film” 1975, nr 29, s. 2.

⁵⁶⁷ *Ibidem*.

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

Dodawał również, że w realizacji tego programu pomóc może „Profilowi” i jemu kierownictwu usytuowanie zespołu w Łodzi, z dala od „salonu artystycznego”. „Tu mówi się pewne rzeczy prościej, a my tę prostotę musimy odnaleźć”⁵⁶⁹ – konkludował. Liczył również na związanie ze swoim zespołem członków licznego łódzkiego środowiska filmowego, przede wszystkim zaś z Państwową Wyższą Szkołą Filmową Telewizyjną i Teatralną, kierowaną wówczas przez Stanisława Kuszewskiego⁵⁷⁰. W wywiadzie dla „Ekranu” zapewniał: „Nasz zespół widzi olbrzymią szansę w powiązaniu swojego działania z pracą uczelni. Wyprzedzając nieco tok moich rozważań podkreślę, że pragniemy nawiązać kontakty z młodzieżą studiującą na długo przed otrzymaniem przez nią dyplomów. Chcemy zapewnić jej szeroką pomoc i opiekę, ułatwić pierwsze samodzielne działania twórcze, finansować scenariusze prac dyplomowych; przede wszystkim jednak współpracować z uczelnią przy rozwiązywaniu podstawowych problemów ideowo-artystycznych”⁵⁷¹.

W tym samym wywiadzie pojawiły się nazwiska absolwentów Szkoły Filmowej, którzy „odbywać będą u nas staż asystencki, by zadebiutować małymi formami filmowymi”⁵⁷². Byli to Jarosław Kusza, Henryk Dederko, Stanisław Suchoń i Marek Koterski. Niebawem zespół zasilą również inni przedstawiciele młodego pokolenia reżyserów: Andrzej Barański, Tadeusz Kijański, Lech Majewski, Krzysztof Sowiński czy Romuald Wierzbicki. W przeciwieństwie do czterech wymienionych wcześniej absolwentów łódzkiej szkoły filmowej, tym twórcom uda się w „Profilu” zrealizować swe debiuty lub drugie filmy kinowe oraz pierwsze produkcje telewizyjne, o czym w kolejnych rozdziałach pracy.

W innym wywiadzie Poręba formułował tematyczną dominantę kolejnych filmów zespołu następującymi słowami: „Naszym podstawowym założeniem jest pokazanie profilu współczesnego Polaka. Ale nie »z powietrza«. Mającego oparcie w najcenniejszych wartościach tradycji, oraz świadomość socjalistycznej przyszłości. Może to patetyczne, ale tkwi

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

⁵⁷⁰ Jolanta Lemann określiła Kuszewskiego mianem „człowieka ówczesnej władzy”. Istotnie, Stanisław Kuszewski przez wiele lat był działaczem Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, poza tym w latach 60. kierował Naczelną Redakcją Programów Artystycznych Telewizji Polskiej, zaś w latach 1969-72 Zespołem Filmowym „Nike”, jednym z „marcowych zespołów”, utworzonych po likwidacji poprzednich grup po wydarzeniach Marca 1968 roku. Ówcześni pracownicy Szkoły Filmowej określali Kuszewskiego niepochlebnyimi opiniami. Według Krystyny Zwolińskiej, „Kuszewski był człowiekiem spoza środowiska. (...) Wiedziano (...), że należy do prawicującego ugrupowania w łonie partii, co w Szkole nie mogło zostać zaakceptowane. (...) Do jednego Kuszewski dążył konsekwentnie, do dobrych stosunków z łódzkim KW, bo oni też mieli podobne prawicowe odchylenia”. Józef Robakowski zaś dodawał: „To był niesłychany nacjonalista. Piekielnie mało tolerancyjny. Kiedy przyniosłem mu kiedyś listę filmów przygotowanych na jeden z festiwali, spojrzął i powiedział: »Jeszcze tych Żydów popieracie?» (K. Krubski, M. Miller, Z. Turowska, W. Wiśniewski, *Filmówka...*, op. cit., s. 211-212).

⁵⁷¹ W. Rutkiewicz, *Chodzi nam o kształtowanie profilu Polaka. Rozmowa z Bohdanem Porębą*, „Ekran” 1975, nr 37, s. 3.

⁵⁷² *Ibidem*.

w tym rzeczywisty program. O wiele bardziej chcielibyśmy szukać wartości niż je podważać. W kraju, który przeżył 123 lata niewoli i potworną okupację, gdzie niszczone tradycję, tożsamość narodową, my sami powinniśmy dzisiaj poszukiwać elementów siły, kontynuacji, jedności z pełnym zrozumieniem, że dzisiejsza droga jest wynikiem procesów historycznych”⁵⁷³.

W tym miejscu nie od rzeczy będzie nadmienić, że prócz wywiadów prasowych z kierownikiem artystycznym „Profilu” oraz artykułów o powołaniu zespołu w prasie lokalnej, Bohdan Poręba i grupa twórcza stali się również obiektem wzmianek w paryskiej „Kultura”. W numerze szóstym tego miesięcznika, w rubryce „Wiadomości”, pojawiła się następująca informacja:

„W Łodzi powstał nowy zespół filmowy »Profil«, na czele z reżyserem Bohdanem Porębą i kierownikiem literackim Wacławem Bilińskim. Głównym filarem zespołu jest Ryszard Filipiński, który nakręcił ostatnio film »Orzeł i reszka«, poświęcony udowodnieniu tezy, że obowiązkiem patriotycznym Polaków, prześladowanych przez »dawną« bezpiekę (zażydżoną), jest współpraca z »obecną« bezpieką (odżydżoną). W związku z tym i nie tylko z tym »Profil« bywa potocznie nazywany: »Ułani Rakowieccy« (na ul. Rakowieckiej w Warszawie mieści się potężny kompleks gmachów bezpieki). Ostatnio Filipiński rozesłał do prasy list otwarty (który *Życie Literackie* chciało drukować, ale cenzura zdjęła) z atakiem na Andrzeja Wajdę, autora filmowej wersji »Ziemi obiecanej« Reymonta. Według Filipińskiego, film Wajdy jako nie antysemitki nie odzwierciedla prawdy historycznej i intencji pisarza. List oskarża reżysera, że idzie na pasku »Blumsztajnow i Michników«”⁵⁷⁴.

Trudno uznać Filipińskiego za filar Zespołu „Profil”, wszak zrealizował w nim tylko dwa filmy (w tym jeden współprodukowany ze swoim własnym zespołem „Kraków”), natomiast określenie „Ułani Rakowieccy” przez wiele lat będzie kojarzone właśnie z Porębą i reżyserami wokół niego skupionymi.

3.3 Przez cały czas miałem wrażenie, że stoimy w miejscu. Pierwsze produkcje „Profilu”

Czy wspomniane wcześniej pierwsze filmy zespołu odpowiadały polityce programowej Bohdana Poręby? W większości przypadków – tak. Pewnym wyjątkiem jest *Zanim nadejdzie dzień*, dość prosta fabularnie i dramaturgicznie historia młodocianego chuligana

⁵⁷³ M. Malatyńska, *Dobry klimat Łodzi. Rozmowa z Bohdanem Porębą*, „Życie Literackie” 1976, nr 51, s. 13.

⁵⁷⁴ *Wiadomości*, „Kultura” (paryska) 1975, nr 6, s. 73-74.

„Czarnego” (Krzysztof Janczar), który pod wpływem młodej wychowawczynie Barbary (Anna Nehrebecka) przechodzi proces resocjalizacji⁵⁷⁵. Pedagogiczne i wychowawcze cele filmu Rydzewski podkreślał w wywiadach prasowych⁵⁷⁶, ale swoich zamierzeń nie potrafił przetworzyć w interesujący i dobrze zrealizowany obraz. Wady produkcji, mającej w sobie sporo ze słynnego w latach pięćdziesiątych w Polsce dramatu „Poematu pedagogicznego” („Pedagogiczna poema”, 1933-1935) Antona Makarenki, dostrzegali zarówno kolaudanci, jak i krytycy. Uczestnicy posiedzenia kolaudacyjnego zauważali mankamenty natury dramaturgicznej – m.in. profesor Henryk Jankowski podkreślał nieumiejętne i niepogłębione zarysowanie głównych bohaterów, zwłaszcza młodocianych przestępców, o których biografii bardzo niewiele wiadomo, Ryszard Koniczek z kolei zwracał uwagę na dialogi – „literackie, sztuczne, niepasujące i do tych sytuacji i do tych chłopców”⁵⁷⁷. Już te wypowiedzi niosły w sobie przewidywania co do niepowodzenia w dystrybucji debiutu Rydzewskiego, potwierdzał je również Roman Boniecki, uznając, że „trudno patrzeć na ten film w kategoriach jego szans w dziedzinie rozpowszechniania. Nawet jeżeli będziemy od strony reklamowej robić wszystko, aby zachęcić widza, to i tak natkniemy się na brak zainteresowania z jego strony”⁵⁷⁸. Natomiast pozytywną opinię o *Zanim nadejdzie dzień* wypowiedział obecny na posiedzeniu oficer Komendy Głównej Milicji Obywatelskiej, pracujący w Wydziale do Spraw Nieletnich, sprzeciwiając się nieco słowom Bonieckiego i dowodząc, że „jest to film dla społeczeństwa i to film ważny i wydaje mi się, że będzie on dobrze odebrany zarówno przez generację rodziców, bo jednak ci rodzice nie są bez winy, jak i przez dzieci”⁵⁷⁹. Tak się jednak nie stało. Na porażkę w rozpowszechnianiu miały również z pewnością wpływ recenzje – niezwykle krytyczne, podkreślające liczne mankamenty kolejnej produkcji „Profilu”. Dostrzegano przede wszystkim liczne schematyzmy i nieprawdopodobieństwa fabularne oraz niewykorzystanie interesującego motywu, jakim był los nie-

⁵⁷⁵ Podobną tematykę Ryszard Rydzewski podjął w scenariuszu „Dziś, jutro, kilka razy do roku”, który zamierzał zrealizować w Zespole Filmowym „Kraj” w 1971 roku. Nie znalazłem informacji na temat dalszych losów scenariusza, jedyna informacja na temat rozpatrywania tego scenariusza pojawiła się w: „Filmowy Serwis Prasowy” 1971, nr 11, s. 6.

⁵⁷⁶ Por. R. Rydzewski, *Swoje ocalenie każdy nosi w sobie*, rozm. przepr. E. Dolińska, „Film” 1976, nr 22, s. 6-7.

⁵⁷⁷ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 września 1976 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 124, k. 7.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, k. 9.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, k. 14.

letnich przestępców, przedstawiony przez Rydzewskiego „monotonnie, mimo tylu możliwości dziania się i nagromadzenia tylu różnych spraw, które wnoszą ze sobą nowo przybyli”⁵⁸⁰.

Pozostałe filmy w dość dużym stopniu odnosiły się do idei nakreślonych w wywiadach przez Porębę. Nie da się jednak ukryć, że najpełniej programowe postulaty „Profilu” będą wypełniać filmy wprowadzone na ekrany w 1977 roku, przede wszystkim zrealizowana przez Porębę *Gdzie woda czysta i trawa zielona*. Odnosząc się do pierwszych produkcji zespołu, Poręba stwierdził, że nie uważa, „by któryś z tych debiutantów zrealizował film nieporadny formalnie”⁵⁸¹. Innego zdania byli jednak krytycy filmowi.

Osobno, ze względu na odwołania do tematyki wojennej i specyficznie nakreślony obraz amerykańskiego systemu prawnego, omówię film *Zagrozenie*. W tym miejscu chciałem skupić się na filmach *Rodzina* i *Olsnienie*. Pierwszy z nich to kolejna fabularna próba Krzysztofa Wojciechowskiego, zrealizowana po telewizyjnych *Skrzydłach* (1972) i kinowym *Kochajmy się* (1974). *Rodzinę* można uznać za swego rodzaju kontynuację tematu wiejskiego, podjętego wcześniej przez reżysera w ostatniej z wyżej wymienionych produkcji. Za swoich bohaterów Wojciechowski wybrał społeczność wsi Dobrzyca, podzieloną między młodych gospodarzy pracujących na polach wzorowo prowadzonego PGR-u „Nowy Świat” (nie można nie zauważyć symbolicznego charakteru tej nazwy) oraz starych rolników, gospodarujących na swoich ziemiach, którzy z uwagi na swój wiek nie są w stanie samodzielnie wykonać wszystkich prac, do PGR-u zaś, ze względu na przywiązanie do ziemi, przystąpić nie chcą. Bohdan Poręba mógł bez większej przesady uznać film za eksperymentalny – sprzyjała temu przede wszystkim twórcza metoda Wojciechowskiego, który

⁵⁸⁰ T. Sobolewski, *Zamiast dokumentu*, „Film” 1977, nr 11, s. 6. Z pewnością na krytyczny odbiór filmu miała wpływ specyficzna metoda twórcza Ryszarda Rydzewskiego. Ryszard Gajewski, operator kamery przy *Zanim nadzieje dzień*, zapamiętał następującą sytuację: „W kulminacyjnej scenie, gdy uciekinier z domu poprawczego (Janczar), walcząc z poczuciem winy za popełnione czyny, pokonuje strach i przyznaje się wychowawczyni z domu dziecka (Nehrebecka) do popełnionego przestępstwa, gdy zaiskrzyło między aktorami i scena ładnie się rozwijała, reżyser nagle, w połowie ujęcia, krzyczy:

- Stop kamera.

Dobrze emocjonalnie rozegrana scena została brutalnie przerwana...

- Co było źle? - pytają zaskoczeni aktorzy. Reżyser pokazuje stoper i mówi:

»- Ujęcie ma mieć 45 sekund, tak jak w scenopisie i tego się trzymajmy«.

Wpatrzony w stoper nie widział czy grają źle czy dobrze, dla niego ważny był czas ujęcia, bo kiedyś tak napisał w scenariuszu. I tak powstało 91 minut, zgodnego ze scenopisem, nikomu niepotrzebnego filmu” (wpis Ryszarda Gajewskiego z dnia 4 lipca 2015 roku na jego profilu na Facebooku, <https://www.facebook.com/ryszard.gajewski> [dostęp: 15.02.2023]).

⁵⁸¹ E. Nurczyńska, „Profil”: półtora roku po starcie, „Odgłosy” 1976, nr 51, s. 4.

każdy swój film (przynajmniej w pierwszym okresie prac nad filmami fabularnymi), obsadzał w większości (albo w całości) naturzyczkami⁵⁸². W wywiadzie dla tygodnika „Film” reżyser tak opisał założenia swojego nowego filmu: „Pokazuję blaski i cienie spółdzielczego rozwoju. Nie wstydzę się też apoteozy. Bo to, co zrobili Stanisław Królik i jego spółdzielcy, warte jest pomnika, nie tylko zresztą filmowego. To jedna z najlepszych spółdzielni w Wielkopolsce i chyba w kraju. Materialne efekty ich pracy widać na każdym kroku i żeby je pokazać, nie potrzeba filmu pełnometrażowego. Mnie interesują jednak zmiany w chłopskiej mentalności, przemiany w stosunku do najważniejszej wartości – ziemi. To, jak stare nawyki wypierane są przez racjonalne podejście do pracy i życia, jak chłop przeobraża się w wykwalifikowanego pracownika, którego warsztatem pracy jest pole, obora, chlewnia. (...) O ile film »Kochajmy się« był utworem zwróconym w przeszłość, to »Przykład« (tytuł roboczy filmu *Rodzina* – przyp. JG) jest skierowany w przyszłość”⁵⁸³.

Kolaudacja filmu nie przebiegła dla Wojciechowskiego najlepiej. Właściwie jedyne pozytywne opinie na temat *Rodziny* wygłosili Jerzy Jesionowski, Wanda Jakubowska (był to dla niej „film pasjonujący”⁵⁸⁴) i towarzysz Ziętek, reprezentujący KC PZPR. Poza tym jednak każdy kolejny dyskutant znajdował w filmie wiele wad i niedociągnięć. Recenzent „Trybuny Ludu”, Zbigniew Klaczyński, zarzucał Wojciechowskiemu przede wszystkim niezorganizowanie materiału dramaturgicznego rzutujące na jakość filmu. W *Rodzinie* dostrzegł „wiele ciekawych spostrzeżeń, które jednak nie układają się jeszcze w opowieść, nie mamy tutaj ciągu przyczynowego i dlatego trudno jest tutaj mówić o istocie filmu fabularnego”⁵⁸⁵. Aleksander Ścibor-Rylski, mimo wskazania wielu pozytywnych stron zrealizowanego przez Wojciechowskiego filmu (m.in. autentyzm materiału oraz prawda wielu jego scen oraz udane zdjęcia Jacka Mierosławskiego), uznał jednak, że *Rodzina* jest filmem „z którym nie można nic zrobić. Nawet gdyby został on skierowany do telewizji, to nikt nie będzie przez półtorej godziny oglądał w ten sposób pokazanych problemów wiejskich”⁵⁸⁶. Podobna w wymowie była wypowiedź Krzysztofa Zanussiego. Reżyser *Iluminacji* docenił formułę fabularyzowanego dokumentu (czy raczej: dokumentalizowanej fabuły), porównał poszukiwania Wojciechowskiego do drogi twórczej Kazimierza Karasza, który w swych

⁵⁸² Jednym z nielicznych odstępstw od tej reguły było obsadzenie Franciszka Trzeciaka w jednej z ważniejszych ról w filmie *Kochajmy się*.

⁵⁸³ B. Zagroba, *Rodzina*, „Film” 1975, nr 46, s. 18.

⁵⁸⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 18.XI.1975 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 100, k. 6.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, k. 3.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, k. 5.

filmach dokumentalnych bazował na długiej, cierpliwej obserwacji bohatera. Swoją wypowiedź spointował jednak następującymi słowami: „Zabrakło mi tych elementów rozwojowych, które są niezbędne w filmie fabularnym i przez to film jest statyczny, złożony z wielu obrazków, co mi przeszkadza w filmie pełnometrażowym. Przez cały czas miałem wrażenie, że stoimy w miejscu, że w tej wsi ani u tych ludzi wiejskich nic się nie dzieje”⁵⁸⁷. Pod wpływem tych krytycznych uwag Stanisław Kuszewski zaproponował skierowanie filmu do kin studyjnych, przeciwko czemu zaprotestował wspomniany towarzysz Ziętek, stwierdzając, że „skazanie go (filmu – przyp. JG) na wąskie rozpowszechnianie byłoby ogromnym błędem”⁵⁸⁸. W ogniu dyskusji na temat jakości filmu pojawiła się również ciekawa opinia Czesława Petelskiego, wypowiedziana w odpowiedzi na porównanie *Rodziny* do reportaży telewizyjnych. Kierownik artystyczny „Iluzjonu” zauważył: „Nie chciałbym się zgodzić z tym, że to co widzimy w telewizji jest tym samym, co oglądamy na ekranie, bo to jest jak pięść do nosa. Tu jest wiele niezwykle prawdziwych informacji dotyczących wsi i ludzi na wsi, a telewizja podaje wiele wiadomości fałszywych, ma na celu zadania propagandowe. Tutaj natomiast mamy do czynienia z propagandą, ale najszlachetniejszego gatunku, a taka propaganda w filmie telewizyjnym mijałaby się z celem”⁵⁸⁹. W podsumowanie kolaudacyjnej dyskusji Jerzy Bajdor zgodził się z opiniami dotyczącymi zalet filmu, zalecił jednak dokonanie skrótów przed wprowadzeniem *Rodziny* na ekrany.

Film Wojciechowskiego, chociaż poniósł frekwencyjną klęskę w kinach, został zauważony przez krytykę i zrecenzowany nie tylko w ogólnopolskich dziennikach, ale również w miesięczniku „Kino”. W zamieszczonym tam artykule Waldemar Chodołowski docenił reżysera za podjęcie współczesnego tematu oraz ponowne zagłębienie się w sprawy wsi. Stwierdził że choć „film jest barwny – (...) opisywana rzeczywistość ma tonację czarno-białą. Parciana, oporna materia wiejskiego życia nie poddaje się zabiegom kreacyjnym; codzienne sytuacje nie awansują do rangi symbolu. Nie udaje się Wojciechowskiemu wyłowić ze swoich bohaterów żywołowości, jaką dysponował w »Kochajmy się« chłop Jakubowski, ani też zarysować historycznej perspektywy procesów kolektywizacji. Bohaterowie zatracają cechy indywidualne, stają się nosicielami bardzo ogólnie pojmowanej typowości, zaś konflikty nie są konfliktami międzyludzkimi, tylko ilustracją historycznych

⁵⁸⁷ *Ibidem*, k. 7.

⁵⁸⁸ *Ibidem*, k. 14.

⁵⁸⁹ *Ibidem*, k. 13.

mechanizmów”⁵⁹⁰. Ta czarno-biała treść i wydźwięk filmu upewniły go tylko w stwierdzeniu, że *Rodzina* zrealizowana jest w „stylizyce agitacyjnej, dzisiaj już do widza nie przemawiającej”⁵⁹¹. Podobne zastrzeżenia można znaleźć również w recenzji Czesława Dondziłły, krytyk ten zauważył specyficzną, paradokumentalną konwencję filmu, co jego zdaniem dowodziło autentyzmu omawianej produkcji, przy tym jednak uważał, że przez te zabiegi *Rodzina* „traci atrakcyjność i masowego widza”⁵⁹².

Inaczej film sklasyfikował i opisał Janusz Skwara. Nie da się nie zauważyć, że jego recenzja filmu przypomina niewydrukowany tekst z pierwszej połowy lat pięćdziesiątych XX wieku. W swoim artykule Skwara zwrócił uwagę na patriotyczne aspekty filmu Wojciechowskiego. Jego zdaniem, „w »Rodzinie« Wojciechowski odchodzi od rzewnych wspomnień wielkiej tradycji i wielkiej literatury. Co nie znaczy, iżby jego film przestał być drążeniem polskości, narodowych obyczajów. Reżyser widzi je jednak gdzie indziej niż w rubasznym waśniach i podchodach. Nikt się nie kłóci, nikt też nie próbuje wywieść drugiego w pole. Sukcesy spółdzielni produkcyjnej »Nowy Świat« w Dobrzycy wywodzą się z niezwykłej pracowitości i jedności działania. Nad całością góruje wspaniała postać przewodniczącego Stanisława Królika i jego rodziny”⁵⁹³. Podsumowując całą wymowę filmu, opiewającą sukcesy spółdzielni „Nowy Świat” recenzent „Filmu” uznał, że „przy całym szacunku dla tradycji, obyczajowych nawyków, pasja reżysera została zaangażowana w tropienie nowego typu patriotyzmu, opartego także na pracowitości, na dążeniu do lepszego, mądrzejszego życia. Takie postawy bohaterów zasługują na szczególne uznanie. (...) (Wojciechowski – przyp. JG) Jawi się jako artysta bez reszty, po bazińskim, »wierzący w rzeczywistość«. Ta wiara każe mu odrzucać wszelkie tradycyjne sposoby opowiadania, co nie ułatwia widzowi odbioru filmu, przybliża go jednak bezpośrednio do spraw żywych dla całego kraju. Można się więc spierać na temat metody artystycznej stosowanej przez Wojciechowskiego, trudno jednak nie akceptować spraw poruszanych w jego filmach”⁵⁹⁴.

Debiut Jana Budkiewicza *Olśnienie* również osadzony był na wsi, ale twórcami filmu kierowały nieco inne motywy. Głównym bohaterem był młody góral, Jan Gąsienica (Janusz Rafał Nowicki), który po pożarze swojej wsi wyjeżdża poszukiwać nowego życia nad morze. Trafia do wsi Nadole, gdzie swoje rządy zaczyna również niejaki Skowronek

⁵⁹⁰ W. Chodołowski, „*Rodzina*”, czyli zasadzki paradokumentalizmu, „Kino” 1976, nr 5, s. 10.

⁵⁹¹ *Ibidem*.

⁵⁹² C. Dondziłło, *Plon gdańskiego festiwalu filmowego*, „Nowe Drogi” 1976, nr 10, s. 177.

⁵⁹³ J. Skwara, *Prawda ponad wszystko*, „Film” 1976, nr 7, s. 9.

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

(Józef Korzeniowski), skierowany przez władzę ludową do rządzenia gospodarstwami rybackimi. Ów Skowronek kompletnie nie orientuje się w problemach rybołówstwa, wprowadza jednak szereg reform i nowych koncepcji. Gąsienica, tak samo nie znający się na hodowli i połowie ryb, początkowo staje się jego sojusznikiem oraz wykonawcą poleceń. Gdy jednak rozumie, że decyzje nowego dyrektora przynoszą opłakane skutki, postanawia zmienić miejsce zamieszkania. Pozostawia tym samym Helenę Łapińską (Anna Nehrebecka), młodą wdowę, w której domu zamieszkał oraz jej córkę Jadźkę (Joanna Budkiewicz), która obdarzyła go prawdziwą miłością.

Debiut Jana Budkiewicza naznaczony jest szeregiem wad. Pierwsza wynikała już z pierwowzoru literackiego, którego akcja osadzona była w Związku Radzieckim. Przystosowanie jej do polskich warunków wypadło nieprzekonująco. Mimo że Budkiewicz dysponował ciekawym *entourage* w postaci nadmorskiej wsi, to jednak zupełnie nie potrafił z niego skorzystać. Środowisko rybaków odławiających węgorze stanowiło idealny punkt wyjścia dla licznych dokumentalnych ujęć oraz „wejścia w głąb” tej grupy ludzi. Jakby nie dowierzając swoim zdolnościom reżyserskim, Budkiewicz obsadził w wiodących rolach rybaków samych zawodowych aktorów. W wywiadzie na temat realizacji Jan Budkiewicz zachwalał „natuszczyków” z Nadola, uznał, że świetnie sprawdzili się oni przed kamerą, mało tego, zauważył, że udział w filmie był dla nich „rodzajem pracy, którą trzeba wykonać w sposób sumienny i autentyczny. I taka postawa stała się bodźcem dla zawodowych aktorów; elementem wpływającym na sposób »podawania« dialogu, zachowywania się”⁵⁹⁵. Być może tak się stało, jednak prawdziwych rybaków oraz mieszkańców położonej nad morzem osady możemy zobaczyć tylko kilka razy w scenach zbiorowych, przy czym tworzą oni tło dla całej historii i przeżyć głównych bohaterów. O ich cechach charakteru, zwyczajach, specyficznych odzywkach czy typowym zachowaniu dowiadujemy się z filmu bardzo niewiele. Drugie zagrożenie tkwiło w postaci głównego bohatera – Jana Gąsienicy. Zdaniem reżysera filmu, „jego psychicznym wzorem jest trochę Colas Breugnon, trochę Jegor Prokudin z utworu Szukszyna »Kalina czerwona«, a trochę Grek Zorba”⁵⁹⁶. W filmie widzimy go jako wolnego ptaka przemierzającego kraj; nie przywiązuje on większego znaczenia do miejsca, w którym się znajduje, warunków, w którym żyje i ludzi, których spotyka na swojej drodze. Z jednej strony cechuje go dziecięca wręcz naiwność, nie sposób mu jednak odmówić pewnej dezynwoltury i hardości. Janusz Rafał Nowicki, dla którego była to pierwsza

⁵⁹⁵ (jp), „Olśnienie”, „Ekran” 1976, nr 8, s. 6.

⁵⁹⁶ *Ibidem*.

główna rola przed kamerą (wcześniej miał na swoim koncie tylko epizody w filmie *Spacer pod psem* Leopolda R. Nowaka oraz *Orzeł i reszka* Ryszarda Filipkiego oraz serialu *Trzecia granica*), robił co mógł, aby oddać zawikłaną psychologię tego bohatera. Niestety, nie zawsze z dobrym skutkiem. Znacznie ciekawszą postacią, charakterystyczną dla czasów powstania filmu, staje się wspomniany wcześniej dyrektor Skowronek. Postać ta wydaje się wręcz wyjęta z filmów Stanisława Barei. Przypomina „z zawodu dyrektora”, którego w komedii Stanisława Barei *Poszukiwany poszukiwana* (1972) zagrał Jerzy Dobrowolski. Wcielający się w postać Skowronka trójmiejski aktor Józef Korzeniowski stworzył sylwetkę człowieka tępego, bezmyślnego, wierzącego, że mocą swojego urzędu jest w stanie zmienić nie tylko zwyczaje morskich zwierząt, ale nawet bieg rzeki. Jego pewność siebie odbija się na głupich i idiotycznych poleceniach, które wydaje swoim podwładnym. Ta, karykaturalna w gruncie rzeczy, postać, chociaż jest najbardziej pełnokrwistą z całego filmu, nie pasuje do jego tonu i wydźwięku.

Już sama kolaudacja *Olśnienia* zapowiadała chłodne przyjęcie zarówno przez krytykę, jak i przez widzów. Bodaj najbardziej krytyczny wobec debiutu Budkiewicza okazał się recenzent „Ekranu”, Benedykt Nosal, który już na początku swojej wypowiedzi stwierdził: „Z prawdziwym rozczarowaniem oglądałem ten film i zadawałem sobie pytanie – czy w zespole nie było ludzi życzliwych, którzy pomogliby debiutantowi, którzy służyliby mu życzliwą radą, bo w rezultacie reżyser został postawiony w niezwykle trudnej sytuacji. Dla mnie ten film jest szalenie pretensjonalny, odniosłem wrażenie, że jest to debiut zrobiony w oparciu o niezwykle trudny materiał literacki, który zawierał elementy interesujące”⁵⁹⁷. W podobnym tonie utrzymane były inne opinie kolaudantów, wśród nich m.in. Andrzeja Mularczyka, Zbigniewa Klaczyńskiego czy Wojciecha Wierzewskiego. Budkiewicz usłyszał liczne zarzuty, dotyczące przede wszystkim braków warsztatowych, nieumiejętnej realizacji wielu scen, złego poprowadzenia aktorów, niezborności dramaturgicznej. Obecni na posiedzeniu reżyserzy filmowi – Wanda Jakubowska i Andrzej Wajda – starali się bronić Budkiewicza, niepowodzenie filmu składając na karb rosyjskiej proveniencji materiału literackiego. Reżyserka *Ostatniego etapu* (1947) broniła Budkiewicza zauważając, że „historia była karkołomna i on wybrnął z tego maksymalnie dobrze (...)”⁵⁹⁸. Do jej zdania przychylił się Andrzej Wajda, który jako zalety filmu wymienił przede wszystkim ciekawe zdjęcia Wacława Dybowskiego, zalecając jednak szereg poprawek. Budkiewicza postanowił

⁵⁹⁷ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 26 kwietnia 1976 roku*, AFINA, sygn. A-344, poz. 112, k. 2-3.

⁵⁹⁸ *Ibidem*, k. 9.

bronić również kierownik artystyczny „Profilu” (sam autor *Olśnienia* zrezygnował z odniesienia się do uwag, zapewniając tylko, że nad wieloma z nich się zastanowi). Bohdan Poręba zaznaczył, że „zna sporo osób, którym film się podobał”⁵⁹⁹, nie można jednak powiedzieć, by zabrzmiało to przekonywająco. Nie zgodził się z większością zarzutów pod adresem jego debiutanta, porównał go przy tym do wybitnego rosyjskiego reżysera i literata – Wasyla Szukszyna, dowodząc, że jego filmy również były źle przyjęte przez krytykę i widzów (faktycznie, scenariusz *Olśnienia* byłby dla Szukszyna wręcz wymarzony). Ciekawym zakończeniem dyskusji jest wypowiedź ówczesnego szefa kinematografii – Jerzego Bajdora. Ukazał on historię powstawania filmu w trochę innym świetle: „Zespół »Profil« przejął ten scenariusz w spadku po »Panoramie« z całym przekonaniem, bo za scenariuszem wypowiadał się reżyser, który wiedział i który dokonał tutaj szeregu skomplikowanych i perfidnych zabiegów, ażeby wymusić realizację scenariusza i powiedziałem to dlatego, ażeby uwolnić Państwa od przekonania, że reżyser nie był przez nikogo zmuszony do wzięcia tego scenariusza na warsztat. Jak powiedziałem – przed podjęciem decyzji były prowadzone rozmowy, w których akcentowano trudność realizacji tego filmu tym bardziej jako filmu debiutanckiego i to chciałbym tutaj odnotować”⁶⁰⁰. Poręba musiał więc wiedzieć o słabościach scenariusza i kłopotach, jakie może napotkać debiutujący w filmie kinowym Budkiewicz. Bajdor zgodził się z zarzutami, dotyczącymi trudności w „przetransponowaniu” rosyjskiej rzeczywistości na polski grunt, zauważył również nierówność stylistyczną filmu, w której nieco baśniowość wątku Gąsienicy i współczesnej wsi rybackiej mieszała się z realistyczną konwencją prezentowaną przede wszystkim przez postać dyrektora Skowronka, która jednak, zdaniem Bajdora, „pozostawia nienajlepsze wrażenie”⁶⁰¹. Przed przyjęciem filmu Bajdor zlecił dokonanie dalszych prac, polegających na skróceniu materiału, zniwelowanie bowiem innych, wspomnianych wcześniej wad filmu, uznał za niemożliwe.

W recenzjach prasowych dominował ton rozczarowania i pretensji, kierowanych przede wszystkim pod adresem reżysera. Właściwie w żadnym opublikowanym wówczas artykule na temat *Olśnienia* nie można znaleźć choćby cienia pochwały dla Budkiewicza. Zdaniem Bogdana Zagroby twórca popełnił „błędy typowe dla debiutantów, którzy zbyt długo czekają na prawo startu. Poniosły go ambicje, za dużo spraw chciał wyrazić, za mocno uwierzył w siłę publicystycznych, dość oczywistych haseł o ochronie środowiska i zachwia-

⁵⁹⁹ *Ibidem*, k. 12.

⁶⁰⁰ *Ibidem*, k. 14.

⁶⁰¹ *Ibidem*, k. 17.

niu równowagi ekologicznej. Za mały nacisk położył na psychologię, analizę sytuacji, konkrety i zdarzenia. Powstała bajka o góralu, który nie złapał złotej rybki. Bo w tych warunkach nie mógł jej złapać”⁶⁰². Stanisław Grzelecki, w recenzji dla „Życia Warszawy” pisał: „W swym debiucie Budkiewicz jakby krępuje się mocniej swą indywidualność zaznaczyć. Posłusznie realizuje swój film wedle wskazówek zawartych w scenariuszu, wprowadza postaci takie, jakie mu scenarzysta zaproponował oraz dialogi zapisane na papierze. Tymczasem scenariusz Jurija Nagibina nie wydaje się pogłębiony intelektualnie i psychologicznie, dialogi natomiast, pióra Tadeusza Wieżana, nie wydają się autentyczne”⁶⁰³. Podobne refleksje znaleźć można w artykule Ewy Nurczyńskiej w „Odgłosach”. Recenzentce brakowało przede wszystkim „jakieś określonej wewnętrznej siły niosącej (...) problematykę. Siły, której szukać trzeba chyba było w analizie niezwykle głębokich związków ludzkiej działalności, ludzkich zachowań, sposobu myślenia, związków z przyrodą, która je określa”⁶⁰⁴. Sporo zarzutów padło pod adresem głównych wątków i tematyki filmu oraz przetransponowania ich na język filmu. Cytowana już Nurczyńska dowodziła: „Człowiek nie może łamać wewnętrznego porządku natury, może jedynie rozumnie korzystać z jej praw i podporządkowywać ją sobie tak, by nie zachwiać jej istotą. Takie jest, jak sądzę, przesłanie filmu »Olśnienie«, w swych głównych intencjach wyraźnie przedstawione. Owe intencjonalności nie towarzyszy jednak w pełni adekwatna forma. Intencjonalność ta została nieco zbyt na wyrost rozpisana na głosy i sytuacje”⁶⁰⁵. Podobne spostrzeżenia znaleźć można w recenzji łódzkiej dziennikarki kulturalnej „Dziennika Popularnego”, Renaty Grzelak. Mimo, że zauważała ona szlachetność zamiaru Budkiewicza, trudno jej było uwierzyć w świat zaprezentowany przez Budkiewicza, dostrzegła również trudność reżysera w przekonaniu widzów do swoich racji i poglądów, za jeden z jaśniejszych punktów filmu uznając wątek węgorzy i sposób ich „poprowadzenia” przez reżysera⁶⁰⁶. Gwóźdź do trumny wbiła Maria Malatyńska, która w recenzji opublikowanej w „Życiu Literackim” uznała, że wszystko w filmie Budkiewicza „jest tak żenująco naiwne, że aż trudno patrzeć”⁶⁰⁷.

Scenariusz kolejnego „profilowego” debiutu – *Zagrożenia* – w reżyserii dokumentalisty Wacława Florkowskiego, był z kolei już wcześniej zrealizowany jako spektakl Teatru Telewizji pod tytułem *Procesy* (1974). Reżyser, wspólnie z Danutą Brzosko-Mędryk, była

⁶⁰² B. Zagroba, *Góral i złota rybka*, „Film” 1976, nr 47, s. 9.

⁶⁰³ S. Grzelecki, *Prawa węgorzy*, „Życie Warszawy” 1976, nr 275, s. 7.

⁶⁰⁴ E. Nurczyńska, *Ludzie i węgorze*, „Odgłosy” 1976, nr 48, s. 7.

⁶⁰⁵ *Ibidem*.

⁶⁰⁶ Por. R. Grzelak, *Polskie premiery filmowe: „Olśnienie”*, „Dziennik Popularny” 1976, nr 269, s. 6.

⁶⁰⁷ M. Malatyńska, „Olśnienie”, „Echo Krakowa” 1977, nr 4, s. 2.

więźniarką obozu koncentracyjnego na Majdanku, zrekonstruował proces byłej aufseherin w tym obozie, w którym, jako świadek, Brzosko-Mędryk brała udział. Wydarzenia te miały miejsce w Stanach Zjednoczonych, co posłużyło autorom do krytyki amerykańskiego wymiaru sprawiedliwości oraz wykazania powszechnej sympatii, jaką Gertruda Steiner (w rzeczywistości oskarżona nazywała się Hermina Braunsteiner) otoczona była w USA. Kwestia ponownego zaprezentowania, tym razem na ekranie kinowym, tekstu, który uprzednio już został zrealizowany, stała się przedmiotem dyskusji podczas Rady Zespołów PRF – wątpliwości z tym związane podnosili m.in. Andrzej Wajda i Jerzy Kawalerowicz⁶⁰⁸. Scenariusz jednak był już w momencie posiedzenia zatwierdzony przez Naczelny Zarząd Kinematografii, ze względu zaś na znajomość tej tematyki Florkowski był naturalnym kandydatem do jego wyreżyserowania, stąd dyskusja podczas Rady była właściwie formalnością.

W obrazie filmowym *Zagrożenie* jeszcze mocniej wyostrzył wszystkie kwestie związane nie tylko z prawodawstwem USA, ale też z obrazem tego kraju (warto dodać, że część zdjęć zrealizowana została w plenerach Nowego Jorku). Florkowski poprowadził film w dwóch kierunkach. Ukazał przede wszystkim skutki psychiczne odbywającego się procesu dla biorącej w nim udział głównej bohaterki, Marii (Halina Winiarska). Kobieta poddawana jest niekomfortowym, często bardzo mocno wdzierającym się w jej życie, przesłuchaniom prowadzonym przez obrońcę Steiner (Teresa Szmigielówna), utytułowanego mecenasa Irvinga (Jerzy Przybylski). Mężczyzna cynicznie i bez skrupułów wykorzystuje sytuację byłej więźniarki, zmusza ją bardzo często do powrotu do dramatycznych chwil z jej biografii oraz traumatycznych przeżyć, jakich doświadczyła podczas przetrzymywania w obozie koncentracyjnym, umniejszając przy tym winę swojej klientki. Często również krzyczy na nią, stając się tym samym niemal podobnym do niemieckich oprawców (np. w jednej ze scen Irving, wyprowadzony z równowagi przez zeznania Marii, podniesionym głosem upomina ją: „O swoich obowiązkach świadek została poinstruowana. Że ma odpowiadać tylko na zadawane pytania!”). Tym samym proces staje się dla Marii ponowną traumą, zwłaszcza, że odbywa się również w nieznanym dla niej środowisku, zaś postępowanie obrońcy rzadko spotyka się ze zdecydowanym sprzeciwem. Oskarżający Steiner prokurator (Tadeusz Schmidt), chociaż bez wątplenia stoi po stronie Marii, ma niewielkie możliwości by wpływać na bieg procesu, z kolei stary i doświadczony sędzia (Tadeusz Białoszczyński) nie może odmówić obrońcy jej przesłuchiwanie. Na jednoznacznie negatywny obraz zachodniego wymiaru sprawiedliwości ma również wpływ kreacja Przybylskiego – już

⁶⁰⁸ Por. *Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów w dniu 21.VI.75r.*, ADOiP-ZPPF, sygn. 268, k. 217.

sama charakteryzacja aktora (choćby poprzez ciemne szkła, za którymi skrywa on oczy) jednoznacznie klasyfikuje go jako „czarny charakter”, zaś stanowczość i brutalność obrońcy członkini załogi Majdanka podkreślona jest przez tembr głosu Przybylskiego i jego mimikę.

Na drugim biegunie *Zagrożenia* znajdują się refleksje Florkowskiego na temat Stanów Zjednoczonych. W produkcji „Profilu” kraj ten jest nieprzyjazny pod wieloma względami. Zachodnie mocarstwo widzimy oczami Marii. Nie działa na nią bogaty asortyment licznych sklepów, reklamy telewizyjne, wysokie wieżowce, luksusowe samochody na ulicach. Protagonistka czuje się w Stanach Zjednoczonych zagrożona, co zostaje podkreślone sceną, w której jest ona świadkiem zabójstwa na nowojorskiej ulicy. Ginie kobieta, bardzo podobna do głównej bohaterki, co każe jej domniemywać, że to właśnie ona miała być ofiarą przestępstwa. Stąd, ze względu na tytułowe „zagrożenie” (mogące być interpretowane wielorako), Maria nie może samotnie wychodzić na spacer po mieście, przez co w gruncie rzeczy ponownie staje się ponownie więźniarką, zmuszoną po kolejnych dniach procesu do spędzania czasu samotnie, w pokoju hotelowym. Ponadto niewielu Amerykanów potrafi wczuć się w jej sytuację i tragiczne doświadczenia wojenne. Niektórzy nie są w stanie zrozumieć jej postawy, polegającej na przypominaniu niemieckich zbrodni i licznych czynów, których na Majdanku dokonywała oskarżona. Także amerykańscy dziennikarze stali się przedmiotem kpiny ze strony autorów *Zagrożenia* – podczas krótkiej konferencji prasowej w siedzibie prokuratury zadają Marii infantylne pytania w rodzaju „Czy Polacy są weseli?”, „Jaka jest moda za żelazną kurtyną?” lub „Polacy mają obsesję wojny, prawda?”. W filmie znalazła się również scena rozmowy dziennikarza telewizyjnego z sąsiadkami oskarżonej Steiner, którzy nie przyjmują do wiadomości oskarżeń wysuwanych pod jej adresem; jedna z nich stanowczo stwierdza: „Wydaje mi się to niemożliwe, aby tak miła kobieta mogła bić ludzi, znęcać się nad nimi. Chyba, że była pijana, ale ona w ogóle nie pije”.

Zaprezentowany obraz kapitalistycznego mocarstwa był więc jednoznacznie krytyczny, przez co *Zagrozenie* podczas posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej zebrało bardzo dobre opinie. Zdaniem Benedykta Nosala tematyka filmu prowokowała do nawiązań do innych produkcji o tematyce obozowej – *Ostatniego etapu* (1947; reż. Wanda Jakubowska) czy *Pasażerki* (1961; reż. Andrzej Munk). Jednak zdaniem dziennikarza „Ekranu”, Florkowski „nie uległ tym wzorom i zademonstrował nam tutaj indywidualny punkt widzenia,

na pewno na tym zaciążyła też metoda paradokumentalna⁶⁰⁹. Pozytywnie wypowiedziała się również na temat *Zagrożenia* obecna na kolaudacji Wanda Jakubowska, za jedno z niewielu mankamentów uznając nadmierną ekspresję aktorską Haliny Winiarskiej. Zdaniem reżyserki *Ostatniego etapu* „te jej historie, te popadania w nastroje, są niezgodne z rzeczywistością i wiem, że ludzie, którzy przeszli przez obozy koncentracyjne, nie ulegają takim stanom”⁶¹⁰. Tak samo, jak na kolaudacji debiutu Ryszarda Rydzewskiego, tak i na posiedzeniu, podczas którego oceniano *Zagrozenie*, pojawił się ekspert spoza środowiska filmowego, którym był pracownik Głównej Komisji Badania Zbrodni Hitlerowskich w Polsce, prokurator Domański – w jego optyce film Florkowskiego był „znakomitym, szerokim ujęciem tematu i tym mocniej wychodzi waga poruszonego problemu”⁶¹¹.

Podobne opinie pojawiły się w niektórych recenzjach i zapisach dyskusji wokół tej produkcji Zespołu Filmowego „Profil”. Pozytywną ocenę wystawił filmowi prawnik Marek Rymuszko, uznając między innymi, że „przebieg procesu został odtworzony wiernie, biorąc pod uwagę zarówno obowiązującą w tych sprawach procedurę, jak i praktykę”⁶¹². Recenzenci zwracający uwagę na wartości dramaturgiczne i formalne albo kurtuazyjnie pisali o „objawieniu się nowej, twórczej osobowości w polskim filmie fabularnym”⁶¹³, albo wytykali Florkowskiemu liczne wady, koncentrujące się przede wszystkim na niewłaściwym ustawieniu i prowadzeniu najważniejszych aktorów⁶¹⁴. W te zarzuty wpisują się również uwagi Jerzego Bajdora, który uznał *Zagrozenie* za ambitny debiut, jednak obciążony brakiem umiejętności „właściwego, przemyślanego dramaturgicznie rozłożenia akcentów i racji”⁶¹⁵.

3.4. Od strony dramaturgicznej film jest skopany. „Kino partyjnego niepokoju”

„Mamy napięte dwa scenariusze, jeden pt. »Gdzie woda czysta i trawa zielona« (...). Mam nadzieję, że z tym scenariuszem nie będę miał żadnych kłopotów i że będę mógł zacząć zdjęcia w marcu”⁶¹⁶ – tymi słowami o najbliższych planach produkcyjnych Zespołu

⁶⁰⁹ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 czerwca 1976r., AFINA, sygn. A-344, poz. 118, k. 4.

⁶¹⁰ *Ibidem*, k. 6.

⁶¹¹ *Ibidem*, k. 10.

⁶¹² M. Rymuszko, O „Zagrozeniu”. Refleksje prawnika, „Ekran” 1977, nr 3, s. 21.

⁶¹³ Z. Klaczyński, *Zagrozenie*, „Trybuna Ludu” 1976, nr 288, s. 8.

⁶¹⁴ Por. S. Wyszomirski, *Zagrozenie*, „Express Wieczorny” 1976, nr 245.

⁶¹⁵ J. Bajdor, *Film w służbie społecznej*, „Nowe Drogi” 1977, nr 4, s. 158.

⁶¹⁶ Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów w dniu 17 listopada 1975 r., ADOiP-ZPPF, sygn. 268, k. 231.

„Profil” informował uczestników Rady Zespołów PRF Bohdan Poręba. Zebranie, na którym padła taka informacja, odbyło się 17 listopada 1975 roku. Scenariusz zaś został skierowany do produkcji niespełna dwa miesiące później – 15 stycznia 1976 roku. Kilka miesięcy wcześniej Komitet Centralny opublikował opracowanie *O polityczno-ideowej inspiracji twórczości literackiej i artystycznej. Ocena i wnioski*, w której proponował wzmoczenie „wysiłków inspirujących powstanie dzieł będących artystyczną syntezą naszego 30-lecia, zwłaszcza w dziedzinie literatury, filmu i teatru”⁶¹⁷, wiązanie młodych twórców ze środowiskami robotniczymi, kierowanie do realizacji dzieł obnażających wady świata kapitalistycznego oraz kształtowanie „przy pomocy krytyki literackiej i artystycznej, systemu nagród, wyróżnień, stypendiów, systemu upowszechniania – sprzyjającego klimatu wokół tych twórców, którzy podejmują problemy pracy, upowszechniają wzorzec zaangażowanego bohatera, krzewią ideały patriotyzmu i internacjonalizmu, pozostają wierni ideom humanizmu socjalistycznego, odpowiadają na intelektualne i emocjonalne potrzeby społeczeństwa”⁶¹⁸. Zamierzenia te pozostawały zgodne z wytycznymi Komitetu Centralnego na VII Zjazd PZPR, w których pojawiło się m.in. stwierdzenie, iż „w upowszechnianiu kultury (...) priorytet mieć będą utwory o wysokim poziomie ideowym i artystycznym”⁶¹⁹.

Scenariusz filmu oparty jest na sztuce Ryszarda Gontarza *Nasza patetyczna*, podpisanej przez niego pseudonimem Jan Bijata⁶²⁰. Głównym bohaterem filmu jest młody członek PZPR, towarzysz Jan Kuriata (Tadeusz Borowski). Otrzymuje on od swojego zwierzchnika z Komitetu Centralnego polecenie wyjazdu do miasteczka powiatowego, w którym od kilku lat działa wszechwładna i nienaruszalna klika. Przewodzi ją tajemniczy „prezes” (Zygmunt Malawski) – wieloletni komunista, piastujący w swoim życiu sporo wysokich stanowisk, dzięki czemu świetnie się urządził i znacznie powiększył swój stan majątkowy. Przybycie Kuriaty nie przeraża skorumpowanych działaczy partyjnych. Liczą, że dzięki swoim możliwościom i znajomościom uda im się przeciągnąć Kuriatę na swoją stronę. Młody towarzysz, nieświadomy intrygi, rzeczywiście korzysta z podsuwanych mu propozycji, dzięki czemu pracę w szkole, na miejsce wiekowej nauczycielki (Maria Klejdysz), otrzymuje jego żona (Alicja Jachiewicz). Stopniowo jednak Kuriata zaczyna orientować się

⁶¹⁷ *Wnioski w sprawie dalszego doskonalenia ideowo-politycznej inspiracji twórczości literackiej i artystycznej*, AAN-KCPZPR, sygn. XI-1003, k. 1.

⁶¹⁸ *Ibidem*, k. 2.

⁶¹⁹ „*O dynamiczny rozwój budownictwa socjalistycznego – o wyższą jakość pracy i warunków życia narodu*”. Wytyczne Komitetu Centralnego na VII Zjazd PZPR, AAN-KCPZPR, sygn. III/89, k. 261.

⁶²⁰ W czołówce filmu nie znalazła się informacja o pierwowzorze literackim, jednak podobieństwo sztuki ze scenariuszem *Gdzie woda czysta i trawa zielona* jest bezsporne. Prapremiera sztuki odbyła się w Teatrze Ludowym w Krakowie-Nowej Hucie, którego dyrektorem był w drugiej połowie lat 70. Ryszard Filipiński.

w działaniach kliki, a odkrywane co rusz zaniedbania i błędy prowadzące do ludzkich dramatów i tragedii zaczynają go przerażać. Coraz częściej podejmuje próby rozbicia tej grupy, aresztuje najbardziej aktywnych jej członków, stara się przekonać do siebie robotników z miejscowego zakładu pracy. Kulminacyjnym punktem *Gdzie woda czysta i trawa zielona* jest ponad dziesięciominutowa scena wiecu w fabryce, podczas którego Kuriata składa samokrytykę i oddaje się pod osąd załogi, zaś członkowie „kliki”, biorący udział w masówce, starają się udowodnić, że młody sekretarz partii nie spełnił swojego zadania i zawiódł nadzieje miejscowej ludności.

Działacze Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej od początku pilnie przyglądali się realizacji filmu Poręby. Świadczyć może o tym wzmianka ze *Sprawozdania ekonomicznego filmu pt. „Gdzie woda czysta i trawa zielona”*. Kierownik produkcji Roman Kowalski odnotował w tym dokumencie następującą informację: „Dnia 7.X. 1976 r. odbył się przegląd materiałów roboczych z udziałem Sekretarza PZPR tow. J[erzego] Łukaszewicza i Vice Ministra Kultury i Sztuki tow. M[ieczysława] Wojtczaka i reżysera B.Poręby”⁶²¹. Nie bez przyczyny. Młody sekretarz Jan Kuriata jest postacią żywcem wyjętą ze statutu PZPR. W statucie tej partii można znaleźć następującą charakterystykę wzorcowego działacza i komunisty: „Obowiązkiem członka partii jest:

- a) walczyć ofiarnie o sprawę ludu pracującego – socjalizm, pracą swą służyć Polsce Ludowej (...);
- b) brać czynny udział w życiu politycznym, (...) przyczyniać się w swoim środowisku i miejscu pracy do urzeczywistnienia polityki partii (...),
- c) strzec ideowej i organizacyjnej wierności partii jako nieodzownego warunku jej siły i zdolności bojowej; (...)
- e) dbać o wysoki poziom moralny, być skromnym, szczerym i uczciwym wobec partii i społeczeństwa;
- f) strzec szeregów partyjnych przed przenikaniem ludzi ideowo obcych, nieuczciwych i karierowiczów; (...)
- k) zwalczać wszelkie objawy zła i nieprawości w życiu społecznym; członkowi partii nie wolno zatajać złego stanu rzeczy, zamykać oczu na niewłaściwe postępowanie wyrządzające szkodę interesom partii, państwa ludowego i sprawie mas pracujących – członek partii winien zwracać się w tych sprawach do swojej organizacji partyjnej, a w razie potrzeby do wyższych instancji partyjnych;
- l) rzetelnie wykonywać swą pracę zawodową, własnym przykładem pobudzać innych do wzmagania wydajności i dyscypliny pracy, zwalczać marnotrawstwo i nadużycia, strzec

⁶²¹ Z.F. *Profil. Filmy zrealizowane „Gdzie woda czysta i trawa zielona” 1976-1977*, ADOiP-ZPPF, sygn. 779, k. 15.

społecznego warsztatu pracy i własności społecznej jako podstawy rozwoju kraju i wzrostu dobrobytu jego obywateli”⁶²².

Towarzysz Kuriata taki właśnie jest. Na ekranie przybrał on twarz Tadeusza Borowskiego – aktora obsadzanego często w rolach „uczciwych inteligentów”, ludzi łagodnych, życzliwych i dobrodusznych, a przy tym kompetentnych fachowców odnoszących sukcesy zawodowe (choćby w filmach Romana Załuskiego – *Kardiogramie* [1971], *Zarazie* [1971] czy serialu *Znaki szczególne* [1976]). Kuriata – jak opisał tę postać tygodnik „Film” – „łączy w sobie prawość, prostolinijność, naiwną wiarę w łatwość realizacji szlachetnych zamierzeń”⁶²³. Jego postępowanie nie budzi wątpliwości wśród widzów, chociaż niektóre jego posunięcia są dyskusyjne. Winą za pewne błędy jest jednak młody wiek nowego sekretarza i brak doświadczenia. Gdy Kuriata zaczyna przeżywać rozterki i odczuwać swoją bezradność, z pomocą przychodzi mu działacz Komitetu Centralnego, który wysłał go do powiatowego miasteczka. Zaleca mu powrót i kontynuowanie misji, wierzy bowiem, że Kuriata stanie na wysokości zadania. Kuriata ma więc pełne poparcie działaczy PZPR. Zależy im przede wszystkim na oczyszczeniu organizacji z członków, którzy dawno przestali wierzyć w idee socjalizmu oraz zajmują się ciemnymi interesami i powiększaniem swojego stanu materialnego. Do tego, jak zauważa Piotr Zwierzchowski, najważniejszym zadaniem w *Gdzie woda czysta i trawa zielona* „miało być przekonanie odbiorców, że PZPR w dalszym ciągu zasługuje na zaufanie. Błędy popełniały jednostki, nie system, w dodatku była to organizacja samouzdrawiająca się”⁶²⁴. Obdarzenie zaufaniem partii oraz jej przedstawiciela w powiatowym miasteczku widoczne jest wyraźnie w ostatnim ujęciu filmu Poręby, gdy sekretarz Kuriata, oczyszczony w trakcie wiecu w zakładzie pracy, wychodzi w tłumie robotników i obejmuje czekającą na niego żonę. Warta odnotowania jest również wizualna warstwa filmu. Kadry Kazimierza Madejskiego są niezwykle jasne, pełne kolorów, wydabiające piękną architekturę miasta (zdjęcia do filmu realizowano w większości w Sandomierzu). Polska w filmie Poręby jest krajem rozkwitającym, na drodze do pełnego rozwoju stoją tylko rozmaite grupy myślące przede wszystkim o swoich interesach, które dzięki energicznej działalności sekretarza i wspierających go robotników zostają wypełnione.

⁶²² Statut Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej uchwalony przez III Zjazd PZPR, Warszawa 1963, s. 30-35.

⁶²³ (ed) (E. Dolińska), *Gdzie woda czysta i trawa zielona*, „Film” 1977, nr 12, s. 19.

⁶²⁴ P. Zwierzchowski, *Szeryf z komitetu powiatowego. O wizerunku sekretarza PZPR w kinie polskim lat 70.*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 92, s. 111.

Przesłanie filmu również ma nie podlegać wątpliwości. Bohdan Poręba w wywiadach prasowych zapowiadał realizację filmu „o moralności partyjnej. (...) To jest film o naczyniach połączonych, bo w tym filmie chciałbym przekreślić stale aktualny podział w naszym społeczeństwie, który się streszcza w dwóch określeniach »my« i »oni«”⁶²⁵. Rzeczywiście, film Poręby przekreśla ten podział, czyni to jednak mechanicznie i nieprzekonująco. W *Gdzie woda czysta i trawa zielona* nie pojawia się żadna postać, która nawiązywałaby merytoryczną dyskusję z sekretarzem Kuriatą. Wszyscy ludzie, których protagonista spotyka na swojej drodze, są przekonani do obowiązujących w kraju idei, wyznając hasło „Socjalizm – tak, wypaczenia – nie”. W ocenie Piotra Zwierzchowskiego „propozycja debaty na temat sposobu funkcjonowania partii była oderwana od rzeczywistości społecznej. (...) Ludzie wiedzą, że socjalizm jest koniecznością i oczywistością, nie muszą w tym celu wdać się w żadne niuansy”⁶²⁶. Partia zresztą udzielała Porębie daleko idącej pomocy w realizacji filmu. Według wspomnień ówczesnego szefa kinematografii ekipa *Gdzie woda czysta i trawa zielona* pracowała m.in. w autentycznych wnętrzach Komitetu Centralnego PZPR, co było ewenementem⁶²⁷.

Mieczysław Wojtczak zapamiętał również zapewnienia najważniejszych członków ekipy filmu, że ich praca przyniesie powstanie „wielkiego dzieła”⁶²⁸, wolnego od publicystyki i demagogii. Kolaudacja *Gdzie woda czysta i trawa zielona*, która odbyła się 17 lutego 1977 roku, po pierwszej pochwalnej wypowiedzi Czesława Petelskiego („Osobiście chciałbym Bohdanowi pogratulować, dziękuję bardzo”⁶²⁹) zmieniła się jednak w ciąg mniej lub bardziej krytycznych wypowiedzi pod adresem filmu Poręby. Otworzył je Aleksander Ścibor-Rylski, który przede wszystkim zarzucił reżyserowi złe ustawienie głównego bohatera filmu. Zdaniem scenarzysty *Człowieka z marmuru* towarzysz Kuriata jest człowiekiem zdecydowanie za bardzo łatwowiernym, niepotrafiącym kierować ludźmi, podejmującym złe decyzje personalne, nieradzącym sobie z władzą na kompletnie nieznanym sobie terenie. Stąd – jak słusznie zauważył – *Gdzie woda czysta i trawa zielona* to „opowieść o mylnej decyzji Komitetu Centralnego”⁶³⁰, który źle obsadził stanowisko Komitetu Miejskiego w Sandomierzu. Miał również zastrzeżenia do szeregu rozwiązań fabularnych, za przykład podając aresztowanie wicedyrektora fabryki, aktywnego członka kliky, na oczach jej pracowników.

⁶²⁵ (i), „*Gdzie woda czysta i trawa zielona*”, „Ekran” 1976, nr 39, s. 12.

⁶²⁶ P. Zwierzchowski, *Szeryf...*, op. cit., s. 110.

⁶²⁷ Por. M. Wojtczak, *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*, Warszawa 2009, s. 73.

⁶²⁸ *Ibidem*, s. 74.

⁶²⁹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 lutego 1977 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 135, k. 2.

⁶³⁰ *Ibidem*, k. 3.

Jak stwierdził, „nie mogę sobie wyobrazić, aby w taki sposób mogła działać nasza milicja, (...) chyba, że chce mu się wytoczyć pokazowy proces, a tutaj ten człowiek po aresztowaniu wraca na swoje stanowisko”⁶³¹. Liczne nierówności zarzucali również filmowi Jerzy Jesionowski i Andrzej Ochalski, chociaż ci dwaj kolaudanci skłonni byli jednak uznać *Gdzie woda czysta i trawa zielona* za „próbę poważnego wkroczenia w problematykę współczesną, w bolesne problemy społeczne, które istnieją w świadomości społecznej, które przewijają się w gazetach”⁶³² oraz „jeden z ważniejszych filmów, jakie oglądaliśmy ostatnio na tej sali, po filmie Zanussiego i Wajdy, to jest trzeci film, który poważnie mówi o sprawach politycznych i moralnych”⁶³³. Ochalski odwołał się również do zarzutu Ścibora o niewłaściwą postawę sekretarza Kuriaty. Zdaniem publicysty „Ekranu” fakt, że protagonista jest postacią popełniającą błędy świadczy o filmie *Poręby* pozytywnie, można bowiem odnieść wrażenie, że główny bohater, po wielu momentach zagubienia i ulegania oszustwom znajduje samodzielnie drogę do rozwiązania problemów w mieście i rozgonienia klik, która nim rządzi. Z kolei Ryszard Koniczek trafnie zauważył inspiracje formalne nowego filmu *Poręby*, dostrzegając w nim podobieństwa do filmów socrealistycznych i stwierdzając, że jest on nieprawdopodobny fabularnie. „W działaniu klik mamy do czynienia z jakimiś sytuacjami ze science fiction, bo nawet nie byłbym pewien, czy jest to zgodne z dramaturgią, jaka była w filmach socrealistycznych, chociaż może jest to zgodność o tyle, że w filmach socrealistycznych wszystko może się zdarzyć, jeżeli tego reżyser sobie zażyczy. Domagam się prawdopodobieństwa życiowego z racji nie stylistyki, a zamysłu filmowego, jako że reżyser mówi, że to jest film publicystyczny, a więc powinien się on trzymać realiów i faktów prawdopodobnych, a tutaj od tego jesteśmy daleko”⁶³⁴ – zawyrokował. Koniczek miał również zarzuty do strony dialogowej filmu, uznając, że teksty wypowiedziane w filmie brzmią jak fragmenty przemów Biura Politycznego KC oraz do licznych nieprawdopodobieństw dramaturgicznych z końcową sceną wiecu włącznie. Ogólna ocena polityczna i artystyczna filmu była więc negatywna. „Ten obraz stosunku władzy do społeczeństwa, gdzie wszystko rozgrywa się w obrębie spraw personalnych, które bezpośrednio dotyczą ludności tego miasta – jest dzisiaj nieprawdopodobny. Gdyby to się działo jeszcze 10-15 lat temu, to można byłoby mówić o pewnej dezorientacji w sprawowaniu władzy, a dzisiaj taka aktywność byłaby nie do pomyślenia”⁶³⁵ – podsumowywał. Nawet Zbigniew Załuski, życzliwy

⁶³¹ *Ibidem*, k. 5.

⁶³² *Ibidem*, k. 5-6.

⁶³³ *Ibidem*, k. 8. Mowa o *Człowieku z marmuru* i *Barwach ochronnych*.

⁶³⁴ *Ibidem*, k. 13.

⁶³⁵ *Ibidem*, k. 16.

przecież Porębie i jego twórczości, doceniając szczytne intencje reżysera i ważką tematykę, którą podjął, stwierdził, że „od strony dramaturgicznej film jest skopany koszmarnie, bo to wszystko się nie klei”⁶³⁶ oraz wysunął postulat skierowania filmu do wąskiego rozpowszechniania.

Po wypowiedzi Załuskiego, a następnie Michała Misiornego, podobnej w wydźwięku do ocen poprzedników, głos zabrał Andrzej Wajda. Wypowiedź jego można traktować jako pytanie, czy tak długa i wielowątkowa dyskusja nad *Gdzie woda czysta i trawa zielona* jest właściwie potrzebna. Porównał nowy film Poręby do *Linii* (1974) Kazimierza Kutza⁶³⁷, który okazał się frekwencyjną porażką⁶³⁸, a także przewidywał (i słusznie – o czym wspomnę później), że taki sam los czeka rozpatrywany film Bohdana Poręby. Swoją krótką wypowiedź zakończył następującymi słowami, których początek odwołuje się moim zdaniem wprost do sympatii politycznej reżysera kołaudowanego filmu: „Rozumiem intencje p. Bogdana, rozumiem, że taki film jest potrzebny, rozumiem, że p. Bogdan czuje się bardziej upoważniony do zrobienia tego filmu, niż ktokolwiek inny, ale są tu wyraźne słabości realizacyjne, które ściągają to wszystko w dół. A poza tym obawiam się, że ta dyskusja jest o czymś innym, że jest o pewnym zamierzeniu, o tym, że trzeba było zrobić taki film, a nie o tym, co znaleźliśmy na ekranie. Jest tu wiele rzeczy słabych i dlatego nie warto w takim tonie o tym filmie dyskutować, bo film został zrobiony i kto chce – może ten film zobaczyć”⁶³⁹. Na te zarzuty odpowiedział aktor Franciszek Trzeciak, wskazując, że „każdy robi na miarę swoich możliwości i wiemy, że mamy różnych reżyserów”⁶⁴⁰, następnie zaś

⁶³⁶ *Ibidem*, k. 20.

⁶³⁷ Autorem scenariusza filmu był Jerzy Wawrzak, absolwent Wydziału Metalurgicznego Politechniki Częstochowskiej, prozaik i poeta, wieloletni redaktor naczelny łódzkiego czasopisma „Odgłosy” oraz członek Komitetu Łódzkiego PZPR. Głównym bohaterem *Linii* był powiatowy sekretarz PZPR (Czesław Jaroszyński), który zwalczając liczne układy, staje się obiektem intryg. O *Linii* recenzent tygodnika „Film” napisał: „(...) film, jako całość, nie jest tym dziełem, którego można się było spodziewać. Na dynamiczny, konkretny i wierny obraz Polski powiatowej musimy jeszcze czas jakiś poczekać” (J. Niecikowski, *Historia ze słów*, „Film” 1975, nr 18, s. 5). Sam Kutz zaś po latach wyznał Andrzejowi Gwoździowi: „Kiedy tuż po roku 1970 przejąłem Zespół »Silesia«, moją ambicją było doprowadzenie do realizacji »Sanatorium pod klepsydrą«, z czym zresztą Has, który wiele lat milczał, przyszedł do mojego Zespołu. Ówczesny kierownik Wydziału Kultury przyjął taką strategię działania: i owszem, możemy szaleć, ale dla władzy też trzeba coś zrobić. Słowem – ustalił pewną sytuację przetargową, w której ja (...) podjąłem się zrobienia »Linii«. Uważałem wtedy, że można przyjąć taką formułę działania, powiedziałbym nawet – pewnego kryptomerkantylnego układu i w efekcie sam poniosłem moralne koszty tego wszystkiego. I nie mam na to żadnego innego wytłumaczenia poza tym, że wydawało mi się, iż dla wspólnego interesu muszę to zrobić, aby Has mógł zrobić Schulza. Zależało mi na dobrych stosunkach z władzą, bo dobre stosunki pozwalają więcej uzyskać” (A. Gwoździ, *Deklinacja prawdy. Rozmowa z Kazimierzem Kutzem*, „Kino” 1981, nr 6, s. 13).

⁶³⁸ *Linie* obejrzało w kinach 150 tysięcy widzów, co przyniosło wpływy w postaci 1 miliona 199 tysięcy złotych. Całościowy koszt produkcji (film + kopie + reklama) wyniósł z kolei 7 milionów 891 tysięcy złotych.

⁶³⁹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 lutego 1977 r.*, op. cit., k. 23.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, k. 25.

pogratulował Bohdanowi Porębie zrealizowanego filmu, zestawiając go (na korzyść dla *Gdzie woda czysta i trawa zielona*) z *Barwami ochronnymi* (1976) Krzysztofa Zanussiego. Ponieważ Trzeciak nie był członkiem Komisji Kolaudacyjnej, Andrzej Wajda uznał, że „nie widzi powodu, ażeby odbywały się tu jakieś wiece”⁶⁴¹ i opuścił posiedzenie.

Po wszystkich wystąpieniach na temat *Gdzie woda czysta i trawa zielona* głos zabrał reżyser filmu, Bohdan Poręba. Po kurtuazyjnych podziękowaniach dla kolaudantów zapewnił, że jest spokojny o powodzenie swojego filmu oraz właściwe odebranie postaci głównego bohatera. Krótko określił również ideę *Gdzie woda czysta i trawa zielona*. „Po prostu chciałem zrobić film o tym, że takim sekretarzem i komunistą jest być trudno, że wymaga to wielkiej niezłomności, że na pewno popełnia się wtedy błędy, ponieważ błędy popełniają ludzie. Chciałem pokazać, że problem sprawowania władzy jest problemem skomplikowanym i trudnym, i w jakiejś mierze chciałem ten problem przybliżyć do odbiorców, ażeby nie było podziału na my i wy, aby ten podział coraz bardziej się zacierał”⁶⁴². Poręba odniósł się również do postaci antagonistów głównego bohatera – kliki „rządzącej” miastem, porównując ich do opozycjonistów, protestujących przeciwko władzy komunistycznej w marcu 1968 roku. Podobny „słuszny” wydźwięk miało zestawienie postaci Stępniaka, wicedyrektora fabryki, i jego zachowania w scenie wieńczącego cały film wiecu⁶⁴³. Jego postawę określił jako demagogiczną, uznając również autorytatywnie, że „to jest stara goebelsowska metoda, tak postępowali hitlerowcy, na takich zasadach działa Wolna Europa i »Kultura« paryska. Na podobnych zasadach działa i ten demagog, i dlatego w pewnym momencie wydaje się, że szala została przechylona na jego stronę, że uczestnicy zebrania

⁶⁴¹ *Ibidem*.

⁶⁴² *Ibidem*, s. 28.

⁶⁴³ W scenie tej Stępniaak wypowiada następujące słowa: „Ciężko mi, towarzysze. Byłem jednym z tych, którzy od pierwszej chwili dawali nowemu Sekretarzowi zaufanie i poparcie. A teraz sam nie mogę uwierzyć w swoją naiwność, towarzysze. Okazałem zaufanie, mimo, że zdjął mnie ze stanowiska. (...) A na moje miejsce dał Szymańską. Szymańską nie tak dawno przecież usunięto za konfliktowy charakter, brak dyscypliny i skłonności do intryg, z którą łączy tow. Kuriatę nie tylko miłość do starej cegły. (...) Moralność socjalistyczna, towarzysze, to nie błaża sprawa. (...) Idźmy dalej. A ci wyrzuceni z roboty za rzekome fałszerstwa. (...) Dlaczego właśnie tych ludzi kazał Sekretarz usunąć? No, dlaczego? Bo wiedział, że to uczciwi, pryncypialni i odważni ludzie, więc niewygodni. Ja towarzysze w to fałszowanie w ogóle nie wierzę. (...) I czy jest możliwe, żeby towarzysz Kuriata nie sprawdził zasadności tych wymówień. Wykształcony działacz partyjny. Wykształcony. Myśmy, towarzysze, budowali kraj w nie tak luksusowych warunkach jak Kuriata. Prawda? (...) Przypiąłem sobie dzisiaj Złoty Krzyż Zasługi. Nie, nie, nie wstydzę się go nosić, bo dostałem go za coś i nie byle kto mi go przypinał. Ale mnie też posłał tow. Kuriata do kryminału. (...) Mnie, mnie, który na niego stawiałem, który mu ufałem. Wszystko się we mnie zaważyło, towarzysze. Tu, w duszy. I dopiero interwencja Prezesa i Komisji. Cierpliwość nasza, towarzysze, ma swoje granice i dlatego mówimy dosyć” (*Lista montażowa filmu „Gdzie woda czysta i trawa zielona”*, AFINA, sygn. S-34559, s. 104-108).

z nim się zgadzają”⁶⁴⁴. W podsumowaniu dyskusji nad filmem Jerzy Bajdor uznał sekretarza za człowieka głupiego, ale przy tym uczciwego, żarliwego i autentycznego. Sam film ocenił następującymi słowami: „Reżyser żywi nadzieję, że zrobił film wspaniały, ale sprawa nie jest tak prosta”⁶⁴⁵. Zalecił Porębie dokonanie sporych zmian w scenie zebrania – przede wszystkim skrócenie jej, ale przy tym wprowadzenie „pewnych przeakcentowań w kategoriach formalnych, ideowych i treściowych”⁶⁴⁶. Chodziło przede wszystkim o zmianę wspomnianej sekwencji wiecu tak, aby to robotnicy w nim uczestniczący zaakceptowali nowego sekretarza, a nie przede wszystkim ci, którzy wypowiadają się w jego obronie, czyli robotnik Spychała (Stefan Śródka) oraz nauczycielka Domańska. W konkluzji uznał, że w przypadku *Gdzie woda czysta i trawa zielona* „dochodzą (...) do głosu jakieś ambicje bardziej wielostronne, próba analizy życia społecznego i dla-tego chyba mamy do czynienia z obrazem chaotycznym, z nieprzystawalnością obserwacji niektórych do ważnych obszarów tematycznych, tutaj poruszanych”⁶⁴⁷. Komisja Kolaudacyjna zażądała jednak szeregu zmian i wycięć z *Gdzie woda czysta i trawa zielona*, w gruncie rzeczy nie odbiegających od ingerencji zasugerowanych przez Bajdora. Po wprowadzeniu tych modyfikacji film został zaakceptowany przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk i dość szybko, bo już niespełna dwa miesiące po kolaudacji, skierowany do rozpowszechniania⁶⁴⁸. Mimo licznych zarzutów pod adresem filmu *Poręby*, które padły na kolaudacji, *Gdzie woda czysta i trawa zielona* otrzymała I kategorię artystyczną. Premiera filmu odbyła się 13 kwietnia 1977 roku, czyli niespełna dwa miesiące po premierze *Człowieka z marmuru* (25 lutego 1977 roku). Mimo to Poręba uważa, że *Gdzie woda czysta i trawa zielona* przez półtora roku nie była rozpowszechniana, za co winą obarcza Józefa Tejchmę, twierdząc przy tym,

⁶⁴⁴ *Ibidem*, s. 28.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, s. 30.

⁶⁴⁶ *Ibidem*.

⁶⁴⁷ *Ibidem*.

⁶⁴⁸ Wszelkie dokumenty dotyczące toku produkcji filmów fabularnych nie zawierają dokładnego zapisu, określającego długość czasu oczekiwania filmu na wejście do kin po przyjęciu filmu przez Komisję Kolaudacyjną oraz uzyskaniu zezwolenia GUKPPiW. Jednak nawet porównując daty kolaudacji z datą premiery filmów z tego okresu można zaobserwować, że *Gdzie woda czysta i trawa zielona* została potraktowana priorytetowo. Z filmów, które kolaudowane były w 1976 roku, skierowanie do rozpowszechniania po mniej niż 2 miesiącach od kolaudacji uzyskały tylko *Con amore* (1976; reż. Jan Batory) i *Trędownata* (1976; reż. Jerzy Hoffman). Spośród produkcji kolaudowanych w 1977 roku film *Poręby* najszybciej znalazł się w kinach, porównując to z terminem posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej. Standardowy czas oczekiwania filmów po kolaudacji na premierę w kinach wynosił w tych dwóch latach 5-6 miesięcy (zestawienie przygotowane na podstawie porównania dat posiedzeń kolaudacyjnych z datą premiery filmu według bazy www.film Polski.pl).

że zwolnienie z pólki i wprowadzenie na ekrany zawdzięcza Jerzemu Łukaszewiczowi i Janowi Szydłakowi⁶⁴⁹. Jednocześnie warto zauważyć, że w wywiadzie-rzeczce twórca nie mówi już o „filmie o moralności partyjnej”, a filmie „o korupcji w partii”⁶⁵⁰.

Prasa przyjęła film dość chłodno, wykazując liczne wady filmu Poręby. Tylko Janusz Skwara uznał *Gdzie woda czysta i trawa zielona* za ważne osiągnięcie polskiego filmu współczesnego, lepsze nawet niż, obecna na ekranach od grudnia 1976 roku, *Blizna* Krzysztofa Kieślowskiego⁶⁵¹. Docenił przede wszystkim trafne, jego zdaniem, ukazanie kolektywu robotniczego, który „zgodnie z sytuacją naszej rzeczywistości stawia postulaty i decyduje o prawidłowym funkcjonowaniu życia politycznego, społecznego, gospodarczego”⁶⁵². Inna recenzja Skwary ukazała się w czasopiśmie „Barwy” – ten tekst spuentował on stwierdzeniem: „»Gdzie woda czysta i trawa zielona«, określona filozoficznie i ideowo, proponuje dyskusję o naszym świecie i naszej przyszłości. Podejmie ją każdy, kto posiada odrobinę własnych racji i potrafi swoje zdanie otwarcie wypowiedzieć”⁶⁵³. Również Michał Misiorny uznał film Poręby za godny zainteresowania i wartościowy. Na łamach „Trybuny Ludu” wyliczył wady i uchybienia filmu, nikły one jednak wobec podjętej tematyki i wartościowych zamierzeń. W oczach Misiornego *Gdzie woda czysta i trawa zielona* była bowiem filmem „o szczelinach, w które wciskają się np. karierowicze, a szczeliny, wiadomo, powstają właśnie tam, gdzie zapomina się, co naprawdę znaczy socjalizm”⁶⁵⁴. Na liczne niedociągnięcia zwrócił z kolei uwagę Jerzy Trunkwalter. W recenzji opublikowanej na łamach „Żołnierza Polskiego” skrytykował nadmierne trzymanie się czarno-białego schematu w konstruowaniu postaci oraz deklaratywność filmu i nadmierną ilość dialogów. I on jednak

⁶⁴⁹ Por. *Obronić polskość...*, op. cit., s. 125.

⁶⁵⁰ *Ibidem*, s. 124.

⁶⁵¹ Warto dodać, że Bohdan Poręba podczas kolaudacji krytykował spojrzenie Krzysztofa Kieślowskiego na rzeczywistość i przyjęty przez niego punkt widzenia na kwestie społeczne i gospodarcze. Zdaniem Poręby, *Blizna* była filmem „politycznie niesłusznym”. „Uważam, że film ten jest zrodzony z takiego formułowania myśli, które są nie do przyjęcia. Mam na myśli scenę z zebrania, wątek w którym pali się gazety, wrażenie z tego epizodu rozmowy z przedstawicielem społeczeństwa w którym główna idea, jaka się nasuwa, to znana wypowiedź Ważyka, to myśl, która wraca i która jest powtórzeniem treści jego wiersza w związku z powstaniem Nowej Huty. Takie refleksje nachodzą mnie po obejrzeniu filmu. Trudno, inaczej nie potrafię go odczytać”. Poręba w dalszych częściach wypowiedzi zarzucił Kieślowskiemu kłamliwe przedstawienie w filmie wydarzeń Grudnia 1970 roku, oderwanie od spraw robotniczych i poglądów tej klasy społecznej na funkcjonowanie przemysłu, nieprawdziwie pokazany obraz społeczeństwa, za wzór realizacji filmu współczesnego przywołując film Krzysztofa Wojciechowskiego *Rodzina*, zrealizowany w „Profilu” (Por. *Stenogram z kolaudacji filmu „Blizna”, 15 kwiecień 1976 roku*, AFINA, sygn. A-344, poz. 110, k. 7-12).

⁶⁵² J. Skwara, *Gdzie woda czysta...*, „Film” 1977, nr 18, s. 7.

⁶⁵³ J. Skwara, *Polityka i dyskusja*, „Barwy” 1977, nr 6.

⁶⁵⁴ M. Misiorny, *Trud kształtowania życia*, „Trybuna Ludu” 1977, nr 97, s. 8.

dostrzegł zalety filmu, przede wszystkim w trafnych obserwacjach mechanizmów społecznych oraz walorach ideowych i wychowawczych, objawiających się w opowiedzeniu się za „określoną hierarchią wartości i celów”⁶⁵⁵.

Warto jednak prześledzić, jakie opinie o *Gdzie woda czysta i trawa zielona* nie trafiły do druku w wyniku działań cenzorów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. W nielicznych ingerencjach kwestionowano przede wszystkim sformułowania opisujące w negatywny sposób obecny ustrój oraz działanie i pozycję głównego bohatera filmu⁶⁵⁶. Wart przytoczenia jest jednak fragment opisu filmu, który miał ukazać się w „Katowickim Informatorze Kulturalnym”. Autor artykułu opisał *Gdzie woda czysta i trawa zielona* następującymi słowami: „Film Poręby to jakby polemika z »Człowiekiem z marmuru« Andrzeja Wajdy. Tyle że przebieg faktów niezbyt przekonuje, a przedstawione rozpoznanie społeczeństwa wydaje się mocno nieprawdziwe. Rzeczywistość i ludzie, którzy ją tworzą nie są bowiem albo biali albo czarni, jak sugeruje Poręba. Prawda jest bardziej złożona”⁶⁵⁷.

Jeżeli dość obszernie omówiona została produkcja Bohdana Poręby, przynależąca do nurtu „kina partyjnego niepokoju”, to w tym momencie nieodzownym będzie analiza drugiej takiej produkcji zespołu „Profil” – filmu *Wysokie loty* (1978) Ryszarda Filipkiego, powstałego na podstawie scenariusza autorstwa reżysera i literata Władysława Wojciechowskiego. Łącznikiem między tymi obrazami jest przede wszystkim tematyka i charakterystyka postaci działacza partyjnego (bohaterów tych Piotr Zwierzchowski określił celnym mianem „szeryfów z komitetów powiatowych”⁶⁵⁸). O ile jednak *Gdzie woda czysta i trawa zielona* bez większych przeszkód weszła na ekrany kin, o tyle droga do premiery *Wysokich lotów* była znacznie dłuższa i bardziej wyboista.

Akcja filmu rozgrywa się w krakowskim zakładzie przemysłowym „Tokar”. Kierownictwo obejmuje tam nowy dyrektor – Kazimierz Matusiak (Jerzy Złotnicki). Jego styl zarządzania (liczne projekty i inwestycje, ale przy tym zwolnienia grupowe) i technokratyczne nastawienie powoduje konflikt z sekretarzem zakładowej organizacji partyjnej – Wojciechem Średniawą (Jerzy Aleksander Braszka), który, tak jak Kuriata, przypomina „o podstawowych zadaniach partyjnych działaczy, ich pożądanym systemie wartości”⁶⁵⁹. Niebawem okazuje się, że Matusiak dba przede wszystkim o własny interes – na obrzeżach miasta buduje sobie luksusową willę. Na parapetówce zjawia się cała śmietanka towarzyska

⁶⁵⁵ J. Trunkwalter, *Słowa, gesty i czyny*, „Żołnierz Polski” 1977, nr 20, s. 21.

⁶⁵⁶ Por. *Informacja nr 126 o bieżących ingerencjach*, AAN-GUKPPIW, sygn. 3584, k. 40.

⁶⁵⁷ *Informacja nr 123 o bieżących ingerencjach*, AAN-GUKPPIW, sygn. 3584, k. 7.

⁶⁵⁸ P. Zwierzchowski, *Szeryf...*, op. cit., s. 108.

⁶⁵⁹ P. Zwierzchowski, *Filmowe...*, op. cit., s. 226.

– badylarze, dyrektorzy, goście z zagranicy. W tej warstwie *Wysokie loty* są krytyką „szczępańszczyzny”, czy szerzej, egoistycznego podejścia do życia przy jednoczesnym zanegowaniu działalności społecznej i roli ideologii⁶⁶⁰, podejmują również pewne tematy znane już z *Gdzie woda czysta i trawa zielona*. Nieprzypadkowo więc Ryszard Filipiński planował rozpocząć film od recytacji fragmentu sztuki „Nasza patetyczna” Ryszarda Gontarza. W takiej wersji film był pokazywany na kolaudacji (świadczy o tym m.in. początek wypowiedzi Jerzego Jesionowskiego). Ta scena została jednak z filmu usunięta. Nie była to jedyna ingerencja w film Filipińskiego. Wiesław Grzelczak, kierownik produkcji *Wysokich lotów*, w sprawozdaniu z realizacji uskarżał się na polecenia Naczelnego Zarządu Kinematografii. W ich konsekwencji film musiał „przejsć przez wiele »retuszy« (dokrętki, przekrętki, wycięcia itp.) które w sposób zdecydowany zdeformowały jego kształt artystyczny a także w stopniu poważnym zubożyły jego warstwę myślową jak też przesłanie polityczne. Na dobrą sprawę tylko uporczywość reżysera R. Filipińskiego [sprawiła, że] film ten ujrzał światło dzienne tzn. ukazał się na ekranach. Gdyby nie ta jego uporczywość zapewne do dzisiaj zalegałby jak wiele innych interesujących filmów półki czy też magazyny NZK”⁶⁶¹. Grzelczak nie precyzuje w sprawozdaniu, które dokładnie sceny zostały przekręcone i przemontowane. Do dokumentu załączona jest tylko lista scen nakręconych na nowo, sporządzona na podstawie scenopisu filmu. Wyjaśnienia wymaga również fakt kilkumiesięcznego oczekiwania filmu Filipińskiego na kolaudację (zjęcia zakończono w połowie czerwca 1978 roku, przyjęcie *Wysokich lotów* – 15 lutego 1979 roku). Wiesław Grzelczak tłumaczył to opóźnienie zmianami personalnymi w Naczelnym Zarządzie Kinematografii i Ministerstwie Kultury i Sztuki, a przez to brakiem osoby decyzyjnej, która mogłaby zadecydować o poddaniu filmu kolaudacji, ale również „wymową polityczną filmu, która ówczesnym władzom kinematografii nie pozwalała się do filmu ustosunkować”. Grzelczak wspominał również, że w tym czasie odbywały się pokazy filmu m.in. dla członków Wydziału Kultury KC PZPR, po których nakłaniano Filipińskiego do wycięcia lub przekręcenia scen budzących największe wątpliwości.

⁶⁶⁰ Niemal w tym samym czasie podobne uwagi podjął Bogdan Suchodolski, filozof i pedagog, wieloletni profesor Uniwersytetu Warszawskiego, w latach 80. członek Rady Krajowej PRON i poseł na Sejm PRL. W jednym z artykułów pisał: „Obserwujemy – także i u nas – wzrost orientacji egoistycznych i postaw izolujących od zadań i odpowiedzialności społecznej. (...) Jest jasne, iż cywilizacja dobrobytu, dla której przyrost dobrobytu staje się nieustająco ważnym i jedynym celem, nie jest cywilizacją godną człowieka” (B. Suchodolski, *Humanistyczne cele socjalizmu*, „Nowe Drogi” 1978, nr 7, s. 150).

⁶⁶¹ *Sprawozdanie ekonomiczno-produkcyjne z realizacji filmu fabularnego pt. „WYSOKIE LOTY”, ADOiP-ZPPF*, sygn. 817, k. 12.

Odpowiedź na to, w jakie sceny zaingerowano i przekreślono na nowo, znajdziemy poprzez porównanie załączonego w dokumencie wykazu ze scenopisem filmu⁶⁶². Zestawienie, zawierające również informacje o obecności zmienionej w sceny w filmie oraz ewentualnych zmianach dialogowych, prezentuję w tabeli 5.

Tabela 5. Zestawienie ingerencji wprowadzonych do filmu *Wysokie loty*

Scena	Zarys sceny	Przykładowe dialogi	Obecność sceny w filmie	Ingerencje w scenę
1	fragmenty ostatniego monologu „Naszej patetycznej” Ryszarda Gontarza		NIE	
2	rozmowa w autobusie na temat syna Średniawy, który nie dostał się na studia	kwestia kolegi Średniawy: „Trzeba było popchnąć w komitecie”.	NIE	
3	Średniawa wysiada z autobusu	scena bez dialogów	TAK	
14	powitanie nowego dyrektora „Tokaru”, rozmowa muzyków na temat wadliwego wytwarzania produktów spożywczych	„(...) w kiełbasie jest tektura. Rozgotowana. Wagę tak się robi”.	TAK	Brak dyskusji muzyków.
19	Janusz Średniawa obserwuje starty samolotów na krakowskim lotnisku.	scena bez dialogów	TAK	Przeniesiona w inne miejsce, bliżej początku filmu.
22	rozmowa Średniawy ze zwolnionymi pracownikami	kwestia Strażniczki: „Jak partia ludźmi rządzi, to musi ludzi widzieć. On jest w Partii?”.	TAK	Wycięcie kwestii Strażniczki: „Mam troje dzieci. A dyrektor ludzi wygania”.
28	rozmowa Średniawy z kolegą w autobusie na temat Matusiaka	„Nic się nie martw, ciebie też ustawi”.	TAK	Przeformułowana cała scena dialogowa, wskazująca, że strony Średniawy, na konieczność dania nowemu dyrektorowi kredytu zaufania, mimo zastrzeżeń do stylu pracy oraz wysokiego wynagrodzenia.
32	przeprowadzka do nowej willi Matusiaka	kwestia żony dyrektora: „Zwróćcie uwagę panowie, że	TAK	Bez zmian.

⁶⁶² Por. R. Filipiński, *Wysokie loty. Scenopis filmu fabularnego*, AFINA, sygn. S-34507.

		to nie są meble z MHD tylko z Pewexu”.		
36	koniec montażu samolotu - rozmowa syna Średniawy z siostrą, Średniawa leży załamany po dyskusji ze zwolnioną Strażniczką	„Jego dyrektor podobno tak drze wszystko pod siebie, że się stary ruszyć nie może”.	TAK	Usunięty m.in. wymieniona w trzeciej kolumnie kwestia Janusza.
37	kamienica Średniawy - koniec montażu samolotu	scena bez dialogów	TAK	
39	kamienica Średniawy - koniec montażu silnika samolotu		TAK	
42	końcowa scena przyjęcia u Matusiaka, dyskusja na temat sytuacji w „Tokarze”	„Na zakładzie jest w porządku. Zatrzasnęli gęby i nikt nic nie gada”.	TAK	Skrócona, między innymi o wymienioną w trzeciej kolumnie kwestię.
43	przed willą Matusiaka	krótki dialog odjeżdżających gości	TAK	Zmieniony dialog dwojga uczestników imprezy, sugerujący ich romans.
52	rozmowa Średniawy i Janusza w łazience na temat miejsca, które miało być ośrodkiem wypoczynkowym „Tokaru”	„- A czemu nie kończycie tego ośrodka? - Bo cegieł zabrakło”.	NIE	
53	rozmowa Średniawy z robotnikami	„Nas jest tylu, że w ogóle nas nie widzą. (...) Skurwysyny. Niedługo lasy drutem poowijają”.	NIE	
54	rozmowa Janusza z ekspertem z Instytutu Lotniczego	„Niestety nic dla pana zrobić nie mogę”.	TAK	Scena bez zmian.
57	dyskusja dwóch lotników na temat pomocy Januszowi		NIE	
58	aeroklub - rozmowa ze strażnikiem Balonowskim	„(...) nienawidzę ich wszystkich... (...) Kopnie taki gówniarz silnik i leci... A ja się robię taki malutki”.	TAK	Kosmetyczne przycięcia części dialogów.
60	rozmowa Janusza z ekspertem z Instytutu Lotniczego po pierwszym starcie „Don Kichota”	„Decyzją Inspektoratu musi pan rozłożyć samolot”.	TAK	Scena bez zmian.

61	aeroklub – rozmowa w trakcie rozkładania samolotu –	„to jest taki, rozumiesz, rozumiesz... człowiek, dzięki któremu paru uczciwych Polaków uniknęło kryminału”.	TAK	Wskazanie, że człowiek, który może pomóc Januszowi Średniawie, jest sekretarzem KC.
68	rozmowa w pracowni stolarskiej na temat wykończenia willi Matusiaka	„Skończę u dyrektora Paluszkiewicza, przyjdę tu”.	TAK	Nazwisko „dyrektora Paluszkiewicza” zmienione na „doktora Plutę”.
70	rozmowa Średniawy z robotnikami, którzy pomagali mu w śledztwie przeciwko Matusiakowi	„Żeby było czarno na białym, że ich wille są za nasz ośrodek”.	NIE	
71	po ulicach miasta biegnie radosny syn Średniawy	scena bez dialogów	TAK	Scena przeniesiona do wcześniejszej partii filmu.
72	krótka rozmowa Średniawy i Janusza w łazience		NIE	
73	ponowny start „Don Kichota” w towarzystwie rodziców Janusza i strażnika lotniska	„Uparty, skurwiel”.	NIE	
75	rozmowa Średniawy i Matusiaka przed zebraniem partyjnym, na którym mają zostać ujawnione jego oszustwa	„Są sprawy, które człowiek podejmuje bez względu na cenę i zapłatę”.	TAK	Zmiany w dialogach tak, by wyostrzyć charakter dyrektora Matusiaka, jego powiązania partyjne i technokrację oraz wrażliwość Średniawy na los klasy robotniczej i młodej inteligencji.
76	zebranie partyjne - Średniawa pokazuje dowody oszustw Matusiaka	„Te domy stoją, a dzięki nim tak wygląda ośrodek wypoczynkowy, w którym mieliście wypoczywać wy i wasze rodziny”.	TAK	Usunięta odpowiedź Matusiaka na zarzuty Średniawy.
80	fragmenty ostatniego monologu "Naszej patetycznej" Gontarza.		NIE	

Na podjęty przez Filipskiego temat zwrócili również uwagę niektórzy kolaudanci. „Mamy tutaj problem wysferzania się elity, a więc problem, o jakim mówi się w naszym społeczeństwie, podkreślając jego rozwarstwienie na grupy. To zagadnienie widzi również Komitet Centralny, bo na ten temat mówi się na jego posiedzeniach i chociaż z tym problemem się walczy, to ta walka przynosi słabe rezultaty na skutek skrzywień, które zarysowały

się w społeczeństwie”⁶⁶³ – mówił Jerzy Jesionowski. Aleksander Ścibor-Rylski z kolei twierdził, że są to sprawy bardzo ważne, szeroko komentowane, o których jednak trudno znaleźć jakiegokolwiek wzmianki w prasie. Zabieg ten nie znalazł jednak uznania u Wojciecha Wierzewskiego. Zauważył on „jakiś brak umiaru (...) w pokazywaniu tych spraw (...). Wiemy, że takie środowiska istnieją, chciał o nich mówić twórca, ale są one ukazane tutaj w sposób nadmiernie przerysowany i tylko mi się nasuwa porównanie do ukazywania w swoim czasie w takim świetle podżegaczy wojennych – kapitalistów”⁶⁶⁴. Trudno z tym stwierdzeniem się nie zgodzić.

Znacznie lepsze opinie zebrał drugi wątek *Wysokich lotów*. Koncentruje się on na postaci syna Średniawy, Janusza (Tomasz Borkowy). Jest on młodym, energicznym i ambitnym człowiekiem, który zafascynowany jest lotnictwem. Konstruuje on swój własny mały samolot „Don Kichot”, składa również w urzędach wnioski o jego seryjną produkcję i dopuszczenie tego modelu do lotów. Na każdym kroku napotyka jednak na liczne biurokratyczne przeszkody. Ten wątek znalazł uznanie m.in. w oczach Andrzeja Wajdy. Reżyser *Człowieka z marmuru*, podejmując temat konfrontacji *Wysokich lotów* z widownią, zauważył, że „widz chętniej ogląda perypetie tego młodego człowieka, że bardziej go wzrusza historia tego samolotu i trzeba powiedzieć, że ona jest z punktu widzenia kina bardziej interesująca, bardziej ciepła, bo zawsze chętnie patrzymy, jak coś leci w powietrzu, jak coś się udaje”⁶⁶⁵. Wajda proponował również, by w ostatniej scenie filmu, zamiast dość długiej rozmowy towarzysza Średniawy z towarzyszem Lewickim z Komitetu Wojewódzkiego (Andrzej Gazdeczka), ukazać wzbijający się w niebo samolot Janusza. Przeciwno tej propozycji zaprotestował Włodzimierz Sokorski – jego zdaniem „na pewno byłoby to wizualnie fajne, jak widzielibyśmy samolot lecący w powietrzu, ale w gruncie rzeczy byłaby to nieprawda, bo my nie lecimy w powietrzu, a grzebiemy się w śniegu”⁶⁶⁶. Sugestia ta nie znalazła również uznania w oczach Bohdana Poręby oraz Ryszarda Filipskiego. Reżyser nie chciał pozbywać się tej sceny głównie dlatego, że zawarty jest w niej wymowny dialog ukazujący postawy działaczy partyjnych. „Jakie to wszystko dla was proste. Chcielibyście socjalizm zacząć, zrobić i skończyć. I to w ciągu jednego życia. Chcielibyście, żeby każdy polski dom wierzył w nas, dał się za nas pokrajać. I oczywiście jako komunista chcecie to

⁶⁶³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 lutego 1979 roku*, AFINA, sygn. A-344, poz. 184, k. 6-7.

⁶⁶⁴ *Ibidem*, k. 14.

⁶⁶⁵ *Ibidem*, k. 5.

⁶⁶⁶ *Ibidem*, k. 15.

osiągnąć w sposób rewolucyjny” – mówi Lewicki. Średniawa w odpowiedzi rysuje mu portret Matusiaka, mówiąc: „Nie otrzymaliśmy go w spuściźnie po dawnych formacjach społecznych. To myśmy go wychowali”, Lewicki zaś odpowiada: „Zgoda. Tworząc dobre, tworzymy i złe. Inaczej być nie może. Nikt za nas nie weźmie odpowiedzialności. Wziąć ją musimy sami”. Zastanawiające jest jednak, że Andrzej Wajda właściwie był jedynym kolaudantem, który wypowiedział się obszerniej na temat wątku „samolotowego”. Pozostali kolaudanci skupiali się na ukazaniu drażliwych kwestii społecznych i politycznych oraz poziomu warsztatowego (dodajmy, bardzo wysoko ocenionego niemal przez wszystkich uczestników posiedzenia) drugiego filmu Ryszarda Filipkiego.

Czy był to film przeciwko partii? Za odpowiedź na to pytanie niech posłuży początek wypowiedzi Bohdana Poręby. „Również jest to film o Partii, ale na pewno nie jest on wymierzony przeciw Partii, ani przeciw Komitetowi Centralnemu, ani przeciw Komitetowi Wojewódzkiemu, ani przeciw klasie robotniczej, bo klasa robotnicza – to jest Partia”⁶⁶⁷. Istotnie, robotnicy w *Wysokich lotach* są szczerze przejęci losem ich zakładu oraz marnotrawstwem publicznych pieniędzy. Nie mogą również przejść obojętnie wobec szybkiego bogacenia się dyrektorów i coraz częstszych kradzieży. To właśnie dwaj członkowie załogi „Tokaru” – Leoś (Janusz Krawczyk) i Józio (Tadeusz Pokrzywko) – ten drugi to magister filozofii i dawny wykładowca na AWF, który jednak zrezygnował z pracy naukowej, ponieważ, jak twierdzi, „tego się już nie da wyklądać, nie rozumieją” – wędrują po okolicznych miejscowościach i gromadzą dowody defraudacji Matusiaka. Filipski i Wojciechowski zestawiają ich postawę z karygodnym zachowaniem kolegów dyrektora „Tokaru”, których obserwujemy na zorganizowanym przez niego przyjęciu. Jeden z nich, właściciel szklarni (Franciszek Trzeciak) zajada się gołymi rękami kawiozem, tocząc przy tym rozmowę ze strażnikiem Willi (Hugo Krzyski), dawnym właścicielem majątku ziemskiego, który z pewną goryczą mówi: „A teraz pilnuję domów. Zajmuję się ogrodem. Zwyczajne życie niedorzęniętego burżuja”. Drugi kolega Matusiaka (Aleksander Bednarz), również zajmujący dyrektorskie stanowisko, daje mu praktyczne wskazówki na temat powiększenia swojego majątku: „Budujecie duży ośrodek wypoczynkowy. Materiałów leży od cholery. Sam pożyczałem na swoją budowę. Potrzeba ci czegoś? Pożycz”. Scena libacji u dyrektora „Tokaru” zestawiona jest z sekwencją montażu silnika samolotowego w mieszkaniu Średniawy – zakończony sukcesem proces uczczony zostaje butelką szampana. Zatrzymując się

⁶⁶⁷ *Ibidem*, k. 18.

na portrecie klasy robotniczej i sekretarza organizacji partyjnej w „Tokarze” można się zastanawiać, czy na ich konstrukcję nie miała wpływu głośna radziecka sztuka „Premia” Aleksandra Gelmana, podejmująca problem odpowiedzialności klasy robotniczej za socjalistyczną gospodarkę, robotnicy bowiem protestują przeciwko niektórym, ich zdaniem nie-trafnym, posunięciom dyrekcji jednej z fabryk. Sztuka ta w początkach drugiej połowy lat 70. wystawiana była w wielu polskich teatrach. Jedną z inscenizacji, w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, wyreżyserował Bohdan Poręba, wystąpili w niej zaś aktorzy kojarzeni z dokonaniem Zespołu Filmowego „Profil” – Henryk Giżycki i Janusz Rafał Nowicki. Sporym zainteresowaniem cieszył się również sowiecki film na podstawie sztuki Gelmana (*Premia* [1975; reż. Siergiej Mikaelian]). Streszczając ów obraz na łamach „Filmu”, krytyk Adam Horoszczak opisał również jedną z jego scen: „Dyrektor, zręczny demagog, stara się zbagatelizować całe zajście z premią i usiłuje ugłaskać Potapowa obietnicą stworzenia jego brygadzie warunków specjalnych. »Czy wam to wystarcza?«. »Nie, nie wystarcza. Dlaczego przy takim bałaganie Zjednoczenie wykonało plan? Bo został zaniżony, bo powołaliście się w ministerstwie na rzekome trudności obiektywne. Mam tu dokładne wyliczenia, ten pierwszy plan mogliśmy wykonać, wobec czego premię otrzymaliśmy bezprawnie«”⁶⁶⁸. Taki obraz klasy robotniczej znajdziemy i w *Wysokich lotach*, i w *Gdzie woda czysta i trawa zielona*, a jego echa również w późniejszych produkcjach „Profilu” – *Godności* (1984; reż. Roman Wionczek) i *Czasie nadziei* (1986; reż. Roman Wionczek)⁶⁶⁹.

Jakie były dalsze losy filmu po kolaudacji, na której *Wysokie loty* otrzymały I kategorię artystyczną? Przeglądający obraz z ramienia GUKPPiW Przemysław Marcisz zażądał wycięć, które skróciły film o kilkanaście minut. W *Informacji o ingerencjach dokonanych w I-szym kwartale 1979 r. przez Zespół Widowisk, Radia i TV* znajduje się zapis, że wyeliminowano „z listy dialogowej szereg kwestii sarkastycznych n.t. naszej rzeczywistości oraz w obrazie: zbliżenia posągu Lenina »przysłuchującego« się »naradzie produkcyjnej«, z której nic nie wynika. Skróciliśmy scenę z nagromadzonymi willami rzekomo »dygnitar-

⁶⁶⁸ A. Horoszczak, *Premia*, „Film” 1975, nr 26, s. 18.

⁶⁶⁹ Warto dodać, że sam Filipki, mimo że nie wystawił tej sztuki w kierowanym przez siebie Teatrze Ludowym, był szczerze ujęty jej przesłaniem. W wywiadzie dla „Sztandaru Młodych” mówił: „(...) jestem przekonany, że, przykładowo, sztuka Gelmana »Premia« niejednemu widzowi ukazała w pełni niedoskonałości różnych mechanizmów i tych gospodarczych, i tych moralnych. »Premia« zapewne uczyniła niejednego człowieka gorącym wobec tego, co dzieje się wokół” (R. Filipki, *Tutaj i teraz*, rozm. przepr. S. Kryśka, „Sztandar Młodych” 1978, nr 5/6, s. 6). Wywiadu tego reżyser udzielił krótko przed rozpoczęciem zdjęć do *Wysokich lotów*.

skimi«, co mogłoby stanowić przyczynek do ataków na budownictwo domków jednorodzinnych»⁶⁷⁰, jednak nie oddaje on wymowy zakwestionowanych dialogów czy sytuacji. Po raz drugi *Wysokie loty* były cenzurowane (również przez Marcisza) 6 września 1979 roku przed wyświetleniem ich na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku – film Filipskiego otrzymał zgodę na pokaz⁶⁷¹. Trzeci pokaz dla cenzury (również reprezentowanej przez Marcisza) odbył się 24 września 1979 roku. Można się domyślać, że był on związany z zezwoleniem na dystrybucję filmu w kinach. Świadczy o tym fakt, że 8 października odbył się pokaz dla Kontroli Ocen Jakości Technicznych, zaś 12 października 1979 roku Antoni Juniewicz podpisał wniosek kierujący *Wysokie loty* do rozpowszechniania⁶⁷². Premiera filmu odbyła się 22 lutego 1980 roku, po ponad dwóch latach od skierowania scenariusza do produkcji.

Krytyka jednak przyjęła *Wysokie loty* chłodno, zarzucając Filipskiemu nadmiar publicystyki, uproszczone i schematyczne postaci oraz przerysowane kontrastowe sytuacje i zestawienia. Mocno wybrzmiało to w recenzji Tadeusza Szymy; dziennikarz „Tygodnika Powszechnego”, odnosząc się do postaci Średniawy, stwierdził, że „jest on postacią sztuczną i schematycznie wyidealizowaną, zaś wstrętne typy, z którymi walczy przy pomocy jedynie właściwych metod, zarysowane są karykaturalną aż do przesady krechą. Technika prymitywnego kontrastu daje to efekty niesmaczne»⁶⁷³. Podobne uwagi pojawiły się również w recenzjach Jerzego Płażewskiego („twórca nagina życie do powziętych z góry tez i łatwo popada w demagogię: zarówno formy (...) jak i treści»⁶⁷⁴) oraz Cezarego Wiśniewskiego⁶⁷⁵. Ale również część krytyków „partyjnych” przyjęła *Wysokie loty* bez entuzjazmu. Zbigniew Klaczyński miał za złe Filipskiemu, że nie pogłębił sprawy malwersacji i kradzieży dokonywanych przez dyrektora Matusiaka oraz wprowadził nieprzekonujący wątek syna Średniawy. „Doprawdy, nie wiem co sądzić o pomysle budowania samolotu w M-3 czy M-4. Że niby miała to być walka o prawo do marzeń, do wysokich lotów? Jak na motyw symboliczny – nazbyt to konkretne. Jak na konkret – za mało nośne ideowo. Film pękł. A szkoda»⁶⁷⁶ – uznawał. Nie zawiódł tylko Janusz Skwara, który trzykrotnie (w „Filmie”, „Kinie” i w „Barwach”) przyjął film niemalże bezkrytycznie. W pierwszej recenzji

⁶⁷⁰ Informacja o ingerencjach dokonanych w I-szym kwartale 1979 r. przez Zespół Widowisk, Radia i TV, AAN-GUKPPIW, sygn. 3305, k. 3.

⁶⁷¹ Por. Korespondencja dotycząca filmu *Wysokie loty*, AFINA, sygn. A-344, poz. 184a, k. nlb.

⁶⁷² *Ibidem*.

⁶⁷³ T. Szyma, „*Wysokie loty*”, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 13, s. 6.

⁶⁷⁴ (p), *Wysokie loty*, „Kultura” 1980, nr 10, s. 12.

⁶⁷⁵ Por. C. Wiśniewski, *Wysokie loty*, „Sztandar Młodych” 1980, nr 88.

⁶⁷⁶ Z. Klaczyński, „*Wysokie loty*”, „Trybuna Ludu” 1980, nr 69, s. 8.

porównał film do *Linii* Kazimierza Kutza oraz wspomnianego filmu Bohdana Poręby *Gdzie woda czysta i trawa zielona*, uznając jednak prymat autora *Wysokich lotów* poprzez stwierdzenie, że „Filipski (...) pokazuje wzajemne związki sekretarza z robotnikami w sposób wyrazisty i przekonywający. Dzięki temu racje moralne bohatera są podbudowane siłą moralną otoczenia”⁶⁷⁷. Recenzja zamieszczona w „Kinie” umieszczała film Filipskiego w szerszym pejzażu polskiego kina drugiej połowy lat 70. Tak bowiem należy rozumieć następujące passusy: „W warstwie krytycznej »Wysokie loty« stawiają ostre diagnozy społeczne. Ukazują bezradność władzy i przyczyny schorzeń, które można przezwyciężyć jedynie w oparciu o robotniczą solidarność. Kto o tym nie wie, pozostaje jedynie na pozycjach moralnego niepokoju, z którego nie wynikają jeszcze żadne perspektywy społeczne. (...) Jeśli więc z okazji filmów Kijowskiego, Holland czy Falka mówi się, iż otrzymujemy nie jakąś sytuację społeczną, lecz głównie próbę jej interpretacji z pozycji niepokoju moralnego, to Filipski ustawia historię ojca i syna w szerszej perspektywie. Nie ograniczając się do prezentowania własnych, autorskich sądów, wciąga do dialogu o naszej współczesności rzesze odbiorców”⁶⁷⁸. W „Barwach” zaś docenił reżysera za stworzenie frapujących i oryginalnych postaci przedstawicieli klasy robotniczej, którzy w *Wysokich lotach* „czynnie uczestniczą w dramacie, kształtują go na równi z sekretarzem i dyrektorem”⁶⁷⁹. Filipski więc, w oczach Skwary, wygrał na wszystkich frontach.

Opisując zagadnienie „kina partyjnego niepokoju” i jego reprezentacje w filmach Zespołu „Profil” nie można również nie wspomnieć o filmie *Hotel klasy lux* (1979) Ryszarda Bera, zrealizowanym na podstawie powieści pod tym samym tytułem autorstwa Michała Jagiełły.

Już sama postać autora pierwowzoru literackiego jest bardzo ciekawa. Urodzony 23 sierpnia 1941 roku w małej wsi pod Krakowem, pod koniec lat 50. rozpoczął studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1966 roku został członkiem Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, jak sam wspominał: „z pomocą starych PPS-owców próbowałem zaccadzić się »humanizmem socjalistycznym« po to, żeby otrzymać paszport na wyprawę alpinistyczną do Francji. Bo już raz mi nie dano”⁶⁸⁰. Przez kolejnych kilka lat pracował m.in. w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, równocześnie publikując recenzje literackie m.in. w „Literaturze” i „Polityce”. Od 1975 roku pracował w Państwowym Wydawnictwie

⁶⁷⁷ J. Skwara, *Średniawa walczy o prawdę*, „Film” 1980, nr 10, s. 9.

⁶⁷⁸ J. Skwara, *Dramat obywatelskiej troski*, „Kino” 1980, nr 1, s. 15, 17.

⁶⁷⁹ J. Skwara, *Loty R. Filipskiego*, „Barwy” 1980, nr 3, s. 8.

⁶⁸⁰ T. Torańska, *Byli*, Warszawa 2006, s. 209-210.

Literackim, następnie, od 1978 roku, współtworzył (razem z Januszem Rolickim) Studio Faktu i Sensacji Telewizji Polskiej. Po tym krótkim epizodzie, 13 grudnia 1980 roku, został zastępcą kierownika Wydziału Kultury KC PZPR⁶⁸¹.

„Hotel klasy lux” był jedną z pierwszych prób literackich Jagiełły. Na kartach powieści autor zarysował konflikty psychologiczne oraz refleksje dwóch wysoko postawionych członków PZPR oraz sprzyjającego partii dziennikarza, których losy splatały się kilkakrotnie już wcześniej, teraz zaś spotykają się na otwarciu tytułowej inwestycji, usytuowanej w Zakopanem. Satała (Ignacy Gogolewski), niegdyś sekretarz komitetu miejskiego PZPR, kilka lat wcześniej był przeciwnikiem budowy hotelu, podczas zebrania partyjnego był jednak skutecznie zakrzykiwany przez energicznego i ambitnego dziennikarza, Michała Wojtana (Krzysztof Kolberger). Ten z kolei szybko piął się po szczeblach kariery, opuścił swoje miasto i przeniósł się do Warszawy, gdzie szybko zdobył sławę i pozycję. W dniu otwarcia hotelu, który przypada na Sylwester, oczekuje właśnie na informację o zdobyciu stanowiska redaktora naczelnego jednej z gazet. Wojtan był kolegą obecnego sekretarza miejskiego, Tadeusza Sobola (Maciej Góraj) – działacza partyjnego pochodzącego z tego samego pokolenia, reprezentującego typ nowoczesnego technokraty. Dzisiaj powinien być zadowolony, gdyż również dzięki jego działaniom hotel powstał, a jednak budowa zaważyła również na jego życiu prywatnym – podczas prac doszło do groźnego wypadku, za który odpowiedzialność poniosła inżynier Elżbieta (Liliana Głabczyńska), z którą Sobol pozostawał w zażyłych relacjach. Sylwestrowa noc oraz zorganizowane z powodu zakończenia prac wystawne przyjęcie sprzyja nie tylko pijaństwu, ale również rozpamiętywaniu starych spraw oraz podsumowywaniu swoich karier. Dotyczy to także dyrektora hotelu, Piotra Komorowskiego (Piotr Garlicki), który ma za sobą nieczysty epizod w życiorysie – kilka lat jego przyjaciel poprosił go o pomoc w przerzuceniu materiałów opozycyjnych, przez co przesłuchiwany był przez Służbę Bezpieczeństwa. Komorowski podczas rozmowy z oficerem SB odciął się od przyjaciela i prezentowanych przez niego poglądów. Przeszłość wraca również do Satały, który karierę partyjną rozpoczynał tuż po wojnie jako oficer Milicji Obywatelskiej – podczas otwarcia hotelu spotyka górala Jarząbka (Andrzej Gazdeczka), który był jego ideowym przeciwnikiem i został przez niego aresztowany. Wojtan z kolei musi zmagać się z oskarżeniami ze strony rzeźbiarza Zubera (Zdzisław Wardejn), który oskarża

⁶⁸¹ Biogram Michała Jagiełły przygotowany na podstawie: J. Czachowska, A. Szałagan (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Tom trzeci G-J*, Warszawa 1994, s. 341-342, T. Torańska, *Byli*, Warszawa 2006, s. 197-230.

go o robienie kariery dzięki związkowi z Ireną (Emilia Krakowska), artystką odnoszącą największe sukcesy w okresie socrealizmu.

Jednak i powieściowy, i filmowy *Hotel klasy Lux* nie jest utworem opisującym tylko pogmatwane życiorysy protagonistów, chociaż zajmują one w filmie sporo miejsca, a także są przyczynkiem do rozważań na temat życiowych postaw, umiejętności podejmowania trudnych decyzji, wypowiedzenia słów protestu w odpowiednich momentach albo słabości charakterów. Ryszard Ber w przedpremierowym wywiadzie twierdził: „żeby sprawować władzę, trzeba mieć charakter dość silny by nie ulec pokusom tej władzy. Niezależnie od ustroju i sposobu rządzenia jest to wciąż jeszcze problem”⁶⁸². Chodzi więc przede wszystkim o profity, ale również i ciemniejsze strony życia człowieka postawionego na wysokim stanowisku w strukturach partyjnych. Pod tym względem najjaśniejszą postacią staje się „Stary” (Zygmunt Hübner), zasłużony działacz partyjny, niegdyś działający „w terenie”, w regionie, w którym rozgrywa się akcja filmu, obecnie pracującym „w Warszawie”. Jest on człowiekiem wyrozumiałym dla ludzkich słabości, popierającym młodego towarzysza Sobola i pomagającym mu w trudnych chwilach, przy tym członkiem partii niebojącym się trudnych decyzji oraz otwartym na dialog również z ludźmi, którzy światopoglądowo są przeciwko niemu. Kieruje się jasno wytyczonymi zasadami, stara się ich przestrzegać w każdej sytuacji. Nie ocenia również innych ludzi, bowiem, jak mówi w jednej ze scen, „nikt nie może przyznawać sobie patentu na ferowanie wyroków o ludziach. (...) Nikt nie ma. A przynajmniej nie powinien mieć. A przynajmniej nie na zawsze”. „Co za człowiek. Ja mam dla niego dużo szacunku za to, że gdy były te rozruchy, nie skorzystał z samolotu. Został” – mówi o nim Zuber. Rzeczywiście, w momencie, gdy przed komitetem miejskim doszło do strajku, „Stary” nie opuścił budynku i był gotów na trudne spotkania z uczestnikami protestów. Niezależnie od tego Ber i Jagiełło akcentowali również jedną rzecz – że działacze PZPR „są takimi samymi ludźmi, jak wszyscy inni, nie są pozbawieni słabości”⁶⁸³.

A jednak kolaudacja filmu przebiegła zarówno pod znakiem niewielkiej liczby wypowiedzi, jak i głosów sprzecznych ze sobą i wzajemnie wykluczających się. Wysoka ocena *Hotelu klasy lux* przez Jerzego Jesionowskiego kontrastowała ze stwierdzeniem Daniela

⁶⁸² R. Ber, *Pokusy władzy*, rozm. przepr. E. Dolińska, „Film” 1979, nr 48, s. 9.

⁶⁸³ P. Zwierzchowski, *Filmowe...*, op. cit., s. 218.

Czarskiej, która uznała, że „autor filmu nie zauważył zjawisk, które zachodzą w naszej kinematografii, a jeżeli nawet je zauważył, to nie wyciągnął z nich właściwych wniosków”⁶⁸⁴ oraz stanowiskiem towarzysza Janika, kwestionującym sposób przedstawienia protagonistów filmu. Produkcja nie ustrzegła się również ingerencji cenzorskich, zwłaszcza w obszernej scenie „wiążącej współczesne życie polskiej prowincji z obrazem »chocholego tańca«, również w ~~całości~~ (przekreślenie oryginalne – przyp. JG) piosenkę »o kapitanach z Titanica« adresowanej do miejscowego ~~aktywu~~ (przekreślenie oryginalne – przyp. JG) kierownictwa polityczno-administracyjnego”⁶⁸⁵. Alina Faflik, montażystka filmu, wspominała, że

„to był największy punkt niezgody, absolutnie, kolaudantów. Nie chcieli się na to zgodzić i kazali to wyrzucić. Bez tego to ten film bardzo był okaleczony, niestety jego w ogóle potwornie okaleczyli. I to, co właściwie montażysta musiał zrobić, bo to były zalecenia pokolaudacyjne, no to było bardzo przykre. Bo człowiek widział, że ten film z jednego cięcia na drugie traci właściwie całą swoją wymowę i sens. Był jakiś pokaz w Warszawie. I wiem, że na ten pokaz powiedzieli, żebym tą scenę przykleiła. I ja ją przyklejałam właściwie w kabinie, w ostatniej chwili. I to poszło. I byłam strasznie szczęśliwa, że wreszcie to załatwili i chociaż to ocaleje. I co się potem okazało? Że po tej projekcji odcieśli z powrotem to, ale jeszcze dwóch »smutnych panów« przyszło do Wydziału Obróbki Taśmy (Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi – przyp. JG), kazali sobie wydać negatyw. A ten negatyw tej sceny też był odcięty osobno, bo zawsze mówiliśmy: »to wróci, to na razie jest wycięte, ale to wróci«. No więc kazali sobie wydać i tak się skończyło. Bardzo przykre to było”⁶⁸⁶.

Ingerencje urzędników GUKPPiW zostały również wprowadzone do kilku artykułów, których tematem był film Ryszarda Bera. Z recenzji Janusza Zatorskiego, wydrukowanej w „Kulturze” usunięto wszystkie sformułowania typu „władza” i „sprawowanie władzy”. Po tych wykreśleniach *Hotel klasy lux* był filmem o ludziach, a nie o ludziach sprawujących władzę. Z recenzji wypadło również stwierdzenie, iż reżyser „wykonał świetną robotę, polegającą na tym, że wyraziście, a bez uproszczeń, bez natrętnych tez wprowadził

⁶⁸⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 13 sierpnia 1979r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 203, k. 2. Czarska wypowiedziała te słowa w kontekście produkcji zakwalifikowanych na Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych „Młodzi i Film”. Czarska brała udział w tym wydarzeniu, podczas którego nagrody zdobyły takie tytuły, jak *Aktorzy prowincjonalni* (1978; reż. Agnieszka Holland), *Amator* (1979; reż. Krzysztof Kieślowski) czy *Aria dla atlety* (1979; reż. Filip Bajon), a więc filmy w większości wpisujące się w nurt Kina moralnego niepokoju.

⁶⁸⁵ *Informacja o ingerencjach dokonanych w III-cim kwartale 1979 r. przez Zespół Widowisk, Radia i TV, AAN-GUKPPiW*, sygn. 3306, k. 19. Niestety, w żadnych źródłach nie udało mi się znaleźć tekstu tej piosenki.

⁶⁸⁶ *Oczami Mistrzów (Notacje Archiwalne SFP) – Alina Faflik*, https://www.youtube.com/watch?v=k9faQnJ_2-M [dostęp: 15.02.2023].

na ekran to, o czym kino nasze zwykło mówić eufemizmami i pseudoszyframi”⁶⁸⁷. Obiektem zainteresowania cenzury stał się również artykuł Tadeusza Szymy, sam w sobie niezwykle krytyczny wobec *Hotelu...*, w którym pojawiło się stwierdzenie, iż film nie zainteresuje nikogo „poza doborowym gronem samych przedstawicieli prowincjonalnej »krajki«”⁶⁸⁸. Krytycy w większości przypadków chwalili Jagiełłę i Bera za wybór trudnego tematu, jednocześnie ich za nie zawsze szczęśliwe decyzje adaptacyjne oraz drętwe, trące schematem dialogi.

Do nurtu „kina partyjnego niepokoju” pod pewnymi względami przynależy również kolejny film Krzysztofa Wojciechowskiego – *Antyki* (1977). Autorem scenariusza ponownie był Ryszard Gontarz, który za temat obrał tym razem problem nielegalnego wywozu polskich dzieł sztuki za granicę. Ponownie bazował on na prawdziwej historii z początku lat 70., określanej po latach mianem „sprawy Mętlewicza” lub „sprawy »złotogłowych«”⁶⁸⁹. Główny bohater historii, Witold Mętlewicz, właściciel prywatnej wytwórni krawatów, tajny współpracownik Służby Bezpieczeństwa w latach 60., przez wiele lat zajmował się nielegalnym skupem i handlem złotem, dolarami i dziełami sztuki. Po aresztowaniu „podejrzany przyznał się do przeschumowania na Zachód 103 obrazów polskich, holenderskich i niemieckich malarzy, 22 wyrobów z XVIII-wiecznej porcelany oraz sreber Fabergé”⁶⁹⁰. Mętlewicz działał wspólnie z Mieczysławem Młynarczykiem, tłumaczem w poselstwie Brazylii oraz współpracownikiem Ministerstwa Spraw Wewnętrznych, który do nielegalnego handlu dewizami i przemytu dzieł sztuki zwerbował kilku pracowników dyplomatycznych. Z głównymi oskarżonymi współdziałali również inni handlarze antykami oraz pracownicy państwowych instytucji zajmujących się obrotem dziełami sztuki. W trakcie procesu sądowego, który odbywał się w 1975 roku, prokurator dowodził: „Grabież narodowego dziedzictwa kultury przez oskarżonych była większa niż dokonana przez III Rzeszę!”⁶⁹¹.

W scenariuszu Ryszarda Gontarza oraz w filmie Krzysztofa Wojciechowskiego nazwiska Mętlewicza i innych przestępców co prawda nie padają, ale nawiązanie do afery

⁶⁸⁷ *Informacja nr 12 o bieżących ingerencjach*, AAN-GUKPPIW, sygn. 35, k. 116-117. Recenzja została opublikowana w: „Kierunki” 1980, nr 3.

⁶⁸⁸ *Informacja nr 9 o bieżących ingerencjach*, AAN-GUKPPIW, sygn. 3646, k. 85.

⁶⁸⁹ Por. B. Wróblewski, *Złotogłowi. Największe złoto Polski Ludowej*, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia”, 28 września 2012, https://wyborcza.pl/alehistoria/1,121681,12573957,Zlotoglowi_Najwieksze_zloto_Polski_Ludowej.html [dostęp: 01.02.2021].

⁶⁹⁰ H. Kowalik, *Złoty gang marszandów*, „Wprost”, 29 marca 2015, <https://historia.wprost.pl/500524/zloty-gang-marszandow.html> [dostęp: 01.02.2021].

⁶⁹¹ *Ibidem*.

przemysłniczej, która w połowie lat 70., gdy odbywał się proces jej organizatorów, bulwersowała całą Polskę, jest oczywiste. Scenariusz Gontarza, powstały w 1976 roku, spotkał się jednak z chłodnym, a miejscami negatywnym przyjęciem przez recenzentów. Krytycznie nastawiony do scenariusza był zwłaszcza doktor Franciszek Widura, pracownik Departamentu Muzeów i Ochrony Zabytków Ministerstwa Kultury i Sztuki. Zarzucał Gontarzowi przede wszystkim brak dramaturgicznej konstrukcji, czego powodem było bazowanie na sądowych i prokuratorskich aktach bez obudowania tych relacji w interesującą i dobrze skonstruowaną fabułę oraz stereotypowe i jednowymiarowe zbudowanie sylwetek głównych bohaterów. W swojej recenzji argumentował:

„Nieprawdą jest, że: w milicji śledztwa dotyczące dzieł sztuki prowadzą laicy; - każdy dyplomata jest przemysłnikiem; - że każdy pracownik DESY jest pokątnym handlarzem; - że, jak dyrektor, to gruby i głupi, a jak sekretarz POP, to bezmyślny, ślepowy agitator. Takie uproszczenia prowadzone do wszystkich bez wyjątku osób występujących w scenariuszu, spłaszczają problem i robią zeń nieśmieszną karykaturę”⁶⁹². Podobną w wyrazie opinię na temat tekstu przygotował dziennikarz „Ekranu” Wojciech Wierzewski. On z kolei uznał scenariusz *Antyków* za źle skonstruowany, szablonowy i nieprzekonywujący. „(...) dramaturgicznie ta propozycja scenariusza grzeszy nawiązywaniem do najbardziej uproszczonych i zbanalizowanych rozwiązań literatury popularnej. (...) W scenariuszu pokazuje się ją tak jak jedną z przygód kapitana Klossa: wszystko trąci fikcją i zmyśleniem”⁶⁹³

– pisał w swojej recenzji.

A jednak, mimo tych wad, scenariusz został skierowany do produkcji, zaś Krzysztof Wojciechowski miał otrzymać dostęp „do właściwych materiałów przedstawiających tryb postępowania przy ściganiu tego rodzaju przestępstw”⁶⁹⁴ oraz pomoc konsultanta z Ministerstwa Spraw Wewnętrznych.

W filmie pozostały jednak wszystkie usterki, które znalazły się w materiale scenariuszowym. Przede wszystkim mało czytelna fabuła, budowana przez mozaikę zdarzeń, ukazujących działanie przemysłników tytułowych antyków oraz metody, które stosują przy skupowaniu i przemycaaniu ich za granicę. Na głównego bohatera z tej grupy postaci Wojciechowski i Gontarz kreują cwaniaka Finkę, granego przez Zbigniewa Bartosiewicza, naturszczyka znanego później z epizodu „Wesołego Romka” w *Misiu* (1980) Stanisława Barei. Jest on człowiekiem wyrachowanym i bezwzględny, stosującym często brutalne metody dla pozyskania interesujących go dzieł sztuki (jako przykład można przywołać scenę

⁶⁹² F. Widura, [Recenzja scenariusza „Antyki”], AAN-NZK, sygn. 5/95, k. 211.

⁶⁹³ *Ibidem*, k. 215.

⁶⁹⁴ [Pismo do Ministra Spraw Wewnętrznych, gen. Stanisława Kowalczyka z 1 marca 1977 roku], AAN-NZK, sygn. 5/95, k. 206.

kradzieży karabeli w mieszkaniu kolekcjonera zabytków, Jana Leonarda, który zauważywszy przestępstwo zostaje pobity i ogłuszony przez Finkę oraz jego współnika). Wśród przestępców znajdują się również zachodni antykwariusze, w tym niejaki Menten, który, według pojawiającego się w filmie dziennikarza telewizyjnego badającego całą sprawę, w czasie II wojny światowej był oficerem SS, zaś przemyt polskich dzieł sztuki rozpoczął w 1943 roku. Na drugim biegunie znajduje się Jerzy Nawik, nowy dyrektor przedsiębiorstwa zajmującego się handlem dzieł sztuki (jego poprzednik – Kowalski – uciekł do Berlina Zachodniego w obawie przed rychłym zdemaskowaniem i aresztowaniem przez organa ścigania). Rozpoczyna on energiczną kontrolę w kierowanej przez siebie instytucji, która doprowadza do wykrycia licznych nadużyć i pociągnięcia do odpowiedzialności niektórych jego podwładnych. Warto również zauważyć, że w filmie pojawiają się liczne podniosłe i patetyczne sceny. Pierwsze minuty filmu przynoszą fragment rozgrywający się w nocnym lokalu, w którym prowadzą interesy przemytnicy i nielegalni handlarze. Członkowie orkiestry wykonują „Poloneza Ogińskiego”, w tym czasie na scenie odbywa się strip-tease. Jedna z kobiet obecnych w lokalu ostro i energicznie protestuje przeciwko takim praktykom („Nie! Nie wolno! Obrażają nas! Jak możecie pozwolić”), skutkiem czego zostaje z niego brutalnie wyrzucona. Z kolei pod koniec *Antyków* właściciel zrabowanej przez przestępców szabli wypowiada następujące słowa: „Wróciła w pielesze rodzinne. Stara rodzinna broń, na której byłem chrzczony”, w tle zaś słychać utwór Czesława Niemena *Bywaj dziewczę zdrowe*. Film wprowadza również sceny, ukazujące stosunek przemytników i zachodnich odbiorców do polskich dzieł sztuki. Oto w jednym z ostatnich fragmentów widzimy pracownika przedsiębiorstwa, który podczas pobytu za granicą próbuje sprzedać skradziony obraz „Śmierć Józefa Poniatowskiego”. Obraz jest jednak podziurawiony kulami, stąd dla nabywcy nie przedstawia żadnej wartości. Na nic zdają się argumenty złodzieja, że kradzież i przemyt tego dzieła sztuki wiązał się z ogromnym ryzykiem. Obraz nie zostaje zakupiony, zaś po nieudanej transakcji przemytnik wyrzuca go do kanału ściekowego.

Mimo licznych wad filmu, kolaudacja była dla Krzysztofa Wojciechowskiego niezwykle pomyślna, usłyszał on bowiem pod swoim adresem sporo komplementów. Aleksander Jackiewicz, który podczas posiedzenia prezentował się jako rzecznik i obrońca twórczości reżysera, uznał, że *Antyki* posiadają „niezwykłą siłę poetycką”⁶⁹⁵. W oczach krytyka

⁶⁹⁵ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 20 stycznia 1978 roku*, AFINA, sygn. A-344, poz. 153/l, k. 1.

i historyka filmu film Wojciechowskiego był przykładem publicystycznego eseju, poruszającego bardzo ważny społeczny temat. Wypowiedź Jackiewicza nadała ton całemu posiedzeniu i większości dalszych wypowiedzi. Pisarz Andrzej Kuśniewicz, przyłączając się do pochwał pod adresem *Antyków*, uznał film za socjologiczny opis zdegenerowanego środowiska. Przyznał jednak (a zgodził się z nim później Jerzy Jesionowski), że ze względu na zastosowane środki i konstrukcję dramaturgiczną „widzowie nie będą wiedzieli – o co tutaj chodzi, że brak jest akcji, że za mało wiemy o grupie ludzi, którzy się związali między sobą i że nie jest zrozumiała ucieczka tych ludzi”⁶⁹⁶. Lech Wieluński docenił problematykę podjętą przez Wojciechowskiego i Gontarza, znajdując w niej uogólnienie ówczesnie zachodzących procesów etycznych i społecznych. Jeszcze tylko profesor Henryk Jankowski, doceniając ogólną wymowę filmu i jego przesłanie, znalazł wadę w postaci nadmiernej dosłowności oraz przerysowania we wspomnianej wyżej scenie. Twierdził, że „rzeczywiście wrzucenie tego obrazu do rzeki jest faktem autentycznym, czytałem o czymś takim, ale zilustrowanie tego patriotyczną piosenką, która na nas niezwykle silnie oddziałuje jest troszkę na granicy wytrzymałości psychicznej odbiorcy”⁶⁹⁷. Była to również jedyna scena, która wzbudziła pewne zastrzeżenia u Janusza Wilhelmięgo; zachęcał on Wojciechowskiego i kierownictwo „Profilu” do zastanowienia się nad wprowadzonymi rozwiązaniami i ewentualną ich modyfikacją. Nie była to jednak uwaga kolaudacyjna, a tylko sugestia szefa kinematografii, stąd scena pozostała w filmie w niezmienionym kształcie.

Pozytywne opinie członków Komisji Kolaudacyjnej nie przełożyły się jednak na równie przychylne spojrzenie na film ze strony recenzentów. Zbigniew Klaczyński na łamach „Trybuny Ludu” zakładał, biorąc pod uwagę streszczenie filmu, że *Antyki* będą albo filmem kryminalnym, albo dokumentem ukazującym sposoby działania złodziei i przemytników dzieł sztuki. Ale, jak zauważał, „film jest mozaiką rozmaitych motywów, słabo niekiedy ze sobą powiązanych”. Niekorzystna ocena dokonania Wojciechowskiego wynikała w jego optyce z jakości zawartej w filmie publicystyki, co znalazło odzwierciedlenie w zdaniu: „nie można zestawiać »Kazania Skargi« ze striptisem, żądając, abyśmy to traktowali serio”⁶⁹⁸. Jeszcze poważniejsze zarzuty odnośnie do publicystyki miał Andrzej Zwaniecki, recenzent „Tygodnika Kulturalnego”. Utyskiwał on, że „gdy widzimy ochlaj w apartamentach jednego z gangsterów z »Desy«, byłego powstańca warszawskiego, to już następny kadr sygnalizuje nam punkt odniesienia dla świńskich interesów załatwianych tamże. Ekran

⁶⁹⁶ *Ibidem*, k. 3.

⁶⁹⁷ *Ibidem*, k. 7.

⁶⁹⁸ Z. Klaczyński, *Antyki*, „Trybuna Ludu” 1978, nr 133, s. 8.

wypełnia właz do kanału i wydaje się, że za chwilę wyłoni się z niego zmęczona twarz partyzanta. Znaczy to: gangsterzy trwonią wartości narodowe, o które walczyli powstańcy. Mocne co? Takich efektownych zdarzeń jest więcej. Osobiście zabrakło mi lirycznego odniesienia współczesnego. Na przykład – dziatwa szkolna duka z pamięci fragmenty »Pana Tadeusza«, a tu wredni przemysłowcy pakują pod podwójne dno walizki pierwodruk poematu wieszczca. To przemawia do wyobraźni»⁶⁹⁹. Także recenzenci prasy filmowej – „Filmu” i „Ekranu” – wysuwali pod adresem Wojciechowskiego sporo zarzutów. Jan Olszewski miał reżyserowi za złe nieczytelność filmu i niejasne wyartykułowanie myśli przewodniej scenariusza i efektu ekranowego⁷⁰⁰, na łamach „Ekranu” zaś uznano *Antyki* za „kino »inne«, nietradycyjne, bez zawodowych aktorów, gotowych dialogów, ciągłej akcji, ciekawe. Ale też kino z mocno rozchełstanym montażem, szkodzącym odbiorowi»⁷⁰¹.

3.5. Nie jest to dzieło wybitne, ale uczciwe w intencjach. „Kino awansu społecznego”

Premiera *Gdzie woda czysta i trawa zielona* oraz towarzysząca jej emocjonalna dyskusja podczas kolaudacji i w prasie filmowej nie były jedynym takim przypadkiem w pierwszych latach działalności Zespołu Filmowego „Profil”. Z podobnymi emocjami przyjęty został kolejny film Grzegorza Królikiewicza – *Tańczący jastrząb*. Reżyser ten po swoich wcześniejszych filmach – debiutanckim *Na wylot* (1972) i *Wiecznych pretensjach* (1974) – tym razem podjął temat awansu społecznego. Pierwowzorem literackim *Tańczącego jastrzębia* była powieść Juliana Kawalca pod tym samym tytułem, po raz pierwszy wydana w 1964 roku. Główny bohater – Michał Toporny – jest chłopskim synem, dla którego po II wojnie światowej otworzyły się nowe możliwości. Za namową wiejskiego nauczyciela opuszcza rodzinny dom i wyjeżdża do miasta, gdzie dostaje się na studia. Okres jego edukacji to również czas największego zideologizowania politycznego, Toporny musi więc stawiać czoła nadmiernie aktywnej przewodniczącej ZMP oraz dostosować się do zwyczajów panujących w rodzinnym domu Wiesławy, dziewczyny pochodzącej z inteligenckiej rodziny, która zostanie jego żoną. Dzięki swojemu chłopskiemu uporowi i ciężkiej pracy Toporny osiąga sukces – kończy studia i zostaje zatrudniony na wysokim stanowisku w zjednoczeniu. Wtedy jednak pasmo sukcesów się kończy. Wiesława porzuca go dla młodego inżyniera, w pracy zaś obnażone zostają pewne jego braki, jest też zmuszony do protestu

⁶⁹⁹ A. Zwanecki, *Opowieść o brzydkich gangsterach*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 27, s. 16.

⁷⁰⁰ Por. J. Olszewski, *Na gorącym uczynku*, „Film” 1978, nr 19, s. 9.

⁷⁰¹ J. Płażewski, *Naszym zdaniem. Antyki*, „Ekran” 1978, nr 19, s. 20.

przeciwko działaniom jego przełożonego. Powrót na wieś, gdzie z jego gospodarstwa nie zostało nic, uświadamia mu cenę zmiany swojego statusu.

Tańczący jastrząb był więc filmem obnażającym skutki wykorzenienia i zerwania z tradycją i ze swoim otoczeniem. „(...) ten człowiek (Toporny – przyp. JG) trafia w świat coraz bardziej stymulowany, wszystko staje się nieautentyczne, nie ma już się na czym oprzeć, jak kiedyś na wsi. Wszystko zaczyna pękać, jakby ziemia usuwała mu się spod nóg. Coraz bardziej pogrąża się w samotność”⁷⁰² – tłumaczył ideę filmu Grzegorz Królikiewicz. Zamiary te musiały być również oddane w formalnych aspektach filmu. Królikiewicz po latach stwierdzał: „Myślę więc sobie: muszę szukać kontrastu, zderzać ze sobą wiejski mściciel i potęgę zorganizowanego przemysłu za pomocą formy, która będzie bardziej drażniąca (...). Dla mnie najważniejsze było stworzenie nowej zawilosci, nowego sposobu pokazywania organizacji swój-obcy, wróg-przyjaciel, typowych antynomii chłopskich, a dziwnym trafem także ideologicznej walki przeciwieństw pochodzeniowych”⁷⁰³. Tym samym Królikiewicz diametralnie zaadaptował dzieło Kawalca, przede wszystkim styl i język. Owe zabiegi zostały przychylnie odebrane przez krytyków filmowych, chociaż niektórzy zarzucali reżyserowi nadmierne rozbuchanie formalne. „Rozpoznanie, z którym Królikiewicz rozpoczynał swój film było właściwe. Błędna okazała się teoria. Teoria estetyczna, nakazująca reżyserowi zbyt dosłownie ilustrować tezy, owe sprzeczności, zachowania i doznania bohatera filmu – Michała Topornego – zawarte w scenariuszu. Bo Królikiewiczowi nie wystarczyło jeszcze, że ma wielki temat na film, że ma krwiste postaci, wspaniale zarysowane sytuacje i konflikty. Postanowił docisnąć pedał. I tak w »Tańczącym jastrzębiu« teoria estetyczna Królikiewicza doprowadzona została do absurdu”⁷⁰⁴ – pisał późniejszy reżyser filmowy, Janusz Kijowski.

Swoje zdanie na temat metody pracy z jego dziełem miał również Julian Kawalec. W kilku artykułach entuzjastycznie ocenił on pracę Królikiewicza, w jego filozofii bowiem artysta nie powinien być ograniczany wizją artystyczną autora pierwowzoru literackiego. Zdaniem pisarza, „film, który zrobił (Królikiewicz – przyp. JG), jest filmem trudnym; widz, jeśli chce go przyjąć, musi zrezygnować ze starych nawyków odbioru kina. Jeśli tego nie uczyni, film go zirytuje, widz pomyśli, że się go nie szanuje, że się o niego nie dba, a nawet robi film wbrew niemu. A może właśnie dba się o widza, dając mu do rozwiązania rzecz wielce skomplikowaną, zagęszczoną, symboliczną, gwałtowną, nie rozłożoną według tych

⁷⁰² E. Dolińska, *U progu*, „Film” 1977, nr 3, s. 22.

⁷⁰³ P. Kletowski, P. Marecki, *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości*, Kraków 2011, s. 86.

⁷⁰⁴ J. Kijowski, *Koszty własne*, „Kultura” 1978, nr 6.

łatwych zasad myślowych: przyczyna, skutek, przyczyna, skutek itd., zrozumiale, bez trudności, wygodnie. W tym filmie tego nie ma i dlatego są o nim opinie sprzeczne, krańcowo różne, wzajemnie się zderzające; i to dobrze, bo tylko przez takie opinie, przez polemikę film wychodzi jakby na światło i daje się pojąć⁷⁰⁵. Jednogłośnie pozytywnie została odebrana przez Kawalca kreacja Franciszka Trzeciaka, grającego ponownie rolę główną – Michała Topornego. Aktor ten świetnie oddał stan psychiczny kreowanego przez siebie bohatera, jego wewnętrzne rozterki, nieumiejętność zaaklimatyzowania się w nowym, nieznanym mu świecie, wreszcie uświadomienie sobie, jak wiele stracił i jak wysokie koszty poniósł podczas „miejskiego” życia. Grany przez Trzeciaka bohater – jak pisał Cezary Wiśniewski – „mieści się doskonale w tym zmiennym, jakby goniącym za chimerą kariery filmie”, zaś Maria Malatyńska na łamach „Kina”⁷⁰⁶ jednoznacznie stwierdzała, że Franciszek Trzeciak był jedynym aktorem predestynowanym do zagrania Michała Topornego, owego – jak mówił Grzegorz Królikiewicz – „archetypu awansu »socjalistycznej młodzieży«”⁷⁰⁷. Właśnie osoba Franciszka Trzeciaka wiąże *Tańczącego jastrzębia* z dwoma poprzednimi filmami reżysera – *Na wylot* i *Wiecznymi pretensjami*; aktor ten był bowiem dla Królikiewicza „medium o idealnym słuchu psychicznym, o wyglądzie typowym dla ogromnej ilości ludzi, którzy przyszli do miast z wiosek, o tych wyśmiewanych nieregularnych, kaflowatych rysach twarzy”⁷⁰⁸.

Pełna pochwał recepcja filmu przez krytykę kontrastuje z odbiorem filmu podczas kolaudacji. Krótkie posiedzenie, które odbyło się 27 lipca 1977 roku, było serią ambiwalentnych uwag pod adresem Grzegorza Królikiewicza; warto jednak zauważyć, że zarówno stosunek Królikiewicza do kolaudantów podczas poprzednich posiedzeń oraz sezon urlopowy nie sprzyjał wysokiej frekwencji oraz nadmiernej liczbie wypowiedzanych opinii, stąd też na temat *Tańczącego jastrzębia* wypowiedzieli się tylko Jerzy Jesionowski i Zbigniew Klaczyński. Pierwszy z wymienionych, doceniając podjęte przez Królikiewicza założenia, dostrzegał liczne chwytby formalne, które nie utrudnią widzom zrozumienia filmu, zwłaszcza w odniesieniu do pierwowzoru literackiego. Jesionowski stwierdzał, że „widz kinowy, który po raz pierwszy zetknie się z tym utworem, będzie miał poważne trudności z rekonstrukcją tej powieści. Wyczuwa się w tym wielkie luki, skoki, brak mi jest klarowności

⁷⁰⁵ J. Kawalec, *Przemiana słowa w obraz*, „Polska” 1978, nr 7, s. 52.

⁷⁰⁶ Por. M. Malatyńska, *Bajka o dzikim wilku*, „Kino” 1977, nr 12, s. 23.

⁷⁰⁷ P. Kletowski, P. Marecki, *Królikiewicz...*, op. cit., s. 91.

⁷⁰⁸ *Ibidem*, s. 84.

opowiadania tej pewnej historii i dlatego uważam, że jest to historia opowiedziana nie całkiem klarownie”⁷⁰⁹. Zakwestionował również konstrukcję postaci Topornego; jego zdaniem historyczna natura tego bohatera byłaby z pewnością przeszkodą dla zrobienia przez niego tak wielkiej, błyskotliwej kariery. Zastrzeżenia Jesionowskiego wzbudził również fakt, że jest to kolejna, na przestrzeni trzech lat, adaptacja powieści Kawalca, dokonana przez tego samego reżysera i ponownie z Franciszkiem Trzeciakiem w roli głównej⁷¹⁰. Zbigniew Klaczyński po części zgodził się z uwagami Jerzego Jesionowskiego dotyczącymi potencjalnych trudności z odczytaniem filmu przez widownię, pod tymi uwagami podpisał się także wiceminister Janusz Wilhelmi. Również i on odniósł się do kwestii ponownej adaptacji *Tańczącego jastrzębia*, zastanawiając się, czy jest sens ponownie podejmować ten sam temat, zwłaszcza, że – jak filozoficznie stwierdzał – „życie jest krótkie i po co po raz drugi podchodzić do tego samego tematu ma artysta, kiedy jest tak wiele tematów do podjęcia i mówię to z całą przyjaźnią do reżysera”⁷¹¹. Koniec końców Wilhelmi uznał *Tańczącego jastrzębia* za „pewną ciekawą propozycję, ciekawe spojrzenie na przedmiot i na podkreślenie zasługuje bardzo różnorodne podejście do tego samego tematu w telewizji i w kinie, po prostu została zastosowana zupełnie inna poetyka filmowa”⁷¹². Żaden z uczestników posiedzenia nie zgłosił uwag kolaudacyjnych. Ingerencje w film wprowadzili jednak funkcjonariusze Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk. W raporcie na temat ingerencji wprowadzonych w III kwartale 1977 roku donosili o wycięciu „scen z zebrania ZMP. Ograniczały się one do bełkotliwego dialogu i bezsensownych oskarżeń w odniesieniu do głównego bohatera, ośmieszały styl pracy tej organizacji. Poleciliśmy również skrócenie sceny z nagą kobietą”⁷¹³. Sceny ZMP-owskiego zebrania znalazły się jednak w ekranowej wersji filmu.

Powyższa tematyka, zapoczątkowana w poprzedniej kadencji działalności „Profilu” filmem *Tańczący jastrząb*, znalazła swoje rozwinięcie również w 1978 roku. Wtedy bowiem powstały trzy produkcje, dla których migracja ludzi z terenów wiejskich do wielkich miast była tematem wiodącym lub jednym z pobocznych wątków. Mowa o filmach *Wesela nie będzie* (1978; reż. Waldemar Podgórski), *Płomienie* (1978; reż. Ryszard Czeakała) oraz

⁷⁰⁹ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 27 lipca 1977 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 141/l, k. 2.

⁷¹⁰ Jesionowski miał na myśli spektakl Teatru Telewizji *Toporny* (1974), który Królikiewicz zrealizował w krakowskim oddziale Telewizji Polskiej. Za tę realizację reżyser otrzymał w 1974 roku nagrodę „Złoty Ekran”.

⁷¹¹ *Ibidem*, k. 6.

⁷¹² *Ibidem*, k. 7.

⁷¹³ Informacja o ingerencjach dokonanych w III kwartale 1977 przez Zespół Widowisk Radia i TV, AAN-GUKP-PiW, sygn. 3304, k. 21.

– w mniejszym stopniu – *Pogrzeb świerszcza* (1978; reż. Wojciech Fiwek; szerzej film ten omówię w podrozdziale o filmach dla dzieci i młodzieży).

W swoim artykule dotyczącym migracji ludności wiejskiej Zygmunt Welon zauważył, że „społeczny awans chłopca, w okresie 45 lat istnienia PRL (1945-1990), następował nie tyle na drodze cywilizacyjnego postępu warstwy chłopskiej, ile przez ucieczkę od zawodu rolnika, bądź przez emigrację ze wsi do miasta”⁷¹⁴. Bohaterowie wspomnianych obrazów są tylko częściowym potwierdzeniem tej tezy. Zarówno Wojtek Bukowski, protagonista filmu Podgórskiego, jak i niektóre postacie *Płomieni* oraz rodzice Marka z *Pogrzebu świerszcza* to ludzie, którzy opuścili swoje wiejskie domy, często zrywając kontakt z poprzednim życiem, ograniczając się do sporadycznych wizyt w sprawach rodzinnych.

Ale dwa wspomniane filmy (*Wesela nie będzie* i *Płomienie*) ukazują coś jeszcze – zderzenie kultury i obyczajowości wiejskiej z zakorzenionymi na wsi przekonaniami o wartości rodziny i potrzebie jej scalania. Posłużyły do tego fabuły obu produkcji. Film Waldemara Podgórskiego opisuje życie Wojtka Bukowskiego (Krzysztof Stroiński), który po studiach medycznych w Łodzi pozostał w mieście i rozpoczął tu pracę jako lekarz w jednym ze szpitali. Poznał dziewczynę, Małgoškę (Anna Dymna), pracującą w salonie kosmetycznym, razem urządzą sobie życie, dekorują obszerne mieszkanie, spędzają czas na dyskotekach i prywatkach. Ale wizyta w rodzinnej wsi uświadamia Wojtkowi ogrom zmian, jaki zaszedł w jego dawnym otoczeniu, zwłaszcza, że podczas wędrowki spotyka on swego przyjaciela, Grzeška (Emilian Kamiński), który we wsi jest działaczem młodzieżowym. „Jesteś doktorem, daleko zaszedłeś, ale myśmy tu też w miejscu nie stali” – mówi Wojtkowi. Te słowa potwierdza również inny kolega, Roman (Miroslaw Henke), który pokazuje protagoniście nowoczesnie urządzone gospodarstwo rolne. Rozkwit wsi zderzony jest z intelektualną pustką kultury miejskiej – gdy Wojtek dowiaduje się o ciężko chorym ojcu i przewozi go do szpitala do Łodzi, a leczenie nie przynosi skutku i mężczyzna umiera, w jego mieszkaniu trwa imieninowa impreza Małgoški, podczas której coraz bardziej podchmieleni goście wymieniają się banalnymi i często bzdurnymi dialogami. Jeszcze mocniejsze ostrze krytyki wobec „miastowych” wymierzył w *Płomieniach* Ryszard Czeakała. Ludzie z miasta, którzy przyjeżdżają do domu na wsi na stypę po śmierci ich ojca, są ukazani jako zepsuci moralnie, nieprzejmujący się ich rodzinnym dobytkiem, szukający tanich rozrywek. Lekarz Edward (Bogusław Sochnacki), zamiast zajmować się pogrążoną w żałobie matką

⁷¹⁴ Z. Welon, *Drogi awansu chłopów polskich w świetle wskaźników antropologicznych*, „Przegląd Antropologiczny” 1992, tom 55, zeszyt 1-2, s. 91.

(Ryszarda Hanin) woli oglądać transmitowany w telewizji mecz. Żona Edwarda, Urszula (Alicja Jachiewicz), jest przez niego zaniedbywana, a pocieszenia szuka podczas zbliżenia ze szwagrem Romanem (Emil Karewicz), który nie stawia oporów, chociaż sam ma żonę. Dla kontrastu Czekała wprowadza do filmu głównego bohatera, Czesława (Józef Duriasz), brata Edwarda i Romana, który po osiągnięciu pełnoletności nie opuścił wsi, pomagał ojcu w gospodarstwie, zaś na zakończenie stypy (przy tym na zakończenie filmu) z emfazą mówi zgromadzonym gościom, że nie zamierza opuszczać domu, zaś pod jego rządami zapuszczone gospodarstwo zmieni się w przodujące i nowoczesne.

Oba filmy wydają się jednak w wielu miejscach pęknięte i nieprawdziwe. Z czego wynika ta konstatacja? W przypadku *Wesela nie będzie* odpowiedź jest prosta i tkwi już w samej konstrukcji głównego bohatera. Wojtek Bukowski jest bowiem człowiekiem niezwykle tajemniczym, który bardzo niechętnie dzieli się ze swoją partnerką informacjami na temat swojej rodziny i pochodzenia. Tak jakby się tego wstydził. I gdy dochodzi do kulminacyjnego momentu, to znaczy wspomnianego przyjęcia imieninowego Małgośki, nie potrafimy zrozumieć rozdrażnienia i zdenerwowania na towarzystwo zgromadzone w mieszkaniu solenizantki. Przede wszystkim dlatego, że dziewczyna nie wiedziała o śmierci ojca Wojtka, ten bowiem nie podzielił się z nią tą przykrą wiadomością. Trudno uwierzyć również w obraz wsi jako niemalże „krajny mlekiem i miodem płynącej”. W *Płomieniach* zaś zawiodło zestawienie charakterystycznego dla Czekały ascetycznego stylu z publicystyczną manierą, bardzo mocno zderzającą ze sobą bohaterów pochodzących z dwóch różnych światów, z oczywistym zwycięstwem bohatera pochodzącego ze wsi, czytającego w miejscowej klubo-kawiarni „Politykę”.

Stąd też ambiwalentny lub negatywny odbiór *Wesela nie będzie* i *Płomieni* – zarówno podczas obrad Komisji Kolaudacyjnej, jak i w prasie. Waldemar Podgórski usłyszał między innymi krytyczne uwagi ze strony Zbigniewa Klaczyńskiego. Krytyk filmowy „Trybuny Ludu” uznał: „Nie podoba mi się deklaratywność w prezentowaniu wsi, ale nie dlatego, żebym miał coś przeciwko pokazywaniu nowoczesności na wsi, bo wiemy, że życie na wsi poszło naprzód, że jest zupełnie inne, niż dawniej, ale wiemy, że wiele elementów wpłynęło na te zmiany. Tutaj wszystko jest opowiedziane, ale w sposób nie najbardziej ambitny, trochę na takiej zasadzie, jak o tym mówią reportaże w telewizji, kiedy jeden człowiek wychodzi przed kamerę i mówi, co się na wsi zmieniło. My te zmiany powinniśmy

widzieć, tego nie można przerzucić na dialog”⁷¹⁵. Inne zarzuty dotyczyły pewnych potknięć scenariuszowych oraz niewłaściwego prowadzenia aktorów. Pod tym względem znacznie lepszym odbiorem cieszył się wcześniejszy film Podgórskiego na ten sam temat – *Pójdiesz ponad sadem* (1974), zrealizowany w Zespole Filmowym „Panorama”⁷¹⁶. Stąd też w wielu recenzjach *Wesela nie będzie* pojawiły się nawiązania do wspomnianego obrazu, a nawet stwierdzenia, że jest on swego rodzaju „ciągim dalszym” filmu z 1974 roku⁷¹⁷. Prowokował do tego nie tylko tożsamy temat, ale również ten sam aktor obsadzony w głównej roli – Krzysztof Stroiński (który w międzyczasie zagrał również podobną postać w popularnym serialu telewizyjnym Zbigniewa Chmielewskiego *Daleko od szosy* [1976]). W przypadku *Wesela...* rezultat był jednak znacznie gorszy. „Nie sposób pozbyć się przeświadczenia, że Waldemar Podgórski chciał w swym filmie pomieścić zbyt wiele spraw, problemów, motywów”⁷¹⁸ – twierdziła Elżbieta Dolińska. Według Jana Józefa Szczepańskiego film oparty był na ogranych schematach, scenariusz zaś pełen był dramaturgicznych pomyłek, nie uratowało również *Wesela nie będzie* aktorstwo Krzysztofa Stroińskiego⁷¹⁹. Bronił Podgórskiego jednak Konrad Frejdlich, dziennikarz łódzkich „Odgłosów” i przyjaciel reżysera. Jego zdaniem „łódzki sztafaż, ukazanie kolorytu przemysłowego miasta przydaje filmowi Podgórskiego wiele walorów: nie jest to na pewno dzieło wybitne, ale uczciwe w intencjach i ogromnie sprawne w realizacji, operujące niebagatelnym warsztatem reżyserskim”⁷²⁰. Istotnie, wszystkie miejskie sekwencje nakręcone zostały w Łodzi, co być może ma również znaczenie w kontekście usytuowania siedziby zespołu „Profil” w tym właśnie mieście. Na ekranie widzimy jedno z mieszkań na ulicy Piotrkowskiej, dom handlowy „Juventus”, łódzkie kawiarnie i dyskoteki, Szpital Kopernika. Ale w tym wypadku wątek miasta nie ma wielkiej wagi. W gruncie rzeczy akcja *Wesela nie będzie* mogłaby rozgrywać się w każdym innym mieście wojewódzkim. Znacznie większą rolę odegrała Łódź we wspomnianym wcześniej *Pójdiesz ponad sadem* oraz serialu Chmielewskiego.

⁷¹⁵ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 1 lutego 1978 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 154, k. 4.

⁷¹⁶ Bożena Janicka pisała o nim następująco: „W języku ogólników jest to film o zasadniczym problemie naszej współczesności – o zjawisku awansu społecznego, o przejściu ze wsi do miasta. Ale w tej formule Podgórski potrafił zobaczyć i pokazać świat w sposób świeży, ludzki, budzący refleksje wykraczające poza sam film” (B. Janicka, *Co jest na górze?*, „Kultura” 1974, nr 28, s. 14).

⁷¹⁷ „Analogie nasuwają się w sposób nieodparty” – pisał Jerzy Trunkwalter (*Koszty własne społecznego awansu*, „Żołnierz Polski” 1978, nr 39, s. 21).

⁷¹⁸ E. Dolińska, *W próżni*, „Film” 1978, nr 28, s. 22.

⁷¹⁹ Por. JJS (J. J. Szczepański), *Wesela nie będzie*, „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 28, s. 8.

⁷²⁰ K. Frejdlich, *Wesele” raz jeszcze!*, „Odgłosy” 1978, nr 34, s. 10.

Kolaudacja *Płomieni* zaś zmieniła się ze schematycznej dyskusji, opisującej wady i zalety analizowanego filmu w ciąg nieprzyzwoitych i niekulturalnych uwag wygłaszanych przez reżysera. Ci, którzy zdążyli zabrać głos w kwestiach merytorycznych – Andrzej Mularczyk, Aleksander Ścibor-Rylski i Jan Mołda – zarzucali *Płomieniom* przestarzałość i stereotypowość. Po zabraniu głosu ostatniego z wymienionych zaczął się frontalny atak reżysera zarówno na niego, jak i na całą Komisję Kolaudacyjną, który pozwolił sobie zacytować w całości:

„Reż. Czekąła: Jakie jest Pana nazwisko? Ob. Mołda: Nazywam się Mołda. Reż. Czekąła: Jak?? Ob. Mołda: Mołda, jak Mołdawia. Reż. Czekąła: Mołda, aha, Mołda. Tak, znam to nazwisko, czytałem wiele o panu w prasie zachodniej. Może pan mówić dalej, pozwalam. Przewodniczący: Może zamienimy się rolami i pan usiądzie na moim miejscu? Bo w tej sytuacji... Reż. Czekąła (przerywa): Ale nie, pan nie rozumie, o co mi chodzi. Ja chcę tylko dowiedzieć się, kto tu zabiera głos, bo pan mi tego nie uniemożliwił. Przewodniczący: Proponuję jednak, żebyśmy zachowali prawidłową kolejność zabierania głosu... Reż. Czekąła: Głosu, a tam. Ja bym chciał usłyszeć tu głosy poważnych ludzi, bo w ten film włożyłem swoje życie, poświęciłem mu się i powinienem zostać poważnie potraktowany. Dlaczego nie ma tutaj redaktora Płażewskiego, redaktora Eberhardta, dlaczego ich tutaj nie widzę? To byliby ludzie upoważnieni do zabierania głosu na temat mojego filmu, a nie jakieś... mołdy... podpęldy... podpizdy”⁷²¹.

Efektom tej kolaudacji była III kategoria artystyczna dla *Płomieni*, chociaż Bohdan Poręba w pismach do Naczelnego Zarządu Kinematografii wnioskował o zmianę tego werdyktu na korzyść Czekąły, argumentując, iż *Płomienie* są „filmem o wysokich walorach artystycznych i społecznych. (...) III kategoria (...) jest nie tylko krzywdząca dla Ryszarda Czekąły, ale także dla całego kolektywu twórczego i Zespołu Filmowego »Profil«”⁷²².

Bohdan Poręba podpierał się we wspomnianym piśmie entuzjastycznymi opiniami na temat tej produkcji. Faktycznie, krytycy, prawdopodobnie nie znając zachowania reżysera podczas kolaudacji, starali się bronić filmu. Anna Tatariewicz twierdziła, że „jest to jeden z najważniejszych, może w ogóle najważniejszy film ostatniego sezonu, a kolaudatorzy swoim werdyktem dowiedli, że nie widzą tego, na co patrzają”⁷²³. Czego, zdaniem krytyczki nie dostrzegli członkowie Komisji Kolaudacyjnej? Przede wszystkim wyraziście zarysowanego stosunku do dziedzictwa, tradycji, rodziny i pochodzenia, który jej zdaniem wyrasta z tego samego pnia, co *Tańczący jastrząb* i *Życie rodzinne* (1970; reż. Krzysztof

⁷²¹ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 10 sierpnia 1978r., AFINA, sygn. A-344, poz. 169, k. 5-6.

⁷²² Korespondencja dotycząca filmu *Płomienie*, AFINA, sygn. A-344, poz. 169a, k. nlb.

⁷²³ A. Tatariewicz, *Dwugłos o filmie „Płomienie”*, „Kultura” 1979, nr 5, s. 14.

Zanussi), nadto zaś trafne i przekonujące spostrzeżenia na temat współczesnej wsi i jej mieszkańców. Jadwiga Łużyńska-Doborowa twierdziła, że „»Płomienie« (...) dostarczają nadto wielu informacji odnośnie swego stosunku do dóbr materialnych i innych »uciech« życia poszczególnych postaci”⁷²⁴. Nawet ci krytycy, którzy przeciwni byli problematyce i publicystyce *Płomieni* nie mogli przejść obojętnie według wysokich walorów wizualnych, malarskiej wizji rzeczywistości i świetnych zdjęć Czesława Świrty⁷²⁵. Najwięcej jednak pretensji pod swoim adresem usłyszał Ryszard Czeakała-scenarzysta. Wady materiału literackiego wypunktował przede wszystkim wspomniany podczas kolaudacji Jerzy Płażewski: „Zatem świat ludzi, którzy realne wartości zamienili na blichtr, pozór, nieautentyczność. A przeciwstawiony mu zostaje pozostawiony na roli Czesław, laicki święty, co to odmawia wódki, a nie odmawia pacierza. (...) Ta rama pojęciowa, narzucona sztywno na krwiste charaktery, sytuacje, obyczaje oryginalnie podpatrzone przez reżysera, wydaje mi się głównym mankamentem filmu”⁷²⁶. Bardzo nieudane, niepasujące do ukazywanych przez reżysera sytuacji dialogi wytykała również Ewa Nurczyńska⁷²⁷. Jeden składnik *Płomieni* pogodził jednak wszystkich krytyków – znakomita rola Henryka Hunki, odtwarzającego w filmie rolę Józefa, wuja Czesława, chłopca obarczonego ciężkimi przeżyciami wojennymi, bardzo krytycznie nastawionego zarówno do przybyłych z miasta członków rodziny, jak i do protagonisty. Hunko, etatowy odtwórca ról pijaczków i lumpów, obok znakomitej roli w *Mecie* (1971) Antoniego Krauzego, stworzył u Czeakały jedną ze swoich najdojrzalszych, najciekawszych i najbardziej przekonujących kreacji.

3.6. *Dzisiaj nie realizuje się w taki sposób tego rodzaju filmów. Z dziejów II Rzeczypospolitej*

Błażej Brzostek twierdzi, iż „w miarę rozwiewania się złudzenia pomyślności gospodarczej legitymizacja przez sukces stawała się coraz bardziej problematyczna. Gdy okazywało się, że Polak jednak »nie potrafi«, krzepienie publiczności propagandą historyczną zyskało na znaczeniu. Okazją była m.in. okrągła rocznica odzyskania niepodległości w roku

⁷²⁴ J. Łużyńska-Doborowa, „*Płomienie*” bez alternatywy?, „Odgłosy” 1979, nr 7, s. 11.

⁷²⁵ Por. JJS (J. J. Szczepański), „*Płomienie*”, „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 4, s. 8.

⁷²⁶ J. Płażewski, *Kino Ryszarda Czeakały*, „Kino” 1979, nr 4, s. 7.

⁷²⁷ Por. E. Nurczyńska, „*Płomienie*”, „Odgłosy” 1978, nr 44, s. 6.

1978. Towarzyszyło jej spektakularne rozluźnienie rygorów w zakresie publicznych dyskusji i wydawnictw dotyczących II Rzeczypospolitej⁷²⁸. Nieprzypadkowo więc, oprócz realizacji filmów z pasją opisujących współczesność i pewne patologie PRL-owskiego życia politycznego, Zespół Filmowy „Profil” stał się pod koniec lat 70. instytucją specjalizującą się w produkcji supernakładowych filmów historycznych. Miało to oczywiście również duży związek z coraz silniejszym powiązaniem Poręby z grupą „narodowych komunistów” i indywidualnymi zainteresowaniami twórczymi tego reżysera. Nie można również nie zauważyć, że „Profil” tym samym po raz kolejny angażował się w realizację filmów „rocznicowych”, kręcąc filmy zgodne z wytycznymi PZPR dotyczącymi polityki historycznej, pozyskując również do współpracy historyków reprezentujących nurt oficjalnej historiografii. Do tego zaś trzeba dodać, iż owe „giganty historyczne”, poprzez wydatkowanie na ich produkcję setek milionów złotych z państwowej kasy, jeszcze bardziej pogłębiły deficyt kinematografii i jej trudną sytuację finansową.

Scenarzysta *Polonii Restituty*, profesor Włodzimierz Tadeusz Kowalski, określony przez Jerzego Eislera mianem „nadwornego dziejopisa PRL”⁷²⁹, zapowiadał film mówiący „prawdę o losach Polski i Polaków w czasie I wojny światowej. Te losy były, jak wiadomo, bardzo splecione, działania polityków tak różnorodne, sympatia prorosyjskie, proaustriackie. A naród, pokawałkowany przez zabory, zmuszany częstokroć do walki przeciw sobie, w przeciwnych obozach”⁷³⁰. Istotnie, scenariusz, a następnie sam film, jest wielowątkowy. Na pierwszy plan wysuwają się liczne dyskusje, konferencje i spotkania w gronie polityków polskich, niemieckich, francuskich, austriackich czy rosyjskich z rekonstrukcją posiedzeń, po których podpisany został Traktat Wersalski. Na karty swojego scenariusza Kowalski wprowadził historyczne postacie, takie jak: Józef Piłsudski (Janusz Zakrzeński), Woodrow Thomas Wilson (Jerzy Kaliszewski), Ignacy Jan Paderewski (Krzysztof Chamic), Georges Clemenceau (Józef Pieracki), Roman Dmowski (Józef Fryźlewicz), Włodzimierz Lenin (Kirył Ławrow), David Lloyd George (Edmund Fetting), Wojciech Trąpczyński (Mariusz Dmochowski), pułkownik Edward Śmigły-Rydz (Eugeniusz Kujawski), Józef Stalin (Andro Kobaładze) czy Wojciech Korfanty (Tadeusz Janczar). Przygotowując scenariusz, Kowalski powielił więc konwencję, którą zastosował przy spektaklach Teatru Faktu reżyserowanych przez Romana Wionczka – *Poczdanie* (1972), *Sprawie polskiej*

⁷²⁸ B. Brzostek, *PRL: propaganda czy polityka historyczna?* [w:] *Polityka czy propaganda? PRL wobec historii*, Warszawa 2009, s. 81.

⁷²⁹ J. Eisler, *Polonia Restituta*, „Biuletyn IPN” 2013, nr 11, s. 52.

⁷³⁰ M. Mokrzycka, *Jak rodziła się Polska niepodległa*, „Express Wieczorny” 1978, nr 147, s. 1.

1944 (1974), a przede wszystkim w serialu Teatru Telewizji, *Przed burzą* (1977). Było to posunięcie zrozumiałe, spektakle te odniosły sukces, były bardzo popularne wśród publiczności i docenione przez krytyków, zaś Kowalski, mający dostęp do nieprzebranej ilości materiałów archiwalnych, w pewien sposób ułatwiał sobie pracę, konstruując materiał literacki z licznych dokumentów, protokołów i notatek. Jednak to co odniosło sukces w telewizji, niekoniecznie mogło z podobnym powodzeniem zafunkcjonować jako scenariusz filmu kinowego.

I właśnie takie obawy mieli dyrektorzy Naczelnego Zarządu Kinematografii, którzy w kwietniu 1978 roku analizowali dostarczony przez Kowalskiego scenariusz *Polonii Restituty*⁷³¹. Podczas narady z udziałem Danieli Czarskiej i Wiesława Stempla z NZK, ale również wiceministra kultury, Władysława Loranca i przyszłego reżysera – Bohdana Połęby, dowodzono, że „dla potrzeb filmu fabularnego materiał ten stanowi jedynie cenny materiał faktograficzno-dokumentacyjny, który może być pomocny w opracowaniu scenariusza”⁷³². Również Daniela Czarska w swojej recenzji scenariusza utrzymywała, że tekst w takiej formie powinien być raczej tworzywem serialu bądź spektaklu telewizyjnego, nie zaś filmu kinowego⁷³³. Tekst został jednak dobrze odebrany przez grono historyków, reprezentowanych przez Piotra Łossowskiego, Tadeusza Jędruszcza i Jerzego Holzera. Naukowcy ci, zajmujący się historią Polski, twierdzili, że scenariusz dobrze prezentuje procesy historyczne, które doprowadziły do odzyskania niepodległości naszego kraju, koncentruje się na najważniejszych wydarzeniach i postaciach i trafnie oddaje zarówno atmosferę I wojny światowej, politycznych rozgrywek w gabinetach różnych rządów, a także dyskusje toczone przed zawarciem Traktatu Wersalskiego. Łossowski podkreślał też, że „pod względem politycznym scenariusz nie nasuwa zastrzeżeń. Autor ukazuje wiele mniej znanych szerszemu ogółowi problemów i faktów czyni to z dużym umiarem i krytycyzmem (jak np. sprawę epopei legionowej). Wydobywa całą złożoność sytuacji, konfrontację postaw, właściwe miejsce oddając lewicy i jej dokonaniom. Przedstawia elementy walki klasowej o władzę, które istniały na niektórych obszarach kraju, eksponuje rolę socjaldemokratów i w ogóle robotników. Pokazuje doniosły wpływ, jaki wywarły wydarzenia rewolucyjne

⁷³¹ Pierwotny tytuł scenariusza: „Wskrzeszenie państwa”.

⁷³² *Notatka służbowa* [dokument bez daty i podpisu], AAN-NZK, sygn. 5/101, k. 195.

⁷³³ Por. D. Czarska, *Ocena programowa tekstu /scenariusza/ W.T. Kowalskiego pt. „Wskrzeszenie państwa”*, AAN-NZK, sygn. 5/101, k. 136.

w Rosji, a zwłaszcza Rewolucja Październikowa, na odzyskanie przez Polskę niepodległości. Ciepło kreśli stosunek Lenina do sprawy niepodległości Polski”⁷³⁴.

Rekonstruuając losy *Polonii Restituty* można zauważyć, że dla szefostwa kinematografii większe znaczenie miały opinie historyków i znawców epoki, niż pracowników NZK. Opinie Daniela Czarskiej, jakkolwiek brane od uwagę, zostały w dużej mierze zignorowane, zaś głównym argumentem mającym spowodować skierowanie filmu do produkcji, była zaprezentowana w filmie historiozofia będąca „nie emocjonalnym przeżyciem psychicznym lecz dialektycznym sprzężeniem faktów w relacji przyczyna-skutek”⁷³⁵. Dodatkowym powodem, który miał spore znaczenie dla ewentualnej realizacji scenariusza Kowalskiego była chęć realizacji filmu „rocznicowego”, wypełniającego zapotrzebowanie związane z obchodami 60-lecia odzyskania niepodległości. W poprzednim roku filmem nawiązującym do tej problematyki była *Śmierć prezydenta* (1977; reż. Jerzy Kawalerowicz), teraz miała nim być właśnie *Polonia...* oraz *Obcoplemienna ballada*, która ostatecznie przyjęła tytuł *...cóżes Ty za pani...* (1979; reż. Tadeusz Kijański) – film ten również zrealizował ZF „Profil” i będzie o nim mowa w dalszej części rozdziału.

Uzbrojony w te argumenty Dyrektor Departamentu Programowego NZK, Janusz Zaporowski, wnioskował o skierowanie filmu do produkcji, jednak ówczesny szef kinematografii, Zbigniew Sołuba, zwlekał z podjęciem decyzji, chcąc najpierw zapoznać się ze scenopisem⁷³⁶. Odłożenie na jakiś czas sprawy przyszłego filmu Poręby miało jednak swoje uzasadnienie. W połowie czerwca odbyło się bowiem w siedzibie NZK spotkanie z udziałem kierowników wszystkich departamentów tej instytucji oraz kierownictwem zespołu. Jaka była wówczas sytuacja „Profilu”? Zespół realizował wówczas pięć filmów – *Wysokie loty* i *Płomienie*, a także omówione dalej *Umarli rzucają cień* (1978; reż. Julian Dziedzina), *Sekret Enigmy* (1979; reż. Roman Wionczek) i *Placówkę* (1979; reż. Zygmunt Skonieczny). Ich realizacja pochłonęła już ponad 90 milionów złotych. W tym samym czasie zaś Poręba wnioskował o skierowanie do produkcji kolejnych scenariuszy, w tym właśnie *Polonii...*, oraz *Zamachu stanu* (1979), który miał reżyserować Ryszard Filipiński. Łączny ich koszt według wstępnych obliczeń miał się zamykać w kwocie 140 milionów złotych, zatem „Profil” produkowałby w 1978 i 1979 roku filmy o budżecie 230 milionów złotych. Do tego dochodziły jeszcze scenariusze oczekujące na akceptację – gdyby wszystkie otrzymały pozytywną

⁷³⁴ P. Łossowski, *Recenzja wewnętrzna scenariusza filmu „Polonia Restituta”, Łódź 1978, ss. 579, AAN-NZK, sygn. 5/101, k. 138.*

⁷³⁵ *Ibidem*, k. 159.

⁷³⁶ Por. *Ibidem*, k. 159-160.

decyzję, oznaczałoby to kolejne produkcje o całościowym budżecie około 185 milionów złotych. Produkcja filmów „Profilu” mogłaby więc pochłonąć ponad 410 milionów złotych. Suma ogromna, stąd też szefostwo kinematografii zastanawiało się nie tylko, czy zespół podoła temu niebywałemu organizacyjnemu wyzwaniu, ale również czy odpowiednie do tego celu moce przerobowe posiadają też wytwórnie filmowe. W dodatku, według Ryszarda Kryśko, „średnia roczna wartość produkcji fabularnej angażuje ok. 260 mln. zł funduszu filmowego i takie są możliwości kinematografii”⁷³⁷. W tej sytuacji polecono „Profilowi” wstrzymanie wniosków o skierowania do produkcji dalszych scenariuszy, Wiesław Stempel, Dyrektor Departamentu Ekonomiczno-Finansowego NZK dodawał, że „należy mieć również świadomość, że będzie koniecznym zaciągnięcie pożyczki bankowej”⁷³⁸, natomiast zdaniem Andrzeja Olańskiego przy realizacji *Polonii Restituty* i *Zamachu stanu* „koniecznym będzie włączenie do realizacji zadania kilku wytwórni oraz, że będzie to miało wpływ na pozostałą produkcję”⁷³⁹. Czytając jednak stenogram z przytoczonej narady można odnieść wrażenie, że klimat dla obu supernakładowych produkcji był przychylny, skoro polecono wygospodarowanie środków dla wstępnych prac dla obu produkcji, zaś całe zebranie miało przede wszystkim na celu uzgodnienie pewnych kwestii organizacyjnych i finansowych. Nawet wady materiału scenariuszowego, po raz kolejny przywołane przez Daniełę Czarską, zostały zignorowane przez Porębę, który twierdził, że scenariusze obu produkcji prezentują dobry poziom, zaś pewne niedociągnięcia zostaną zniwelowane przy przygotowywaniu scenopisu i dialogów. Dodatkowo jeszcze w 1978 roku Poręba dostarczył do Naczelnego Zarządu Kinematografii wykaz 116 obiektów zdjęciowych, w których realizowana miała być *Polonia Restituta*, z których ponad 30 usytuowanych było za granicą – w ZSRR, na Węgrzech, w NRD, Czechosłowacji, ale również we Francji, Wielkiej Brytanii, Stanach Zjednoczonych i we Włoszech. Stąd w warunkach skierowania do produkcji, dostarczonych przez przyszłego reżysera, znalazły się również wydatki na zdjęcia za granicą: „a) ZSRR 180.000,- rubli, b) Węgry 1.500.000,- forintów, c) NRD 175.000,- marek NRD, d) CSRS 220.000,- koron czeskich, e) USA, Anglia 20.000,- dolarów, f) Francja 90.000,- franków,

⁷³⁷ Notatka z narady poświęconej problemom produkcyjnym zespołu filmowego „Profil”, AAN-NZK, sygn. 5/101, k. 186.

⁷³⁸ *Ibidem*, k. 191.

⁷³⁹ *Ibidem*, k. 192.

g) Włochy 4.000.000-, lirów”⁷⁴⁰. 11 grudnia 1978 roku *Polonia Restituta* została skierowana do produkcji, tym razem jednak przewidywany budżet zamknął się w jeszcze większej kwocie – 100 milionów złotych⁷⁴¹.

Zamiar realizacji zdjęć poza Polską również wpłynął na kształt części scenariusza. Poręba bowiem, chcąc nawiązać współpracę z radziecką kinematografią, musiał przedłożyć materiał literacki powstającego filmu. W dniach 20-22 listopada 1979 roku odbyło się w Moskwie spotkanie, w którym z polskiej strony wzięli udział Poręba, Kowalski oraz Bożym, ze strony rosyjskiej zaś – towarzysz Arszański, zastępca dyrektora wytwórni Sovin-film, towarzysz Pawlonka, Zastępca Przewodniczącego Komitetu ds. Kinematografii przy Radzie Ministrów ZSRR oraz trzyosobowa grupa historyków reprezentujących „Instytut Słowienowiedienja”. Ci ostatni, jak relacjonował Bożym, zgłosili pod adresem scenariusza szereg zastrzeżeń i zakwestionowali następujące sceny: „1. Działalność Piłsudskiego w 1905 roku i wywód, że Legiony są przedłużeniem tej działalności. 2. Branka do armii carskiej. 3. Scena z rannym żołnierzem w okopie. 4. Czytanie przez Lenina przysięgi Czerwonego Pułku Warszawy”⁷⁴². Dodatkowo warunkiem współpracy przy realizacji filmu miała być zgoda na przysłanie do Polski rosyjskiego konsultanta w celu obejrzenia całego nakręconego dotychczas materiału oraz dopisanie przez Kowalskiego kilku dodatkowych scen, zgodnych z ustaleniami sowieckich historyków i ich spojrzeniem na kwestię niepodległości Polski. Poręba zgodził się na te warunki, zaś w piśmie do Michała Misiornego, Dyrektora Departamentu Programu i Rozpowszechniania NZK odnotowywał dopisanie do scenariusza następujących fragmentów:

„1. W zagadnieniach dotyczących uzależnienia organizacji Legionów Polskich od austriackiego rozbioru: a) Scena kameralnej narady wśród ścisłego sztabu Piłsudskiego, na której zapada postanowienie przyjęcia decyzji austriackiej o podporządkowaniu Strzelca powstającym z rozkazu Arcyksięcia Legionom. b) Scena u Komendanta Legionów gen. Puchalskiego, w której Piłsudski podporządkowuje się Puchalskiemu i przyjmuje dowództwo nad I pułkiem Legionów. c) Scenę dymisji złożonej przez Piłsudskiego na ręce gen. Puchalskiego w listopadzie 1916 roku. Scena ta jest uznaniem dotychczasowej orientacji prowie-deńskiej za krach. 2. Scena wizyty Dmowskiego u Sazonowa. 3. Scena oczekiwania na Lenina w Rewolucyjnym Pułku Warszawy. 4. Scena z listopada 1918, w której Piłsudski po

⁷⁴⁰ *Ibidem*, k. 181.

⁷⁴¹ Por. [Pismo Andrzeja Olańskiego do kierownictwa Zespołu Filmowego „Profil” z 11 grudnia 1978 roku], AAN-NZK, sygn. 5/101, k. 183.

⁷⁴² *Sprawozdanie z podróży służbowej do ZSRR w dniach 20 – 22 listopada 1979 r.*, AAN-NZK, sygn. 5/101, k. 123.

powrocie z Magdeburga odcina się od PPS. 5. Scena rozwiązania Rządu Lubelskiego przez Piłsudskiego”⁷⁴³.

Oddanie przez Porębę części swojego filmu w ręce rosyjskich ekspertów kontrastują z jego wypowiedziami z okresu realizacji zdjęć. W reportażu z planu zamieszczonym w łódzkim tygodniku „Odgłosy” reżyser twierdził: „Nie wierzę w obiektywizm historii. (...) Historia jest przecież nie tylko zbiorem faktów, ale także interpretacją. Mogę to potwierdzić, bo od roku grzebię się w źródłach. Historiografia okresu międzywojennego jest przecież pisana z innych, niż nasze, pozycji. (...) Szukam własnych racji (...) własnego miejsca w całym ciągu historii poprzez urodzenie się Polakiem”⁷⁴⁴. Przynajmniej częściowo więc *Polonia Restituta* nie była realizacją własnych racji Poręby, natomiast można zakładać, że racji, z którymi przynajmniej deklaracyjnie się zgadzał.

Okres zdjęciowy *Polonii Restituty* zakończył się 29 maja 1980 roku, zaś całość produkcji – 31 grudnia 1980 roku. Początkowo kierował nią Roman Kowalski, związany z „Profiłem” od początku istnienia zespołu, jednak w początkach kwietnia 1979 roku zrezygnował on z tej funkcji, skutkiem czego przez miesiąc film nie miał kierownika produkcji. Po poszukiwaniach stanowisko to przyjął i doprowadził prace do końca Jacek Moczydłowski. Nie udało mu się jednak sprawić, by w terminie zakończyły się zdjęcia – przekroczenie o 25 dni tłumaczył on metodą twórczą Poręby, „który pracując niezwykle zdecydowanie i szybko, nie osiągnął jednak teoretycznej wydajności na dzień zdjęciowy, ponieważ realizowany na zdjęciach materiał był znacznie dłuższy niż jego metraż scenopisowy”⁷⁴⁵. Skutkiem tego pierwsza zmontowana wersja *Polonii Restituty* miała około 9000 metrów, co złożyłoby się na ponad sześciogodzinną projekcję. Zdarzyły się również nieplanowane przestoje⁷⁴⁶, niektóre zostały zawinione przez samego Porębę – jeden dzień z powodu jego wyjazdu na festiwal w Gdańsku i jeden (13 lutego 1980 roku) z powodu uczestnictwa Poręby w Zjeździe Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej (sic!)⁷⁴⁷. Reżyser mógł na nim dowiedzieć się m.in., iż „Partia przywiązywać będzie nadal wielkie znaczenie do rozwoju socjalistycznej kultury narodowej i działalności środowisk twórczych, instytucji artystycznych

⁷⁴³ [Pismo Bohdana Poręby do Michała Misiornego z 27 grudnia 1979 roku], AAN-NZK, sygn. 5/101, k. 112-113.

⁷⁴⁴ K. Frejdllich, „*Polonia Restituta*”, „Odgłosy” 1979, nr 17, s. 4.

⁷⁴⁵ *Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z produkcji filmu „POLONIA RESTITUTA*”, ADOiP-ZPPF, sygn. 802, k. 10.

⁷⁴⁶ Na część z nich (np. chorobę autora zdjęć, Wacława Dybowskiego) kierownictwo produkcji nie miało wpływu.

⁷⁴⁷ Por. *Ibidem*, k. 11.

i placówek kulturalnych, ruchu społeczno-kulturalnego oraz instytucji masowego upowszechniania wartości kulturalnych” oraz że „Partia oczekuje od stowarzyszeń twórczych i artystycznych dalszego zwiększania ich odpowiedzialności za rozwój kultury narodowej i kształtowanie postaw ideowych ludzi sztuki, za inspirowanie i popieranie twórczości służącej realizacji szczytnych ideałów socjalistycznego humanizmu, umacniającej wiarę w człowieka oraz sens jego twórczej pracy. Szczególna rola przypada organizacjom partyjnym środowisk twórczych oraz twórcom – członkom partii”⁷⁴⁸. Moczydłowski kilkakrotnie musiał również prosić o dodatkowe przydziały negatywu, każda z tego typu próśb została rozpatrzona pozytywnie, wynikały one z potrzeby nakręcenia dodatkowo wprowadzonych do scenariusza fragmentów, zwiększonego zużycia taśmy podczas zdjęć zagranicznych oraz konieczności zabezpieczenia materiałowego na czas realizacji dużych scen masowych. Ostateczne wydatki na realizację zamknęły się w kwocie 96 milionów 935 tysięcy 207 złotych⁷⁴⁹.

I właśnie tak duże nakłady finansowe wydatkowane na produkcję *Polonii Restituty* stały się głównym tematem dyskusji podczas kolaudacji filmu. Zwłaszcza, że efekt artystyczny nie zachwyił uczestników posiedzenia, rekrutujących się z grona twórców filmowych. Utyskiwali oni na nadmiar scen gabinetowych, charakterystycznych dla telewizyjnej konwencji. Krzysztof Zanussi twierdził: „mam pretensje do producenta, który znając sposób funkcjonowania takich poetyk, nie powinien angażować tak kolosalnych środków na utwór filmowy, bo nie będzie on interesujący dla widzów, którzy też będą mieli uczucie znużenia, natomiast może to być pozycja interesująca dla historyków”⁷⁵⁰. Jego uczucia podzielali również Andrzej Wajda i Jerzy Hoffman. Twórca *Popiołu i diamentu* przyczyn porażki filmu szukał w scenariuszu, mającym wszelkie cechy dokumentacji historycznej oraz w pracy Poręby, który nie uczynił nic, by ożywić najważniejsze postaci i sprawić, by emocjonalnie angażowały one widzów, w przeciwieństwie do pracy Jerzego Kawalerowicza przy *Śmierci prezydenta*. Hoffman zaś dodatkowo zastanawiał się, jak Poręba mógł pozwolić na to, aby grający Ignacego Jana Paderewskiego Krzysztof Chamiec „miał tak niedobrze zrobioną perukę i tak niedobry makijaż”⁷⁵¹. Ich zarzuty znalazły jednak odpór w wypowiedziach zaproszonych na kolaudację członków partii – Jerzego Jesionowskiego i Wojciecha

⁷⁴⁸ Uchwała VIII Zjazdu PZPR. Zadania partii w dalszym rozwoju socjalistycznej Polski, w kształtowaniu pomysłowości narodu polskiego, „Nowe Drogi” 1980, nr 3, s. 130.

⁷⁴⁹ Por. *Ibidem*, k. 5.

⁷⁵⁰ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 grudnia 1980 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 249, k. 2.

⁷⁵¹ *Ibidem*, k. 11.

Żukrowskiego oraz historyków – profesora Mariana Zgórniaka, profesora Eugeniusza Kozłowskiego i scenarzysty, Włodzimierza Kowalskiego⁷⁵². Ci z kolei argumentowali, że film posiada niezwykle wartości edukacyjne i powinno go obejrzyć całe społeczeństwo, wypełnia on bowiem luki historyczne i poszerza wiedzę na temat okoliczności odzyskania niepodległości przez Polskę, Kowalski zaś dodawał: „jeżeli sformułujemy tezę, że film jest zbyt poważną rzeczą, ażeby dawać go w ręce takich ludzi, jak Wajda, Hoffman i Zanussi, to takie powiedzenie może się nasunąć na podstawie dzisiejszej dyskusji, bo nie wyobrażam sobie, ażeby w przypadku tak poważnego filmu, jak dzisiaj kolaudowany, można było zauważyć tylko niewłaściwie zrobione peruki. Film mówi o złożonych, dramatycznych okolicznościach zdobywania niepodległości, ale pan Zanussi zauważył tylko tyle, że ten film tak bardzo dużo kosztował, że takie pieniądze otrzymał w swe ręce reż. Poręba i tu muszę przyznać, że przeraża mnie mentalność przedstawicieli polskiej kultury i polskiego filmu, i dzisiaj mam na to najlepsze dowody, nie muszę szukać innej dokumentacji, bo ta dokumentacja jest w zasięgu ręki”⁷⁵³. Ale przecież nie o perukę tutaj chodziło, racja jest po stronie Zanussiego i innych reżyserów uczestniczących w dyskusji – *Polonia Restituta* jako dzieło filmowe po prostu się nie broni, gdyż materiał przypomina raczej formę telewizyjną. Natłok wątków, bohaterów i gabinetowych scen skutecznie obniża zainteresowanie widza, zaś wydanie na jego realizację niespełna 100 milionów złotych nie przyniosło spodziewanego rezultatu. Pewne jest również, że przyznane przez cytowanych wyżej reżyserów oceny spowodowały, że *Polonia Restituta* otrzymała II kategorię artystyczną, co z pewnością musiało spotkać się z dezaprobatą reżysera. Do tego stopnia, że we wniosku o podwyższenie kategorii, skierowanym do szefa kinematografii Eugeniusza Mielcarka, podawał dyskusyjne argumenty: „Zaniżona ocena filmu *Polonia Restituta* stanowi przyznanie racji przedstawicielom grupy nacisku od dawna walczącej o swój dyktat w kinematografii oraz narzucenie swoich kryteriów wartości, jako jedynie obowiązujących”⁷⁵⁴. Reżyser dodawał, że *Polonia Restituta* była najważniejszym dziełem jego życia, zaś pozytywne opinie na temat

⁷⁵² W archiwum FINA zachowała się lista przedstawicieli środowiska naukowego i działaczy partyjnych, których Michał Misiorny chciał zaprosić na kolaudację *Polonii Restituty*. Są na niej m.in. nazwiska Józefa Krasuskiego (profesora UAM, pracownika Instytutu Zachodniego), Tadeusza Jędruszcza (jednego z recenzentów scenariusza filmu), Mariana Wojciechowskiego (profesora UW, członka Komitetu Redakcyjnego czasopisma „Z Pola Walki” – jednego z organów prasowych KC), ale również Tadeusza Hołuja i Jana Dobraczyńskiego. Żadna z wymienionych osób nie pojawiła się jednak na posiedzeniu. Wiadomo również, że dzień przed kolaudacją odbyła się również projekcja filmu w siedzibie Komitetu Centralnego PZPR. Nie wiadomo jednak, kto brał w niej udział i jakie opinie na temat dzieła Poręby zostały podczas niej wypowiedziane (Por. Korespondencja dotycząca filmu *Polonia Restituta*, AFNA, sygn. A-344, poz. 249a).

⁷⁵³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 grudnia 1980 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 249, k. 21-22.

⁷⁵⁴ Korespondencja dotycząca filmu *Polonia Restituta*, AFINA, sygn. A-344, poz. 249a, k. nlb.

filmu wypowiedzieli Stefan Olszowski i Walery Namiotkiewicz z KC⁷⁵⁵. Na dowód wysokiej jakości swego dzieła Poręba załączył również recenzję autorstwa Stefana Niesiołowskiego, opublikowaną w... czasopiśmie „Solidarność Ziemi Łódzkiej”⁷⁵⁶. Autor artykułu docenił Porębę za ukazanie postaci Dmowskiego i Piłsudskiego, zwłaszcza ten pierwszy – w oczach działacza „Solidarności” – „przedstawiony jest jako odważny, dobijający się przed głuchym i cynicznym Zachodem i carską Rosją, wybitny reprezentant zniewolonego narodu, o niepodległość swojej ojczyzny. Tak było”. Skrytykował z kolei sceny rozgrywane się w kwietniu 1917 roku podczas Ogólnorosyjskiej Konferencji Partii Bolszewickiej. Zdaniem autora recenzji, „można odnieść wrażenie, że Stalin był obrońcą Polski, a tak nigdy nie było. Należało więc albo w ogóle zrezygnować z tego fragmentu, albo pokazać szersze tło polityki rosyjskiej wobec Polski po rewolucji lutowej i październikowej”. Konkluzja artykułu była jednak dla filmu Poręby niezwykle pozytywna, zaś Niesiołowski spointował ją zdaniami: „Mimo tych uwag, jak już wspominałem, [film – przyp. JG] jest bardzo bliski prawdy. Należy więc tylko wyrazić przekonanie, że nie zajądą żadne okoliczności opóźniające wejście tego filmu na ekrany i możliwość obejrzenia go przez szerszą publiczność. Gratulujemy i oczekujemy szybkiej projekcji w kinach”⁷⁵⁷. Mielcarek nie przyjął jednak tych argumentów, uzależniając podwyższenie kategorii artystycznej od analizy recepcji prasowej.

A ta dla *Polonii Restituty* nie była pochlebna. Wizja historii zaprezentowana przez Kowalskiego, wzbudziła w momencie premiery zarzuty ze strony tych recenzentów filmu, którzy legitymowali się historycznym wykształceniem. Tomasz Nałęcz na łamach „Kultury” wytykał twórcom liczne przekłamania i niedokładności w odtworzeniu działalności Józefa Piłsudskiego. „Kowalski każe wypowiadać Brygadierowi kwestie, których ten nigdy w rzeczywistości nie sformułował, jak chociażby tę mówiącą o rozstaniu się z socjalizmem na przystanku niepodległości, naprawdę wymyśloną przez wrogiemu piłsudczykom endec-

⁷⁵⁵ Ze wspomnień Poręby (jeśli im wierzyć) wynika, że w realizacji filmu pomagali mu również najważniejsi hierarchowie kościelni. Reżyser zapamiętał, że zgodę na realizację zdjęć w Watykanie uzyskał, nie bez trudności, od samego Jana Pawła II oraz arcybiskupa Stanisława Dziwisza. Nie wspominał o tym jednak w pismach „z epoki”, jednocześnie po latach zapomniał o licznych dowodach wsparcia i pomocy ze stron wymienionych w tekście wysoko postawionych działaczy partyjnych (*Obronić polskość...*, op. cit., s. 144-149).

⁷⁵⁶ Por. S. Niesiołowski, *Historii najnowszej fragment istotny*, „Solidarność Ziemi Łódzkiej” 1980, nr 13, s. 2-3. Trzeba również dodać, że artykuł Niesiołowskiego powstał po nieoficjalnym pokazie filmu w sali projekcyjnej łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych, zorganizowanym przez Jarosława Ostanówkę, montażystę filmu, a przy tym szefa zakładowej „Solidarności”. W projekcji, według wspomnień Poręby, mieli również wziąć udział Grzegorz Palka i Andrzej Słowik (Por. *Obronić polskość...*, op. cit., s. 149).

⁷⁵⁷ S. Niesiołowski, *Historii najnowszej...*, op. cit.

kiego publicystę Adolfa Nowaczyńskiego. Co gorsza, Kowalski każe też wypowiadać Piłsudskiemu kwestie, które w fałszywym świetle przedstawiają jego plany polityczne. Między innymi wydumany przez scenariusz Piłsudski tłumaczy swój wojenny związek z Austro-Węgrami wiarą w zwycięstwo tego państwa w konflikcie. Nie miejsce tutaj na przedstawienie planów działań komendanta strzelców, ale nie sposób nie wytknąć tej historycznej bujdy” – dowodził w swojej recenzji, co kazało mu określić *Polonię Restitutę* mianem „pseudopatriotycznej bzdury”⁷⁵⁸. Inny recenzent, Jerzy Darnał, zwrócił uwagę na wymowę scen, w której pojawia się Roman Dmowski; dowodził, że Poręba poprzez pozytywne ukazanie przywódcy Stronnictwa Narodowego zdradza swoje polityczne sympatie. Z kolei Piotr Łossowski, czyli recenzent scenariusza *Polonii...*, na łamach „Filmu” krytykował nadmierną rekonstrukcję konferencji wersalskiej, przez co „widz może odnieść wrażenie, że o istnieniu niepodległości państwa polskiego zdecydowały mocarstwa zachodnie, że Polska była dziecieniem Traktatu Wersalskiego. A przecież nie ujmując niczego ze znaczenia decyzji wersalskich, czołową rolę w odzyskaniu niepodległości przypisać należy dążeniom samego narodu polskiego. Bez jego walki i starań, mimo najbardziej nawet sprzyjającej sytuacji zewnętrznej, nie byłoby niepodległej Polski”⁷⁵⁹. Również opinie dziennikarzy *stricte* filmowych były dla *Polonii Restituty* niekorzystne. Po stronie Poręby stanął właściwie tylko Janusz Skwara⁷⁶⁰, pozostali krytycy wskazywali na te same problemy, które pojawiły się podczas kolaudacji. W gruncie rzeczy analizę prasowych wypowiedzi na temat *Polonii Restituty* można podsumować jednym zdaniem z recenzji Mirosława Winiarczyka: „Dzisiaj nie realizuje się w taki sposób tego rodzaju filmów!”⁷⁶¹. Gwóźdź do trumny *Polonii...* wbił Andrzej Zwaniecki, który na łamach „IKS. Informatora Kulturalnego Solidarności” uznał film za rezultat (w domyśle – niedoskonałych) zdolności artystycznych reżysera i scenarzysty, pełny historycznych fałszerstw. „Jak za najgorszych, stalinowskich czasów historia jest tu interpretowana w klasowym duchu wulgarnego marksizmu”⁷⁶². Ale i Zwaniecki nie ustrzegł się pewnego zafałszowania, podając koszt filmu wynoszący 200 milionów złotych.

Historia *Zamachu stanu* Ryszarda Filipskiego rozpoczęła się z kolei w marcu 1978 roku, poprzez pismo przyszłego reżysera filmu do szefa kinematografii, Janusza Wilhelmięgo. Reżyser twierdził, że „Władze Komitetu Centralnego naszej Partii pragną ten obraz

⁷⁵⁸ T. Nałęcz, *Komiks pseudopatriotyczny*, „Kultura” 1981, nr 22, s. 14.

⁷⁵⁹ P. Łossowski, *Bliżej prawdy*, „Film” 1981, nr 33, s. 8.

⁷⁶⁰ Por. J. Skwara, *Kiedy Polska wybuchła*, „Argumenty” 1981, nr 26, s. 16.

⁷⁶¹ M. Winiarczyk, *Polonia Restituta*, „Razem” 1981, nr 23.

⁷⁶² A. Zwaniecki, *Na Porębie*, „IKS. Informator Kulturalny Solidarności” 1981, nr 4, s. 2.

ujrzeć w pierwszej dekadzie listopada br.”⁷⁶³, stąd też natychmiast przystępuje do pisania scenariusza, chociaż nadal realizował zdjęcia do omówionego wcześniej filmu *Wysokie loty*. Do współpracy Filipski zaprosił Ryszarda Gontarza, ten zaś w liście do wiceministra kultury i sztuki Władysława Loranca z połowy kwietnia 1978 roku zapewniał, że scenariusz, a co za tym idzie gotowy film, będzie spełniał cele, które powinny zainteresować nie tylko działaczy kultury, ale również wysoko postawionych członków Partii. Stąd zapewne zainteresowanie władz KC, Gontarz twierdził bowiem, że *Zamach stanu* będzie miał na celu obalenie mitów i obrazów przedwojennej Polski, ukazujących ten kraj jako dobrze funkcjonujący, demokratyczny i nieskażony fanatyzmem. Nakładała się na to 60 rocznica odzyskania niepodległości; zdaniem scenarzysty „rocznica ta będzie przez wszelkie ugrupowania antysocjalistyczne wykorzystana do atakowania rzeczywistości Polski Ludowej sielankowym obrazem Polski sanacyjnej. Biorąc pod uwagę niełatwą sytuację, w jakiej się znajdujemy, uważam, że film »Proces brzeski« może tu odegrać ogromną rolę. Nie zastąpią go absolutnie artykuły gazetowe, referaty i akademie”⁷⁶⁴. Prosił Loranca o interwencję i jak najszybsze wydanie decyzji o skierowaniu scenariusza do produkcji, tekst zaś napisany z Filipskim w przeciągu miesiąca, był, zdaniem Gontarza, w ostatnim stadium prac, ograniczających się do drugorzędnych poprawek.

W tym samym czasie dwie nowele scenariuszowe zostały zrecenzowane przez Jana Borkowskiego, historyka ruchu ludowego, w początkach lat 60. pracownika naukowego Wyższej Szkoły Nauk Społecznych przy KC PZPR, który z czasem stanie się konsultantem filmu. Historyk docenił pracę Filipskiego i Gontarza, zauważając zwłaszcza, że „fakty historyczne, wykorzystane przez autora i służące mu za ośnowę dramaturgiczną, są zgodne z prawdą i naukowymi ustaleniami. Autor prawidłowo, w oparciu o metodologię marksistowską, posługuje się dokumentami”⁷⁶⁵. Tekst Borkowskiego brzmi bardziej jak recenzja pracy naukowej niż scenariusza filmowego, nadal jednak nie przyspieszył on decyzji o skierowaniu materiału Gontarza i Filipskiego do realizacji. Sytuacja *Zamachu...* stała się jeszcze trudniejsza po naradzie, która odbyła się 29 maja 1978 roku w Naczelnym Zarządzie Kineematografii. Jego dyrekcja krytycznie oceniła przedłożony przez Zespół „Profil” projekt, uznając, że zrealizowanie produkcji z olbrzymim budżetem i angażującym moce przerobowe dwóch wytwórni filmowych, jest nierealne. W dodatku by skierować *Zamach...* do

⁷⁶³ [Pismo Ryszarda Filipskiego do Janusza Wilhelmiego z 6 marca 1978 roku], AAN-NZK, sygn. 5/100, k. 206.

⁷⁶⁴ [Pismo Ryszarda Gontarza do Władysława Loranca z 18 kwietnia 1978 roku], AAN-NZK, sygn. 5/100, k. 208.

⁷⁶⁵ J. Borkowski, *Recenzja noweli filmowej Ryszarda Gontarza pt. Proces brzeski*, AAN-NZK, sygn. 5/100, k. 210.

produkcji, władze kinematografii musiałyby pozyskać środki na część jego budżetu poprzez odebranie pieniędzy już przeznaczonym filmom. Natomiast w konkluzji znalazło się następujące sformułowanie: „można stwierdzić, że żadne racjonalne, logiczne, produkcyjne i ekonomiczne przesłanki nie przemawiają za kierowaniem filmu do realizacji w terminach przytoczonych na wstępie (termin rozpoczęcia zdjęć planowano na połowę sierpnia 1978 roku – przyp. JG). Natomiast jeśli racje wyższego rzędu nakazują wykonać ten krok, prosimy uprzejmie o wydanie takiego polecenia. Ze swej strony będziemy robili wówczas wszystko co w naszej mocy, aby pomóc w realizacji przedsięwzięcia”⁷⁶⁶. Owe „racje wyższego rzędu” znaleziono, o czym świadczy przebieg dyskusji na temat działalności Zespołu „Profil”, przytoczony przy okazji omawiania *Polonii Restituty*. Mało tego, w przypadku *Zamachu stanu* prace wstępne rozpoczęły się już w czerwcu 1978 roku, zaś formalne skierowanie do produkcji nastąpiło 22 sierpnia 1978 roku⁷⁶⁷, czyli kilka miesięcy przed wydaniem podobnej decyzji odnośnie do filmu *Poręby*. Natomiast o zakończeniu prac w pierwszej dekadzie listopada, jak to sygnalizował Filipowski, z oczywistych względów nie było mowy.

Zamach stanu składa się z dwóch części, każda z nich trwa około 90 minut. Pierwsza część – roboczo tytułowana *Zamach* – jest rekonstrukcją wydarzeń, które doprowadziły do przewrotu majowego w 1926 roku, odsunięcia od władzy prezydenta Stanisława Wojciechowskiego (Andrzej Hrydzewicz) i przejęcia jej przez Józefa Piłsudskiego (Ryszard Filipowski), a dokładniej przez mianowanych przez niego premiera Kazimierza Bartla (Czesław Wołłejko) oraz prezydenta Ignacego Mościckiego (Zbigniew Józefowicz). Tematem tej części są także narastające prześladowania wobec polityków opozycyjnych, których przykładem było pałowanie posłów w Sejmie czy brutalnie pobicie ministra skarbu Jerzego Zdziechowskiego (Jerzy Kamas). W drugiej części – *Proces* – Filipowski i Gontarz rekonstruują wydarzenia związane z aresztowaniem polityków opozycyjnych względem Piłsudskiego oraz proces brzeski, podczas których większość z nich otrzymała kary pozbawienia wolności. Postać Piłsudskiego schodzi wówczas na dalszy plan, jego miejsce zajmuje przewodniczący składu orzekającego, sędzia Hermanowski (Ignacy Gogolewski), sędzia Stanisław Leszczyński (Wacław Ulewicz), który złożył *votum separatum* wobec zasądzonego wy-

⁷⁶⁶ *Narady w sprawie realizacji, oceny i dystrybucji filmów – notatki, protokoły 1978*, AAN-NZK, sygn. 2/36, k. 6-7.

⁷⁶⁷ Por. *Filmy zrealizowane „Zamach stanu” film 1981-1982*, ADOiP-ZPPF, sygn. 820, k. 6.

roku, oskarżeni – wśród nich Wincenty Witos (Jerzy Sagan), Herman Lieberman (Lech Bi-jałd), Adam Pragier (Zbigniew Kryński), Kazimierz Bagiński (Zygmunt Malanowicz) czy Norbert Barlicki (Włodzimierz Saar) – oraz świadkowie i prokuratorzy.

Tak przygotowany scenariusz stał się przedmiotem recenzji (brak na niej wyraźnego podpisu, zakładam, że był nim Jarema Maciszewski, wówczas kierownik Wydziału Nauki i Oświaty KC PZPR). Recenzji, należy dodać, pozytywnej, na plus poczytano w niej bowiem chęć demitologizacji postaci Józefa Piłsudskiego oraz coraz większego rozwoju dyktatury i rządów autorytarnych. Jediną uwagą, jaką recenzent miał do nadesłanego materiału, to „wrażenie – aczkolwiek wszystkie fakty szczegółowe w zasadzie odpowiadają prawdzie historycznej – że system terroru policyjnego w Polsce lat 1929-1930 był nieomalże taki sam albo i ostrzejszy, jak w krajach faszystowskich (Niemcy hitlerowskie, Włochy)”⁷⁶⁸. Zalecał więc rzucenie politycznej historii na szersze tło społeczno-obyczajowe, związane z budową portu w Gdyni czy rozwojem kultury na przełomie lat 20. i 30. Te sugestie nie zostały jednak uwzględnione przez Filipskiego i Gontarza, w filmie brak bowiem takich scen. Równie pozytywne oceny zebrał scenopis, stąd Departament Programowy wnosił o skierowanie scenariusza do produkcji. Istotnym argumentem, może ważniejszym od zawartości artystyczno-ideowej materiału literackiego, był fakt „Uchwały Biura Politycznego KC PZPR zobowiązującej kinematografię do realizacji filmu fabularnego dotyczącego procesu brzeskiego”⁷⁶⁹.

Produkcja *Zamachu...* rozpoczęła się jeszcze przed formalnym skierowaniem filmu do produkcji – prace przygotowawcze rozpoczęto 19 czerwca 1978 roku, zaś pierwsze sceny (spotkanie Wincentego Witosa z chłopami podczas żniw) nakręcono w dniach 9-11 sierpnia 1978 roku. Ogółem okres zdjęciowy zamknął się w 180 dniach⁷⁷⁰. Budżet filmu nie osiągnął tym razem co prawda takiej wysokości co *Polonia Restituta*, ale na *Zamach stanu* zaplanowano kwotę 60 milionów złotych, którą produkcja drastycznie przekroczyła – wydatki na realizację zamknęły się w kwocie 76 milionów 374 tysięcy 172 złotych⁷⁷¹. Jednym z powodów tego przekroczenia było zaangażowanie aktorów do epizodów widzów śledzących

⁷⁶⁸ *Opinia o scenariuszu filmowym Ryszarda Gontarza „Zamach stanu”, AAN-NZK, sygn. 5/100, k. 200.*

⁷⁶⁹ [Pismo Daniela Czarskiej do Zbigniewa Sołuby z 8 lipca 1978 roku], AAN-NZK, sygn. 5/100, k. 190.

⁷⁷⁰ Wiesław Grzelczak wśród utrudnień w okresie zdjęciowym wymienia również wizytę papieża Jana Pawła II w Warszawie, przez którą sceny rozgrywane w tym mieście trzeba było przenieść na inny termin, w ich miejsce zrealizowano zaś sceny na poligonie w Raduczu (Por. *Filmy zrealizowane „Zamach stanu” film 1981-1982*, op. cit., k. 14).

⁷⁷¹ Por. *Ibidem*, k. 4. Dla porównania – koszt produkcji dwuczęściowego filmu *Biały Mazur* (1978; reż. Wanda Jakubowska) wyniósł niespełna 59,5 miliona złotych, zaś realizacja *Śmierci prezydenta* (1977; reż. Jerzy Kawalerowicz) kosztowała budżet kinematografii niespełna 41,5 mln złotych.

przebieg procesu brzeskiego; Filipiński pierwotnie chciał zaangażować do tego zadania statystów, jednak według kierownika produkcji Wiesława Grzelczaka „już pierwsze zdjęcia (...) wykazały, że nawet wypróbowani statyści nie są w stanie oddać atmosfery sali sądowej odpowiadającej koncepcji reżysera”⁷⁷². *Zamach stanu* był również pełen scen o charakterze masowym. Już sam proces brzeski wymagał zaangażowania przed kamery ponad 500 osób, liczba ta błędnie jednak wobec sceny demonstracji poparcia dla Centrolewu, nakręconej na Małym Rynku w Krakowie. Według doniesień prasowych zaangażowano do niej około 10 tysięcy statystów, zdaniem kierownictwa produkcji około 8 tysięcy⁷⁷³. Niezależnie od tej różnicy Grzelczak mógł napisać później w sprawozdaniu z produkcji, że były to zdjęcia „nie mające precedensu w dotychczasowej historii kinematografii polskiej. Skorzystano tu z wydatnej pomocy organizacji partyjnych w Krakowie, które delegowały nieodpłatnie do tych zdjęć pracowników i uczniów krakowskich zakładów produkcyjnych i szkół. Kierownictwo Produkcji przekazało w zamian kwotę 500.000 zł. na rewolaryzację zabytków Krakowa. Akcja ta podtrzymała nas w przeświadczeniu, że nie ma w Polsce spraw niemożliwych do załatwienia”⁷⁷⁴.

Po zakończeniu planowanych zdjęć ekipa filmu Filipińskiego musiała zrealizować jeszcze dwie sceny „dokrętek”. Pierwsza z nich powstała w ramach zaleceń kierownictwa „Profilu” i opisywała ucieczkę Wincentego Witosa z Polski przez granicę polsko-czechosłowacką w okolicach Zakopanego⁷⁷⁵. Scena ta ostatecznie została usunięta z filmu na polecenie Wydziału Kultury KC⁷⁷⁶. Druga scena ukazywała zebranie Senatu Uniwersytetu Ja-

⁷⁷² *Ibidem*, k. 33.

⁷⁷³ Por. (tor), *10 tys. statystów w nowym filmie R. Filipińskiego*, „Gazeta Południowa” 1979, nr 92, s. 4.

⁷⁷⁴ *Filmy zrealizowane „Zamach stanu” film 1981-1982*, op. cit., k. 16. Bardzo pozytywnie o pracy Grzelczaka wyrażał się również Ryszard Filipiński. W wywiadzie udzielonym „Sztandarowi Młodych” mówił: „(...) nie ma nagród produkcyjnych, a za ten film być powinny. Przyszedłem do niego z propozycją, której nie podjąłby chyba żaden producent na świecie. Mieliśmy czas od czwartej rano do jedenastej w południe. Chciałem zrobić niemal jednocześnie: scenę na moście – ponad tysiąc ludzi: kawaleria, piechota, działa, czołgi, karabiny maszynowe, Piłsudski, Wojciechowski. Wejście dywizji Rydza-Śmigłego z orkiestrą, taborami. Następnie manifestację 1 Maja na Krakowskim Przedmieściu oraz pogrzebu poległych w zamachu przed kościołem na Długiej z Dreszerem i tłumami ludzi. Tempo narzuciłem ze względów oszczędnościowych. I dzięki precyzyjnej koordynacji, sceny te w tym czasie nakręciliśmy! Normalnie na każdą taką scenę przysługuje nam trzy dni” (R. Filipiński, R. Gontarz, *Gwoli prawdy historycznej*, rozm. przepr. R. Naleszkiewicz, „Sztandar Młodych” 1980, nr 220, s. 4). Grzelczak z kolei pisał o utrudnieniach w realizacji zdjęć w niektórych ze wspomnianych obiektów i krótkim czasie ich udostępnienia przez władze Warszawy (wiązało się to wszak z wyłączeniem z ruchu ciągów ulic). Spowodowało to – jak pisze – „konieczność pełnej mobilizacji całej grupy zdjęciowej i pracy przez niemal 24 godziny na dobę. Miało to niewątpliwie wpływ na powiększenie limitu godzin nadliczbowych i warunków pracy” (*Filmy zrealizowane „Zamach stanu” film 1981-1982*, op. cit., k. 17).

⁷⁷⁵ Por. *Ibidem*, k. 16.

⁷⁷⁶ Por. [Pismo Ryszarda Filipińskiego i Ryszarda Gontarza do Antoniego Juniewicza z 19 czerwca 1980 roku], AAN-NZK, sygn. 5/100, k. 225.

giellońskiego w proteście przeciwko uwięzieniu posłów Centrolewu – ta scena z kolei powstała na polecenie Wydziału Kultury w wyniku zebrania, w którym brali udział m.in. Bogdan Gawroński (kierownik tejże instytucji), Józef Trzcíński (jego zastępcą), Jarema Maciszewski i szef kinematografii Antoni Juniewicz⁷⁷⁷. Podczas tego spotkania żądano od Gontarza i Filipskiego jeszcze kilku innych dokrętek, m.in. sceny zebrania Komunistycznej Partii Polski, podczas którego jej działacze potępiają zamach majowy. Równocześnie żądano również wycięć – na większość twórcy się zgodzili, sprzeciwiając się jednemu – wytłoczeniu nazwisk Kazimierza Bagińskiego i Adama Ciołkosza w scenie ostatniego słowa oskarżonych w procesie brzeskim. Tego pierwszego prawdopodobnie z uwagi na oskarżenie go również w „procesie szesnastu” w 1945 roku, zaś nazwisko Ciołkosza widniało na liście osób objętych całkowitym zakazem publikacji⁷⁷⁸. Filipski i Gontarz w teleksie informującym o wykonaniu zaleceń stanowczo nadmieniali: „żadną miarą nie możemy się zgodzić na usunięcie kwestii wypowiedzianej przez Pragiera w pierwszym słowie oskarżonych, a także na dalsze propozycje zmian, jeśli ktokolwiek jeszcze próbowałby takowe zgłaszać”⁷⁷⁹.

Nie zachował się niestety protokół kolaudacji *Zamachu stanu*, która odbyła się 21 grudnia 1979 roku. Wiadomo tylko, że film otrzymał I kategorię artystyczną, za którą głosowali niemal wszyscy uczestnicy. Z dwoma wszakże wyjątkami – o jedną niżej ocenę wystawili Andrzej Wajda i Krzysztof Zanussi. Film jednak długo czekał na premierę – odbyła się ona dopiero 6 kwietnia 1981 roku, jednym z powodów były wspomniane dokrętki, których zażyczyli sobie pracownicy Wydziału Kultury. *Zamach stanu* wchodził więc na ekrany już w innej sytuacji politycznej, gdy – jak twierdził Filipski – „wydarzenia historyczne radykalnie przeorały polityczny temperament odbiorców, dzięki czemu widzowie odbierają go nie tylko jako egzotyczny obraz przeszłości historycznej, lecz także jako gorący przyczynek do ich najbardziej aktualnych dyskusji”⁷⁸⁰.

Krytycy jednak skupiali się raczej na innych kwestiach, przede wszystkim na zgodności filmu z historią i obrazie II Rzeczypospolitej w nim zawartym. Ryszard Gontarz dzielił się z uczestnikami debaty w redakcji „Filmu” tezą, że skutkiem przewrotu majowego i jego konsekwencji była klęska Polski w kampanii wrześniowej⁷⁸¹. Historycy nie mogli

⁷⁷⁷ Por. *Filmy zrealizowane „Zamach stanu” film 1981-1982*, op. cit., k. 16.

⁷⁷⁸ Por. T. Strzyżewski, *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa 2015, s. 91.

⁷⁷⁹ [Pismo Ryszarda Filipskiego i Ryszarda Gontarza do Antoniego Juniewicza z 19 czerwca 1980 roku], op. cit., k. 226.

⁷⁸⁰ R. Filipski, *Anatomia władzy*, rozm. przepr. W. Roszewski, „Argumenty” 1981, nr 19, s. 8.

⁷⁸¹ Por. *Wokół „Zamachu stanu”*, „Film” 1981, nr 20, s. 5, 18.

jednak pogodzić się z takim spojrzeniem na minioną epokę. Za jeden z największych grzechów filmu uznawali brak szerszego tła politycznego i społecznego dwudziestolecia międzywojennego. „Obawiam się, że młodzież (...) po obejrzeniu tego filmu będzie miała obraz II Rzeczypospolitej wypaczony. Po napisie ekranowym »rok 1928« przez dłuższy czas migają tylko nahaje i pałki oraz nazwy miejscowości: Tarnów, Łódź itd. Otóż nie taka była ta Rzeczpospolita, mimo że miała wiele nieprawości. Okres II Rzeczypospolitej to także wiele blasków, o którym zupełnie zapomniano w filmie, który ma ambicje ukazać nasze dzieje w okresie kilku lat”⁷⁸² – tłumaczył Józef Szaflik, prodziekan Wydziału Historycznego UW⁷⁸³. Wiele ostrych reakcji wywołała również postać Józefa Piłsudskiego oraz jej kształt zarówno w scenariuszu, jak i na ekranie. Tutaj jednak więcej głosów padło ze strony dziennikarzy filmowych – Zbigniew Klaczyński twierdził, że Filipowski (aktor i reżyser) zdemitologizował postać Marszałka, z drugiej jednak strony „oskarżenie polityczne koegzystuje w tym filmie z wyraźną fascynacją osobowością Piłsudskiego”⁷⁸⁴, poniekąd zgodził się z nim również Kazimierz Koźniewski⁷⁸⁵. Rzeczywiście, marszałek w ujęciu Gontarza i wykonaniu Filipowskiego jest postacią niejednoznaczną, autorzy chcieli go raczej ukazać jako człowieka o zapędach dyktatorskich, dążącego jednak do poskromienia politycznych waśni uniemożliwiających rozwój kraju oraz szczerze oddanego Polsce. Ostrze krytyki zostało raczej wymierzone w stronę jego podwładnych, zwłaszcza ministra Sławoja-Składkowskiego (granego przez Zdzisława Wardejna), niemalże mechanicznie powielającego sposób zachowania się i gesty swojego zwierzchnika. W gąszczu tych, czasami wzajemnie wykluczających się, opinii dotyczących niuansów historycznych kwestie *stricte* warsztatowe zeszyły na dalszy plan, ale również się pojawiały. Były one jednak dla Filipowskiego-reżysera równie krytyczne; wspomniany Koźniewski określił *Zamach stanu* mianem „albumu z ruchomymi, kolorowymi obrazkami, które dla późnych wielbicieli Marszałka mogą być sentymentalne, dla ludzi znających dobrze historię Dwudziestolecia interesujące, ale dla kogoś o wiele młodszego, kto tak mało wie o tamtym czasie, po prostu niezrozumiałe”⁷⁸⁶. Jan F.

⁷⁸² *Zamach na epokę*, „Kino” 1981, nr 5, s. 26. Podobne opinie wyrażał m.in. w tym samym artykule Piotr Łossowski oraz Andrzej Szomański (*Przed trybunałem historii?*, „Tygodnik Demokratyczny” 1981, nr 20, s. 16)

⁷⁸³ W kontekście tych uwag warto również wspomnieć wzmiankę z tygodnika „Polityka” o następującej treści: „Jak informuje »Gazeta Współczesna«, red. Kira Gałczyńska mieszkająca w lesie zapragnęła obejrzeć film »Zamach stanu«. Kino w leżącym w pobliżu jej lasu Giżycku odmówiło projekcji filmu, który ma na afiszu, ponieważ dla zrobienia seansu widownia musi być wypełniona w 10 procentach (tak mówią przepisy), a pani Gałczyńska przybyła na seans sama. Sytuacja ta powtórzyła się w Pieszku. W związku z tym pani Gałczyńska poszukuje tych kilkunastu osób w Polsce, które gotowe są posiedzieć na »Zamachu stanu«. Skłonna jest wynagrodzić im straty moralne i cierpienia estetyczne („Polityka” 1981, nr 31).

⁷⁸⁴ Z. Klaczyński, *Jej ból, jej gniew...*, „Film” 1981, nr 13, s. 9.

⁷⁸⁵ Por. K. Koźniewski, *Widokówki z Marszałkiem*, „Polityka” 1981, nr 15, s. 11.

⁷⁸⁶ *Ibidem*.

Lewandowski z kolei krytykował decyzje obsadowe Filipskiego, jego kreację recenzując pozytywnie, odrzucając przy tym pozostałe wcielenia aktorskie, zwłaszcza Andrzeja Hrydzewicza w roli prezydenta Wojciechowskiego⁷⁸⁷. Podobnie negatywne reakcje na film Filipskiego znalazły się w prasie podziemnej. Recenzja zamieszczona w „Biuletynie Dolnośląskim” zawiera krytyczną ocenę konstrukcji postaci Piłsudskiego oraz jej wykonania przez reżysera *Zamachu...*, za nieliczne plusy filmu uznając „kilka ładnych widoczków z przedwojennych lat, kilka ckliwych scen przypomnianych w końcowej sekwencji i chyba poraz pierwszy w PRL oficjalnie wykonany Marsz Legionów /»My, Pierwsza Brygada...«/ i to wykonany ładnie”⁷⁸⁸. Zaś dziennikarz „Niezależności” uznał: „Ot, i tak wygląda w tym filmie całe polskie Dwudziestolecie: najpierw idioci, potem gangsterzy. Czyżby, według Filipskiego, miał rację Hitler, który mówił o Polsce tych lat jako o groteskowym »państwie sezonowym«?”⁷⁸⁹.

Listę filmów poświęconych dwudziestoleciu międzywojennemu, które „Profil” zrealizował w tej kadencji, zamyka *Romans Teresy Hennert* (1978). Adaptacja powieści Zofii Nałkowskiej opowiada o powikłanym życiu uczuciowym dwóch oficerów Wojska Polskiego – porucznika Juliana Gondziłła (Wieńczysław Gliński) i pułkownika Jana Omskiego (Józef Duriasz). Melodramatyczna akcja filmu toczy się na tle panoramy lat dwudziestych – kraju wstrząsanego kolejnymi politycznymi aferami, w którym dominuje kult wojskowości, czego przykładem są liczne parady i defilady. Autorka powieści rozgoryczona była sytuacją panującą w Polsce, co wielokrotnie dało wyraz w poszczególnych rozdziałach powieści. Gogolewski podzielał jej przekonania, wyznając podczas realizacji zdjęć, że „to spojrzenie znajdzie również odbicie w filmie”⁷⁹⁰. Zdemaskował więc przede wszystkim nowe elity, dla których hasła o patriotyzmie i oddaniu Polsce są przykrywką dla rozmaitych ciemnych interesów i finansowej machinacji. Przeciwwagą dla nich jest profesor Laterna (Tadeusz Janczar) – mądry, przewidujący, troszczący się o los kraju, zachęcający do zbliżenia z Europą⁷⁹¹. Większą uwagę Gogolewski poświęcił jednak wspomnianym wyżej oficerom i ich losom. Wzbudziło to mieszane uczucia recenzentów, najostrzej wypowiedział

⁷⁸⁷ Por. J. F. Lewandowski, *Manekiny dwudziestolecia*, „Film” 1981, nr 19, s. 32.

⁷⁸⁸ Amator, „*Zamach stanu*” anno domini 1979, „Biuletyn Dolnośląski” 1981, nr 4 (23), s. 24.

⁷⁸⁹ *Zamach stanu Ryszarda Filipskiego*, „Niezależność” 1981, nr 21, s. 2.

⁷⁹⁰ W. Amerski, *Na planie nowy film polski „Romans Teresy Hennert”*, „Wieczór Wybrzeża” 1977, nr 252, s. 6.

⁷⁹¹ Reżyser wyznawał Piotrowi Śmiałowskiemu, że sposób gry Janczara pokrywał się również z jego wizją postaci. „Laterna Janczara był bardzo ciepłym, pastelowym i odważnym mężczyzną. (...) W jego słowach nie było śladu zaciętrzewienia. One jakby z trudnością wychodziły z jego ust. Laterna cierpiał nad naszą sytuacją, nad tym, że prawie wszystkie nieszczęścia Polski wynikają z tego, że jest położona między Niemcami a Rosją” (P. Śmiałowski, *Tadeusz Janczar. Zawód: aktor*, Warszawa 2007, s. 176).

się na ten temat Aleksander J. Wieczorkowski: „(...) reżyser, nawet wsparty autorytetem klasyka długo powinien się zastanowić, zanim pokaże polskiej widowni plejadę polskich oficerów będących nosicielami najgorszych cech umysłu i charakteru. Polski pułkownik – dziwkarz, bawidamek, uwodziciel mężatek, w końcu morderca i samobójca. Polski porucznik – łapownik, defraudant, polski generał – półidiota powtarzający w kółko niezborne zdania o »arystokracji, demokracji, Europie«, oficerowie polscy śpiewający w pijanym widzie pieśni wojenne w knajpach...”⁷⁹². *Romans Teresy Hennert* istotnie w krytyczny sposób ukazuje Polskę dwudziestolecia międzywojennego, zwłaszcza oficerów i przywódców armii. Znalazło to uznanie w oczach niektórych uczestników kolaudacji, zwłaszcza szefa kinematografii Janusza Wilhelmiego, zdaniem którego w filmie nie znalazła się „apologia dwudziestolecia, a było niebezpieczeństwo, że można było pokazać jakiś wyidealizowany świat. (...) było rzeczą niewątpliwą, że jest to bardzo słaby organizm państwowy mimo tego, że jest wojsko, że jest państwowy aparat administracyjny”⁷⁹³. Jest to więc jeden z kilku filmów, który pod przykrywką melodramatycznej fabuły przekazywał nieprzychylny obraz Polski przedwojennej, zwłaszcza ludzi, którzy powinni dbać o jej rozwój i bezpieczeństwo.

3.7. Mimo wszystko ten film obejrzałem z dużym zainteresowaniem. II wojna światowa

Pierwszym skierowanym do produkcji tego typu filmem „Profilu” był *Sekret Enigmy* (1979), zrealizowany również w formie 8-odcinkowego serialu telewizyjnego noszącego tytuł *Tajemnica Enigmy* (1979). Reżyserem filmu został Roman Wionczek, dokumentalista, a od początku lat 70. realizator spektakli Teatru Telewizji, klasyfikowanych, ze względu na ich tematykę do podgatunku „sceny faktu”. W tej konwencji Wionczek zrealizował takie spektakle, jak *Poczdam* (1972), *Bunkier* (1973), *Sprawa polska 1944* (1974) czy serial Teatru Telewizji *Przed burzą* (1977). Produkcje te były bardzo popularne, chętnie oglądane przez widzów, zaś ich realizatorzy – oprócz Wionczka również scenarzyści Ryszard Frelek i Włodzimierz Tadeusz Kowalski – byli wyróżniani Nagrodami Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji czy „Złotymi Ekranami”. Wszystkie produkcje rozgrywały się w okresie II wojny światowej lub tuż przed jej wybuchem i opisywały kulisy wielkiej polityki oraz najważniejsze wydarzenia historyczne, które wpłynęły na losy świata i funk-

⁷⁹² A. J. Wieczorkowski, *Ostrożnie z mundurem!*, „Ekran” 1978, nr 21, s. 17.

⁷⁹³ *Stenogram z Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 18 lutego 1978 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 155, k. 18.

cjonowanie wielu państw Europy. Nie jest więc niczym dziwnym, że złamanie szyfrów niemieckiej maszyny szyfrującej Enigma przez polskich kryptologów – Mariana Rejewskiego, Jerzego Różyckiego i Henryka Zygalskiego oraz ich peregrynacje podczas II wojny światowej oraz ciągłe ucieczki przed będącymi na ich tropie hitlerowcami stanowiły dla Wionczka temat idealny. Sam reżyser tłumaczył wybór tego właśnie epizodu z polskiej historii najnowszej takimi słowami: „Podjąłem się realizacji »Enigmy« ze względu na atrakcyjność i wagę tematu, a ponadto nikt jeszcze na świecie o tej historii filmu nie zrobił. Jesteśmy więc na ekranie pierwsi, a sprawa jest piekielnie ważna”⁷⁹⁴. W całej tej historii intrygujący był dla Wionczka również fakt, że sprawa Enigmy i wkładu polskich kryptologów w jej złamanie wydawała się w Polsce praktycznie szerzej nieznaną, zaś na Zachodzie opisywano ją przede wszystkim przez brytyjskich uczestników tamtych wydarzeń, którzy zatajali i pomijali milczeniem wkład Rejewskiego, Różyckiego i Zygalskiego w złamanie Enigmy. Film miał więc spełniać dwie funkcje: popularyzować prawdę o tych wydarzeniach na polskim gruncie, zwłaszcza wśród młodzieży, na Zachodzie zaś – „odkłamywać” historię i przypominać o niebagatelnym udziale polskich kryptologów, udziale, który w gruncie rzeczy odwrócił losy wojny i sprawił, że niemal wszystkie niemieckie meldunki były odczytywane przez aliantów, dzięki czemu mogli oni podejmować decyzje bądź to minimalizujące straty własnych wojsk, bądź wyprzedzające niemieckie ofensywy i uderzenia.

Scenariusz napisał Wionczek z pisarzem i historykiem Stanisławem Strumph-Wojtkiewiczem, przed wojną oficerem Wojska Polskiego, w czasie wojny – Polskich Sił Zbrojnych na Zachodzie. W 1945 roku wrócił do Polski, kontynuował karierę dziennikarską, ale przede wszystkim stał się jednym z najważniejszych twórców literatury popularyzującej temat II wojny światowej i walki Polaków na wszystkich jej frontach. W 1959 roku wydana została jego książka „Agent nr 1”, opisująca historię Jerzego Szajnowicza-Iwanowa, członka reprezentacji Polski w piłce wodnej, który od 1941 roku był jednym z najcenniejszych agentów brytyjskiego wywiadu, dokonywał bowiem licznych aktów sabotażu i dywersji. Jego historię przybliżył zrealizowany w 1971 roku film Zbigniewa Kuźmińskiego pod tym samym tytułem z Karolem Strasburgerem w roli tytułowej. W 1976 roku w dzienniku „Wieczór Wrocławia” zaczęła się ukazywać (w odcinkach) jego książka „Sekret

⁷⁹⁴ S. Jadczyk, *Rzecz o sprawach Polaków. Rozmowa z reżyserem Romanem Wionczkiem*, „Sztandar Ludu” 1979, nr 28, s. 4.

Enigmy”, wydana w 1978 roku przez Wydawnictwo Iskry⁷⁹⁵. Jednak już rok wcześniej Roman Wionczek zaczął pracować ze Strumph-Wojtkiewiczem nad scenariuszem filmu o polskich kryptologach i wtedy też w prasie opublikowano pierwsze wzmianki o planach realizacji takiej produkcji⁷⁹⁶. Sprawa realizacji *Sekretu Enigmy* po raz pierwszy pojawiła się na Radzie PRF Zespoły Filmowe 15 listopada 1976 roku. Fakt, że za realizację filmu miałyby odpowiadać Roman Wionczek, wywołał pewne protesty członków rady. Czesław Petelski przestrzegał przed powierzaniem reżyserii filmu kinowego twórcy dokumentów, jego zdaniem bowiem „jeżeli nawet stwierdzamy, że to są ludzie którzy mają ogromny dorobek w filmie dokumentalnym, to nie znaczy, że zrobią oni genialne filmy fabularne”⁷⁹⁷. Przywoływał przykłady Kazimierza Karabasza, który po kilku tygodniach pracy nad swoją debiutancką fabułą przerwał realizację⁷⁹⁸, czy Władysława Ślesickiego, który zanim zrealizował swój pełnometrażowy debiut fabularny, asystował Janowi Łomnickiemu na planie filmu *Kontrybucja* (1966). Również Wiesław Bożym miał obiekcje wobec powierzenia reżyserii *Sekretu Enigmy* Wionczkowi argumentując, że jedyny film fabularny zrealizowany przez tego twórcę – *Padalce* (1973) – okazał się nieudany, reżyser „robił go przez półtora roku, przekroczył wszelkie terminy, film dostał III kategorię i zanim był pokazywany w telewizji, to został skrócony po kolaudacji o kilkaset metrów”⁷⁹⁹. Wionczek miałby więc nieco utrudnioną drogę do realizacji *Sekretu Enigmy*, gdyby nie fakt, że otrzymał od Janusza Wilhelmiego wyższą, II kategorię reżysera filmów fabularnych. Było to wydarzenie bezprecedensowe, o czym zaświadczała niektórzy uczestnicy Rady Zespołów PRF – m.in. Czesław Petelski czy Jerzy Kawalerowicz, tym samym jednak pozwalało na powierzenie Wionczkowi realizacji *Sekretu...* bez potrzeby dyskusji o tym na Radzie Zespołów PRF i podejmowania pozytywnej decyzji o produkcji tego filmu w drodze głosowania⁸⁰⁰. Bohdan Poręba poinformował o tym na posiedzeniu Rady w dniu 6 czerwca 1978 roku.

Wtedy jednak prace nad filmem były już bardzo zaawansowane. Wniosek o skierowanie scenariusza do produkcji pojawił się na początku lipca 1977 roku. Departament Pro-

⁷⁹⁵ Por. J. Czechowska, A. Szałagan (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny. Tom 8, Ste-V*, Warszawa 2003, s. 67-71.

⁷⁹⁶ Por. *Sekret „Enigmy”, „Kulisy”* 1977, nr 49, s. 5. W wywiadzie tym Wionczek informował o zakończeniu prac nad scenariuszem filmu.

⁷⁹⁷ *Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów w dniu 15.XI.1976 r.*, ADOiP-ZPPF, sygn. 269, k. 209.

⁷⁹⁸ Mowa o filmie *Pusty obszar*, który Karabasz miał realizować w 1965 roku na podstawie scenariusza Jerzego Skolimowskiego.

⁷⁹⁹ *Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów w dniu 15.XI.1976 r.*, op. cit., k. 210.

⁸⁰⁰ Por. *Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów Filmowych w dniu 6 czerwca 1978 r.*, ADOiP-ZPPF, sygn. 271, k. 64-67.

gramowy NZK w piśmie do wiceministra Wilhelmi podkreślał, że „scenariusz charakteryzuje się ciekawą akcją, logiką wydarzeń i dobrym tempem. Dialogi są zwarte i klarowne. Poszczególne ogniwa konstrukcji dramatycznej służą konsekwentnie akcji. Udział Polaków w tej sprawie został przedstawiony rzetelnie jeżeli chodzi o fakty, a zarazem w sposób interesujący. Drobne usterki dramaturgiczne możliwe są do skorygowania na dalszych etapach realizacji filmu”⁸⁰¹. Wiceminister Wilhelmi zatwierdził scenariusz decyzją z dnia 6 lipca 1977 roku⁸⁰². Na początku kolejnego roku rozpoczęto też poszukiwania potencjalnego koproducenta *Sekretu Enigmy*. Na przyspieszenie prac wpłynął także fakt, że zespół „Profil” w początkach stycznia wystosował pismo do PRF „Zespoły Filmowe”, w którym prezentował wyniki przeprowadzonej dokumentacji scenariuszowej. Realizatorzy filmu (Roman Wionczek, operator Jacek Zygałło, scenograf Jerzy Masłowski i kierownik produkcji Kazimierz Sioma) informowali o konieczności zbudowania kilku obszernych dekoracji plenerowych, m.in.: „a) fragmentu Pałacu Saskiego wraz z pomnikiem ks. J. Poniatowskiego i Grobem Nieznanego Żołnierza (plener – park miejski), b) Ośrodka kryptologicznego wraz z fragmentem zabudowań (plener – las), c) Centrum hitlerowskiej „Enigmy” (atelier), d) Gabinetu premiera W. Brytanii (atelier) i e) Gabinetu I Lorda Admiralizacji (atelier)”⁸⁰³. Prosimi również o przyznanie filmowi kategorii „supernakładowego” oraz „charakteru priorytetowego z uwagi na doniosłość tematu i wysokie walory ideowe”⁸⁰⁴. Spełnienie tych wszystkich postulatów umożliwiłoby autorom ukończenie filmu tak, by jego premiera odbyła się 1 września 1979 roku. Wiązało się to oczywiście ze zwiększeniem budżetu. Początkowo na realizację *Sekretu Enigmy* planowano kwotę 28 milionów złotych. Fakt, że film, po przygotowaniu scenopisu, miał stać się produkcją dwuseryjną, wymagał większych nakładów finansowych – „Profil” wnioskował o przyznanie na produkcję 50 milionów zł. Strona polska nawiązała więc kontakty z Francją. Miało to swoje uzasadnienie – jedną z najważniejszych postaci filmu był pułkownik Gustave Bertrand, oficer armii francuskiej, kryptolog, pracownik Deuxieme Bureau, instytucji analogicznej do polskiego Oddziału II Sztabu Generalnego Wojska Polskiego, który współpracował z polskimi kryptologami, a po inwazji hitlerowców na Polskę umożliwił im pracę we Francji i współdziałał

⁸⁰¹ [Pismo do Janusza Wilhelmi z 6 lipca 1977 roku], AAN-NZK, sygn. 5/99, k. 105. W aktach nie zachowały się niestety recenzje scenariusza *Sekretu Enigmy*.

⁸⁰² [Pismo Mariny Niecikowskiej do kierownictwa Zespołu Filmowego „Profil” z 6 lipca 1977 roku], AAN-NZK, sygn. 5/99, k. 106.

⁸⁰³ [Pismo Romana Wionczka, Jacka Zygałły, Jerzego Masłowskiego i Kazimierza Siomy do dyrekcji PRF „Zespoły Filmowe” z 9 stycznia 1978 roku], AAN-NZK, sygn. 5/99, k. 108.

⁸⁰⁴ *Ibidem*, k. 109.

z nimi aż do 1942 roku. Koprodukcją okazał się zainteresowany II Program Telewizji Francuskiej (Antenne 2). Poszukiwania producenta, a następnie pertraktacje trwały przez cały 1978 rok, zakończyły się jednak fiaskiem. W cały proces zaangażowany był mieszkający we Francji absolwent Wydziału Reżyserii PWSTiF w Łodzi, Andrzej Dyja. Informował on dyrekcję Naczelnego Zarządu Kinematografii o licznych trudnościach, częściowo niezależnych od polskiej strony (trwający przez miesiąc strajk we francuskiej telewizji)⁸⁰⁵. *Sekret Enigmy* musiał więc być realizowany wyłącznie z polskich pieniędzy.

18 listopada 1977 roku Roman Wionczek skierował do Wilhelmiemu pismo, w którym przedłożył projekt realizacji 5-odcinkowego serialu telewizyjnego będącego połączeniem scen nakręconych do filmu oraz materiałów archiwalnych. Pismo zawierało odręczną adnotację Bohdana Poręby: „Sprawę tę wstępnie omówiłem z I Zastępcą Min[istra] Kult[ury] i Sztuki tow. Januszem Wilhelmem. Propozycję reżysera uważam za słuszną i godną poparcia”⁸⁰⁶. Prace nad przygotowaniem scenariuszy produkcji telewizyjnej trwały do lata 1978 roku; w ich trakcie serial rozrósł się do ośmiu godzinnych odcinków i w takiej właśnie wersji 21 sierpnia 1978 roku scenariusze zostały złożone u Dyrektora Generalnego ds. Artystycznych Telewizji Polskiej, Janusza Rolickiego. Mimo że Rolicki wyraził zgodę na produkcję serialu, telewizyjni recenzenci zgłosili do nadesłanych materiałów literackich sporo zastrzeżeń. Były to zarówno uwagi ogólne, dotyczące „dramaturgii całości, komentarza, motywacji psychologicznych postaci”, ale także pierwotnego tytułu produkcji – *Oni wygrali wojnę*, uznanego m.in. przez Dżennet Połtorzycką, dziennikarkę i autorkę słuchowisk radiowych oraz recenzentkę scenariuszy telewizyjnych, za pretensjonalny⁸⁰⁷, oraz szereg szczegółowych. Trzem z nich chciałbym poświęcić parę słów, albowiem znalazły one również odzwierciedlenie w recenzji oficerów Głównego Zarządu Polityczno-Wychowawczego Wojska Polskiego.

Pierwsza z nich dotyczyła konstrukcji postaci podpułkownika Artura Szlicha, w serialu zagranego przez Emila Karewicza. Po raz pierwszy poznajemy go pod koniec lat 30. jako oficera „Dwójki”, niechętnie nastawionego do działań polskich kryptologów, mającego zastrzeżenia do pracy pułkownika Langer. Podczas kampanii wrześniowej okazuje się, że jest on współpracownikiem Abwehry. W pierwszej wersji scenariusza Strumph-Wojtkiewicz i Wionczek posunęli się dalej – Szlich po wojnie obronnej 1939 roku objawiał

⁸⁰⁵ [Pismo Andrzeja Dyji do Edwarda Burby z 16 marca 1979 roku], AAN-NZK, sygn. 5/99, k. 139.

⁸⁰⁶ [Pismo Romana Wionczka do Komitetu ds. Radia i Telewizji z 18 listopada 1977 roku], AAN-NZK, sygn. 5/99, k. 107.

⁸⁰⁷ D. Połtorzycka, *Oni wygrali wojnę*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/87, t. 4, k. nlb.

się jako oficer niemiecki, który wraz z pułkownikiem Hoegerem (Andrzej Lajborek) tropił polskich kryptologów i doprowadził do aresztowania części ekipy na granicy francusko-hiszpańskiej, potem zaś prowadził przesłuchania pułkownika Langerera i jego zastępcy, majora Ciężkiego. W gotowym filmie i serialu postać ta została złagodzona – zasugerowane zostały jej kontakty z nazistowskim wywiadem, ale jej ekranowy żywot urywa się we wrześniu 1939 roku. Druga uwaga, która również została zastosowana, dotyczyła sceny z odcinka siódmego – *W sidłach Abwehry*. Głównym jej bohaterem był Józef Stalin, a rozgrywa się ona po bitwie pod Stalingradem. W rozmowie z Władysławem Mołotowem przywódca Związku Radzieckiego dyskutuje na temat sytuacji na froncie i ewentualnych dalszych posunięć Armii Czerwonej, ale również wojsk alianckich. Czytając tekst tej sceny można odnieść wrażenie, że nie wnosi ona nic do całości serialu, służy ona raczej przedstawieniu Stalina jako niezwykle mądrego i przewidującego dowódcę armii, prezentującego również brak zaufania do pozostałych aliantów. („Bo ja już Churchilla przejrzałem... Można podziwiać jego żywotność i bystrość, ale wierzyć mu nie wolno. Taki, jak on, to nawet przyjacielowi wyciągnie z kieszeni kopiejkę, a cóż mówić o nas?”⁸⁰⁸ – mówi do Mołotowa) A jednak mimo zastrzeżeń do tej sceny, została ona zrealizowana, o czym świadczą przekreślony zapis tej sceny z listy montażowej siódmego odcinka serialu⁸⁰⁹ oraz cztery fotosy – trzy znajdujące się na Fototece Filmoteki Narodowej⁸¹⁰, na których widać Mariusza Dmochowskiego w roli Stalina, m.in. w rozmowie z Romanem Wionczkiem, czwarty zaś pochodzący ze zbiorów Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP (na tym zdjęciu z kolei uwieczniony został Zbigniew Kryński w roli Mołotowa). Kolejna scena, która nie znalazła się w ostatecznej wersji filmu, kończyła ósmy odcinek *Tajemnicy Enigmy*. Była to krótka rozmowa Romana Wionczka z Marianem Rejewskim, będąca swego rodzaju kontynuacją i zakończeniem analogicznej sceny z początku odcinka pierwszego. Reżyser serialu pytał w niej kryptologa, czy za swoje zasługi otrzymał jakiegokolwiek odznaczenia bądź wynagrodzenie. Odpowiedź była przecząca. Omawiając tę scenę, recenzenci scenariuszy zauważyli: „Okazuje się, że w Polsce Ludowej praktycznie nic (nie otrzymał – przyp. JG). Ma to raczej jednoznaczną wymowę”⁸¹¹.

⁸⁰⁸ *Sekret Enigmy*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/87, scenariusz odcinka *W sidłach Abwehry*, s. 23.

⁸⁰⁹ Por. *Tajemnica Enigmy* reż. Roman Wionczek 1980 r., ODiZP-TVP, sygn. 1800/38, t.2, lista montażowa odcinka *W sidłach Abwehry*, k. nłb.

⁸¹⁰ Por. http://fototeka.fn.org.pl/pl/strona/wyszukiwarka.html?key=Dmochowski+Mariusz&search_type_in=osoba&view_type=tile&sort=alfabetycznie&result%5B%5D=292&lastResult%5B%5D=292&pageNumber=1&howmany=50&view_id=&hash=1613494442&filter%5Bfilm%5D%5B%5D=3502 [dostęp: 16.02.2021].

⁸¹¹ *Enigma* [opracowanie bez daty i autora], ODiZP-TVP, sygn. 1970/87, t. 4, k. 8.

Mimo niepowodzenia w poszukiwaniu francuskiego koproducenta oraz zmian, które zaszły w gotowych już scenariuszach, zdjęcia zarówno do filmu kinowego, jak i serialu telewizyjnego zostały rozpoczęte w 1978 roku. Na potrzeby *Enigmy* (tytuł ujęty skrótowo, gdyż te partie zdjęć znalazły się w obu produkcjach) zbudowano m.in. w Łodzi w parku na Zdrowiu olbrzymią dekorację Pałacu Saskiego wraz z Grobem Nieznanego Żołnierza i pomnikiem księcia Józefa Poniatowskiego⁸¹². Trudno dzisiaj oszacować, jaki był koszt budowy tego obiektu, faktem jednak jest, że i w filmie, i w serialu pojawia się on na krótko (w obu przypadkach przede wszystkim w kilkuminutowej scenie rozmowy pułkownika Langerera i grupy kryptologów z pułkownikiem Ciężkim na początku września 1939 roku, podczas ewakuacji dokumentów sztabowych)⁸¹³. Ekipa Romana Wionczka pracowała również w Paryżu oraz innych miastach Francji. Jednak część zdjęć tam zrealizowanych nie znalazła się ani w kinowej, ani w telewizyjnej produkcji. Nie wykorzystano m.in. sceny, która w serialowej wersji znalazłaby się w odcinku siódmym – samotnej ucieczki pułkownika Bertranda z opuszczonego „Cadixu” oraz jego kontaktu z uczestnikiem francuskiego ruchu oporu, kościelnym Paulem. W tej ostatniej roli wystąpił Jerzy Kozakiewicz, wymieniony on jest w napisach końcowych odcinka ósmego, jednak z dużym trudem można go w nim wypatrzyć – pojawia się dosłownie na parę sekund, w ujęciu ustanawiającym scenę, w której pułkownik Hoeger wprowadza schwytanego Bertranda do izby tortur paryskiej siedziby Abwehry, po czym obaj obserwują brutalne badanie pojmanego przez Niemców współpracownika Bertranda, kapitana Delora (Krzysztof Kalczyński). Członkowie ekipy *Enigmy* musieli również mierzyć się z poważnymi kłopotami natury atmosferycznej. Realizacja dużych scen zbiorowych na terenie dawnego obozu koncentracyjnego na Majdanku, w produkcji „grającego” obóz w Sachsenhausen, do którego po aresztowaniu przez Niemców trafiają inżynier Palluth (Tadeusz Pluciński) i mechanik Fokczyński (Wojciech Duryasz), kręcona była na początku stycznia 1979 roku, w okresie tzw. „zimy stulecia”⁸¹⁴.

Sekret Enigmy spotkał się ze znakomitym przyjęciem podczas kolaudacji 3 lipca 1979 roku. Pewne zastrzeżenia wzbudziły tylko dwie sekwencje. Pierwsza – to seria scen

⁸¹² Por. M. Mokrzycka, *Ostatnie ujęcia „Sekretu Enigmy” przed Pałacem Saskim*, „Express Wieczorny” 1979, nr 127, s. 4.

⁸¹³ Na marginesie warto dodać, że dekoracja ta zaistniała również w innym serialu, *Karierze Nikodema Dyzmy* (1979; reż. Jan Rybkowski, Marek Nowicki), w krótkim ujęciu nocnego przemierzania Warszawy przez tytułowego bohatera (Roman Wilhelmi), ministra Ulanickiego (Bogusz Bilewski) i pułkownika Waredę (Leonard Pietraszak). Wspomina o tym scenograf serialu, Andrzej Haliński, w swojej publikacji (Por. A. Haliński, *10 000 dni filmowej podróży*, Warszawa 1999, s. 92)

⁸¹⁴ Por. *Analiza ekonomiczna film „Tajemnica Enigmy”*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/87, t. 2, k. nlb.

z udziałem Adolfa Hitlera, w którego wcielił się Andrzej Mirecki⁸¹⁵. Kolaudanci uznali, że w jego wykonaniu Führer stał się postacią groteskową, budzącą raczej śmiech, niż grozę. Takie stanowisko pojawiło się w wypowiedziach m.in. Janusza Morgensterna, pułkownika Wacława Langa czy kierownika literackiego zespołu „Tor” – Witolda Zalewskiego. Z tymi argumentami zgodził się również przewodniczący kolaudacji, dyrektor Michał Misiorny. Inna postać, której przedstawienie w *Sekrecie Enigmy* zostało przyjęte chłodno, to generał Maurice Gustave Gamelin, dowódca armii francuskiej w 1940 roku, zagrany przez Seweryna Butryma. Postać ta pojawia się tylko w jednej scenie, wygłasza komunały na temat wielkości francuskich sił zbrojnych oraz lekceważy pracę kryptologów, informujących o zbliżającym się niemieckim zagrożeniu. Przez całą scenę towarzyszy mu mały pekińczyk. Bohdan Poręba bronił jednak scenarzystów i reżysera *Sekretu Enigmy*, twierdząc: „Jeżeli chodzi o postać Gamelin, to wiemy, że on był również postacią groteskową i nie bez powodu ukazany został jego piesek, bo jest to zgodne z rzeczywistością i ci, którzy byli blisko tej postaci wiedzą, jak ważną odgrywał on rolę w życiu Gamelin”⁸¹⁶. Poza tymi uwagami Wionczek usłyszał wyrazy uznania i szacunku za realizację filmu odkrywającego nieznaną epizod z historii II wojny światowej oraz przemilczany wkład Polaków w zwycięstwo nad III Rzeszą. Mimo tak dobrego przyjęcia filmu przy okazji kolaudacji telewizyjnej wersji Roman Wionczek utrzymywał, że realizacja filmu była obarczona wieloma trudnościami („stwierdzono, że jest to apologia sanacji”⁸¹⁷), zaś już po kolaudacji i przyznaniu filmowi kategorii artystycznej Wionczek dowiedział się, że „poważne ciała kolegialne przeglądają film, zaalarmowano największe osoby w państwie, a po obejrzeniu rozkładali ręce, nie wiedzieli o co tu chodzi i w końcu stwierdzono że film może iść”⁸¹⁸.

Z mniejszym entuzjazmem powitali *Sekret Enigmy* krytycy. Podzielali zdanie kolaudantów i gratulowali Wionczkowi podjęcia oryginalnego tematu powiązanego z II wojną

⁸¹⁵ Może dziwić, dlaczego Roman Wionczek nie obsadził w roli Führera Henryka Bisty, który zagrał tę postać w serialu Teatru Telewizji *Przed burzą* (1977). Reżyser podczas kolaudacji stwierdził, że koncepcja aktorska Bisty w roli Hitlera podzieliła odbiorców i krytyków filmowych. Rzeczywiście, recenzenci tych spektakli poświęcili sporo miejsca na omówienie postaci Hitlera i kreacji Henryka Bisty, nie zawsze przyznając rację aktorowi w doborze środków (Por. J. Grzechowiak, *Przed burzą – koniec lat trzydziestych według Ryszarda Frelka i Włodzimierza Tadeusza Kowalskiego* [w:] B. Giza, T. Lubelski (red.), *Wrzesień 1939 – filmowe teksty i konteksty*, Warszawa 2021, s. 279-305). Dlatego Wionczek zastąpił Bistę wspomnianym Andrzejem Mireckim, w latach 70. aktorem warszawskiego Teatru Rozmaitości. Z perspektywy czasu należy stwierdzić, że nie była to najlepsza decyzja obsadowa. Sam Bista wcielił się w *Sekrecie Enigmy* i *Tajemnicy Enigmy* w rolę Brochwitza, szpiega wywiadu III Rzeszy.

⁸¹⁶ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 3 lipca 1979 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 201, k. 14-15.

⁸¹⁷ *Protokół z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmów fabularnych w dniu 18.XII.1979 r.*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/87, t. 4, k. 12.

⁸¹⁸ *Ibidem*.

światową, zwracali jednak uwagę na liczne braki i niedostatki warsztatowe filmu. Przede wszystkim na brak powiązań pomiędzy poszczególnymi scenami. Stanisław Wyszomirski na łamach „Expressu Wieczornego” zwracał uwagę, że „brak jednolitej i konsekwentnej akcji gubi film, który mógł i powinien być wydarzeniem znaczącym”, przez co „robienie z obrazu o sprawie konkretnej i pasjonującej jeszcze jednej panoramy syntetyzującej nasze doświadczenia okupacyjne i wojenne nie powiodło się. Nie powiodło się dlatego, że owe sekwencje, nie łączące się z osią fabuły, zostały zrealizowane w sposób powierzchowny i stereotypowy”⁸¹⁹. Krzysztof Kreutzinger miał do autorów pretensje za wprowadzenie do filmu postaci pułkownika Szlicha, agenta III Rzeszy w polskim sztabie generalnym⁸²⁰. Krzysztof Kłopotowski z kolei atakował Wionczka za groteskową konstrukcję postaci Adolfa Hitlera oraz nieudolne zainscenizowanie scen rozgrywających się w obozie koncentracyjnym Sachsenhausen-Oranienburg, do którego trafili dwaj członkowie grupy kryptologów – inżynier Antoni Palluth (Tadeusz Pluciński) i mechanik Edward Fokczyński (Wojciech Duryasz). „Realizatorzy (...) nie potrafią operować światłem i kolorem (...). Ciepłe, nasycone barwy i łagodne światło w baraku nie mogły stworzyć nastroju grozy i ludzkiego upodlenia, zwłaszcza przy przebijających spod charakteryzacji dobrze odżywionych twarzach więźniów. W rezultacie oglądamy tłum przebierańców w pasiakach, którzy odgrywają jakieś brutalne sceny, stawiając widza w pół drogi między współczuciem i zażenowaniem” – pisał na łamach „Literatury”, swoją recenzję podsumowując zdaniem: „»Sekret Enigmy« jeszcze raz potwierdził, że dobry dokumentalista nie musi sprawdzać się w fabule”⁸²¹.

Znacznie gorzej został przyjęty na telewizyjnych kolaudacjach serial *Tajemnica Enigmy*. Kolaudacjach, ponieważ na temat produkcji dyskutowano dwukrotnie – 18 grudnia 1979 roku i 9 czerwca 1980 roku. Serial wyostrzył właściwie wszystkie wady filmu kinowego, stał się bowiem od trzeciego odcinka (*Próba dywersji*) opowieścią o historii II wojny światowej, okraszoną bogatym, ale nie powiązaniem z akcją komentarzem autorstwa dziennikarza filmowego Krzysztofa Kreutzingera oraz montażem licznych materiałów dokumentalnych, opowieścią, w której nikną w pewnym momencie losy trzech głównych kryptologów – Mariana Rejewskiego, Jerzego Różyckiego i Henryka Zygalskiego, na pierwszy plan zaś od pewnego momentu wychodzą decyzje podejmowane przez Józefa Stalina, działalność frontowa Armii Czerwonej oraz proces wyzwania kraju z rąk okupantów. Na tę wadę zwrócił uwagę dziennikarz Aleksander J. Wiczorkowski. Odebrał on *Tajemnicę Enigmy*

⁸¹⁹ S. Wyszomirski, *Sekret Enigmy*, „Express Wieczorny” 1979, nr 205, s. 4.

⁸²⁰ Por. K. Kreutzinger, *Nieznana bitwa*, „Film” 1979, nr 38, s. 9.

⁸²¹ K. Kłopotowski, *Wojenne tele-kino*, „Literatura” 1979, nr 38, s. 13.

jako „skojarzenie zupełnie różnych konwencji i gatunków, znakomitego dokumentu, który powstał sam z siebie jako dokument i dołączonego do tego komiksu gorszego niż Maj i Kloss – gorsze to wszystko od tego co w naszych kryminałach sensacyjnych oglądaliśmy”⁸²². Grzegorz Lasota z kolei nazwał produkcję Wionczka „filmem niechlujnym, nieudolnym i nieodpowiedzialnym”⁸²³. Podzielał zarzuty Wieczorkowskiego, atakował również Wionczka za brak precyzji w prowadzeniu akcji. Aleksander Ścibor-Rylski kierował pretenzje pod adresem realizatorów za podjęcie pomysłu zrealizowania serialu telewizyjnego, skoro „wyświetlenie tego filmu (*Sekretu Enigmy* – przyp. JG) dostarczyłaby go masowej widowni w całym kraju bez dodatkowych kosztów. Chciałbym zapytać autorów, skąd powstał u nich ten pomysł, żeby gotowego filmu nie użyć tylko go rozwodnić, bo niewątpliwie sprawa Enigmy została tu rozwodniona”⁸²⁴. Scenarzysta *Człowieka z marmuru* zarzucał również twórcom nadmiar materiałów archiwalnych, z których spora część była już widzom znana z poprzednich produkcji oraz nieudaną inscenizację scen rozgrywających się w obozie w Sachsenhausen (powtórzył tym samym zarzuty, jakie pod adresem *Sekretu Enigmy* kierował Krzysztof Kłopotowski). Inni kolaudanci (m.in. Jacek Fuksiewicz czy Jerzy Bosak) nie wnieśli nic nowego do dyskusji, powtarzając wszystkie wcześniej wygłoszone negatywne opinie o serialu. Roman Wionczek ignorował te niepochlebne oceny twierdząc, że „państwo jesteście znakomitymi krytykami, ale to wcale nie oznacza, że macie rację i arbitralne uwagi z waszej strony muszą być przyjęte, zastosować się do nich, rozumiem, że to są wasze sądy subiektywne i macie prawo się mylić”⁸²⁵. Sam dostrzegał pewne niedoskonałości w swoim serialu, ale jego zdaniem były to rzeczy drobne, które z łatwością można poprawić. Poparł go w tym Bohdan Poręba, który uznał *Tajemnicę Enigmy* za „poprawny, a miejscami znakomity”⁸²⁶ serial. Stwierdzenia te błędy jednak wobec zdania Janusza Rolickiego, według którego *Tajemnica Enigmy* ośmieszała „niezmiernie poważny temat, na którym nam bardzo zależy”⁸²⁷. Protokół kolaudacji nie przekazuje atmosfery panującej na sali, można tylko się domyślać, że dyskusja na temat prezentowanych odcinków była dość ostra, zaś jeden z kolaudantów, Grzegorz Lasota, wyszedł z sali przed zakończeniem posiedzenia.

⁸²² Protokół z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmów fabularnych w dniu 18.XII.1979 r., op. cit., k. 3.

⁸²³ *Ibidem*, k. 5.

⁸²⁴ *Ibidem*, k. 6.

⁸²⁵ *Ibidem*, k. 10.

⁸²⁶ *Ibidem*, k. 14.

⁸²⁷ *Ibidem*, k. 16.

Druga kolaudacja, mimo dokonania pewnych skrótów i uporządkowania materiału dokumentalnego, przebiegała w dość podobnej atmosferze. Mimo, że część kolaudantów oceniła pozytywnie wprowadzone do serialu zmiany, nadal miała uwagi do błędów dramaturgicznych i inscenizacyjnych. Prowadzący posiedzenie Janusz Rolicki stwierdził: „Uważam, że to jest najsłabszy serial, jaki miałem okazję tutaj kolaudować”⁸²⁸. Wydaje się, że dość dobrze nastawienie krytyków i późniejszych widzów do serialu opisuje wypowiedź Wojciecha Marczewskiego, który swoją negatywną ocenę produkcji *Wionczka* podsumował następującymi słowami: „Mimo wszystko ten film obejrzałem z dużym zainteresowaniem – paradoks – ale to prawda. Te kilka godzin, które tu spędziłem nie były zmarnowane”⁸²⁹. Wyemitowany premierowo w listopadzie i grudniu 1980 roku serial *Wionczka* jest jednak do dzisiaj jedną z częściej przypominanych produkcji Telewizji Polskiej z lat 70. (regularnie gości w ramówkach kanału TVP Historia), został również udostępniony w Internecie na platformie cyfrowa.tvp.pl⁸³⁰.

Kosztownym filmem (aczkolwiek w porównaniu z produkcjami *Poręby*, Filipskiego i *Wionczka* – dość tanim) był również wojenno-sensacyjny dramat Juliana Dziedziny *Umarli rzucają cień* (1978). Scenariusz (pierwotnie noszący tytuł „Ludzie i cienie”, następnie zaś „Lepiej umrzeć stojąc niż żyć na klęczkach”) oparty został na powieści Andrzeja Wydrzyńskiego. Zarówno film, jak również pierwowzór literacki opowiadają dzieje konspiratorów Gwardii Ludowej działających na Górnym Śląsku, walczących i z Niemcami, i z nazistowskim konfidentem działającym w ich szeregach. Głównym bohaterem jest gwardzista „Mały” (Henryk Talar), podlegający „Edwardowi” (Jerzy Sagan), który przeszedł do GL ze Związku Walki Zbrojnej, pozostali konspiratorzy są więc do niego nastawieni dość nieufnie. Niebawem Sturmbannführer SS Bruno Kneif (Miroslaw Szonert) i jego zwierzchnik Hauptsturmführer Hafer (Piotr Fronczewski) rozpoczynają zakrojoną na szeroką skalę akcję likwidacji komunistycznego podziemia. Dzięki pomocy działających w GL agentów udaje im się rozbić śląskie GL i aresztować wielu jej członków. „Mały”, któremu udało się uniknąć wpadki, będzie tropił konfidentów działających dla SS jeszcze po II wojnie światowej, chociaż jeden z nich stanie się wysokim funkcjonariuszem Urzędu Bezpieczeństwa, zacierającym ślady swojej niesławnej działalności.

⁸²⁸ Protokół z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 9.VI.80r., ODiZP-TVP, sygn. 1970/87, t. 4, k. 7.

⁸²⁸ *Ibidem*, k. 5.

⁸²⁹ *Ibidem*, k. 6.

⁸³⁰ Por. <https://cyfrowa.tvp.pl/website/tajemnica-enigmy,40536155> [dostęp: 16.02.2023].

Powieść Wydrzyńskiego i stworzony przez niego oraz Dziędzinę scenariusz pełne są licznymi postaciami i wątkami. Ale analizujący scenariusz na zlecenie NZK Leon Bach pominął tę wadę. Jego zdaniem scenariusz ukazywał działalność Gwardii Ludowej w fałszywy sposób. Odnosząc się do szybkości, z jaką oficerowie SS wpadają na kolejne tropy członków GL, pisał: „Wydrzyński i Dziędzina sprowadzili tę sprawę do tego, że właściwie łatwość działania prowokatorów i zdrajców polegała na dziecinnej konspiracji partyjnej, co już jest wielką nieprawdą. (...) Ponadto cała partyjna działalność, nastawiona na robotę dywersyjną, jest prowadzona raczej w duchu działalności szpiegowsko-dywersyjnej typu harcerskiego”⁸³¹. Zastrzeżenia Bacha wzbudziła również jedna z drugoplanowych, ale ważnych dla jednego z pobocznych wątków fabuły, postać Wasyla. W powieści i scenariuszu był on zakonspirowanym żołnierzem Rosyjskiej Armii Wyzwoleńczej, czyli formacji współdziałającej z armią III Rzeszy, dowodzonej przez generała Andrieja Własowa. Bach twierdził: „nie wiem czy musimy o takich sprawach mówić w naszych filmach. Mamy swoich spraw aż za dużo, żeby dotykać – zbyt pobieżnie i zdawkowo – problemy, które mogą więcej szkody niż pożytku społecznego przynieść”⁸³². Na tej samej zasadzie usunięty został wątek własowca z filmu Władysława Ślesickiego *...droga daleka przed nami...*, o czym pisałem w rozdziale dotyczącym działalności ZF „Iluzjon” w latach 1975-1980. W podsumowaniu recenzji Bach stanowczo odradzał realizację tego scenariusza dowodząc, że nie jest on materiałem na film o wartościach ani politycznych, ani psychologicznych.

Janusz Wilhelmi zgodził się z tą oceną i nie zaakceptował skierowania filmu do produkcji, o czym poinformował „Profil” 13 czerwca 1977 roku. I wydawało się, że na tym sprawa się skończy, gdyby nie stanowczy protest Andrzeja Wydrzyńskiego. Literat ten miał życiorys dający mu mocną pozycję polityczną. Z ideologią komunistyczną związał się już przed II wojną światową, przynależał wówczas do Międzynarodowej Organizacji Pomocy Rewolucjonistom, nadzorowanej przez Komunistyczną Partię Polski. Po wkroczeniu hitlerowców na ziemię polską Wydrzyński przedarł się do Lwowa, gdzie należał do Komсомоłu. Gdy hitlerowcy wkroczyli do tego miasta, pisarz przedarł się do Lublina, następnie do Warszawy. Tam za działalność konspiracyjną został aresztowany i wywieziony do obozu koncentracyjnego. Po wyzwoleniu w 1947 roku wstąpił do PPR, następnie do PZPR, pracował w Komitecie Wojewódzkim partii w Katowicach, zaś w 1949 roku współtworzył (wraz z Kazimierzem Dejmkiem i Januszem Warmińskim) Teatr Nowy w Łodzi. Swoje

⁸³¹ L. Bach, *Uwagi o scenariuszu A. Wydrzyńskiego i J. Dziędziny pt. „LUDZIE I CIENIE”*, AAN-NZK, sygn. 5/99, k. 64-65.

⁸³² *Ibidem*, k. 65.

powojenne życie związał jednak najpierw z Górnym Śląskiem, pracował tam w teatrach i telewizji (m.in. w latach 1951-55 był kierownikiem literackim Teatru Śląskiego w Katowicach), później z Warszawą, gdzie przez całą dekadę lat 70. był członkiem kierownictwa Teatru Studio⁸³³. Był również aktywnym tajnym współpracownikiem Służby Bezpieczeństwa⁸³⁴. Warto również dodać, że powieść „Umarli rzucają cień” nie jest jedynym przykładem utworu literackiego, w którym podjęta została tematyka walki hitlerowców z komunistycznym podziemiem⁸³⁵.

Swój protest przeciwko niedopuszczeniu do realizacji scenariusza „Ludzi i cieni” Wydrzyński wystosował 30 czerwca 1977 roku. I uderzył w nim w wysokie tony. Pisał: „w obecnej sytuacji politycznej, kiedy pewne koła klerykalne i opozycyjne oraz dywersyjne ośrodki działające przeciw PRL i Partii, jak również fałszywie i jednostronnie informowana prasa światowa postanowiły uczynić bohaterami PRL tzw. KOR i kilku ludzi skazanych za niszczenie państwowego dobra – postanowiłem napisać scenariusz, w którym udowadniam, że w czasach kiedy szło się za to do więzień i na szubienicę, do dołów z niegaszonym wapnem i do krematoryjnych pieców – jedynym prawdziwym Komitetem Obrony Robotników byli zawsze polscy komuniści” (podkreślenie oryginalne – przyp. JG)⁸³⁶. Dalsza część listu pełna jest podobnych frazesów i „erystycznych” chwytów. Wydrzyński udowadnia, że w obecnej sytuacji realizacja filmu sławiącego dobre imię członków AL i GL oraz działaczy PPR jest koniecznością, odrzucenie zaś tego tematu można traktować wręcz jako zignorowanie i zanegowanie wartościowej tematyki partyjnej na rzecz interesów grup twórczych podejmujących zgoła inną problematykę. Wydrzyński czuł się również urażony nie tylko jako autor tego scenariusza, ale również jako członek partii i literat realizujący dogmaty jej polityki kulturalnej. Przypominał Wilhelmiemu następujące fakty: „Za taką tematykę i treść tego scenariusza otrzymałem Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki 21 lipca 1962. »Umarli rzucają cień« ukazali się już 4-krotnie w łącznym nakładzie ok. 200 tys. egz. Na wniosek

⁸³³ Por. J. Czachowska, A. Szałagan (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny. Tom dziewiąty W-Z*, Warszawa 2004, s. 304-305.

⁸³⁴ Por. M. Fic, *Aktywność środowisk twórczych Górnego Śląska w Polsce Ludowej – możliwości i ograniczenia*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Politologica VI”, 2011, folia 91, s. 160.

⁸³⁵ W 1962 roku Andrzej Wydrzyński został laureatem I Nagrody w Ogólnopolskim Konkursie Teatru Telewizji z okazji 20 rocznicy utworzenia PPR. Nagrodzoną sztuką był opublikowany w „Dialogu” „Środek nieba” („Dialog” 1962, nr 4, s. 5-18), opowiadający o przesłuchaniu umierającego w szpitalu członka GL przez kilku oficerów SS i policji. Konspirator nie ujawnia informacji o swoich towarzyszach i niebawem umiera. Sztuka została wystawiona przez Teatr Telewizji 14 maja 1962 roku, reżyserem był Adam Hanuszkiewicz, w głównych rolach wystąpili m.in. Mariusz Dmochowski, Ryszarda Hanin, Tadeusz Białoszczyński, Zygmunt Maciejewski i Jerzy Kozakiewicz.

⁸³⁶ A. Wydrzyński, *Oświadczenie w sprawie niedopuszczenia do produkcji filmowej scenariusza „Umarli rzucają cień” – na polecenie p. Ministra Wilhelmiiego*, AAN-NZK, sygn. 5/99, k. 44.

powołanej przez Partię komisji KC PZPR włączono ten utwór do jubileuszowej Biblioteki Literatury XXX-lecia PRL (nakł. 40.000 egz.). Na wniosek członka Rady Państwa tow. J. Ziętka i Sekretariatu KW PZPR w Katowicach – otrzymałem za ten utwór Złotą Odznakę Zasłużonych od tow. Z. Grudnia, czł. Biura Politycznego. Na wniosek Rady Państwa, Tow. Aleksander Zawadzki odznaczył mnie orderem Polonia Restituta. Wyjaśniam też, że utwór ten powstał dzięki bezpośredniej inspiracji Tow. E. Gierka i Z. Grudnia”⁸³⁷.

Trudno dziś stwierdzić, czy o odrzuceniu owego scenariusza Wydrzyński poinformował również wspomnianych w piśmie działaczy partyjnych, w tym samego I Sekretarza KC⁸³⁸. Faktem jednak jest, że protest ten zadziałał. Nieznacznie zmieniony i ponownie złożony scenariusz po kolejnej analizie był utworem „o dużych wartościach ideowych, eksponującym udział komunistów i klasy robotniczej w walce z faszyzmem, przypominającym doniosłą historyczną rolę PPR i GL”⁸³⁹. Tym samym pod koniec września 1977 roku film *Umarli rzucają cień* został skierowany do produkcji. Ponieważ akcja scenariusza częściowo toczyła się w egzotycznym kraju afrykańskim, zespół „Profil” planował realizację fragmentów filmu w Ludowej Republice Beninu. Usługa ta miała być wykonana w formule barteru – strona benińska miała pomóc w organizacji zdjęć na terenie tego kraju, w zamian za to otrzymać miała „kino objazdowe z aparaturą projekcyjną, film krótkometrażowy zrealizowany zgodnie z tematem ustalonym przez L[udową] R[epublikę] Benin, dwa stypendia w Szkole Filmowej w Łodzi”⁸⁴⁰. W międzyczasie zmieniono jednak koncepcje produkcyjne i scenierię afrykańską zastąpiły „swojskie” plenery Bułgarii i Uzbekistanu.

„(...) wydaje mi się, że dobrze będzie jeżeli na ekran wejdzie ta pozycja po pięknym filmie okupacyjnym, jakim była »Akcja pod Arsenalem«. Ten film pokazuje walkę naszej lewicy. (...) W tej chwili mogę zapewnić, że ten scenariusz jest napisany zgodnie z wymogami klasycznej dramaturgii filmowej, jaka jest stosowana w Hollywood”⁸⁴¹ – twierdził

⁸³⁷ *Ibidem*, k. 46.

⁸³⁸ Wydrzyński mógł również zwrócić się po pomoc do towarzysza Andrzeja Żabińskiego, I Sekretarza KW PZPR w Opolu, który był synem powieściowego „Edwarda”, czyli Edwarda Żabińskiego (1910-1944), od 1943 roku sekretarza Komitetu Okręgowego PPR na Górnym Śląsku. Zwłaszcza, że jak twierdził Julian Dziedzina, „syn mojego głównego bohatera (...) bardzo się tym ekranowym przywołaniem postaci ojca zainteresował” (M. Karbowski, *Kim naprawdę była piękna Julia?*, „Głos Robotniczy” 1978, nr 235, s. 5). Z kolei przywołany przez Wydrzyńskiego Zdzisław Grudzień, podówczas członek Biura Politycznego oraz I Sekretarz KW PZPR w Katowicach „wyraził uznanie oraz serdeczne gratulacje scenarzyście i pozostałym twórcom filmu” ((jk), *Premiera w Katowicach*, „Ekran” 1979, nr 38, s. 2).

⁸³⁹ [Pismo Mariny Niecikowskiej do Janusza Wilhelmięgo z 19 września 1977 roku], AAN-NZK, sygn. 5/99, k. 59.

⁸⁴⁰ [Pismo Wiesława Stempla do Ambasady PRL w Federalnej Republice Nigerii z 11 sierpnia 1978 roku], AAN-NZK, sygn. 5/99, k. 48.

⁸⁴¹ *Stenogram z Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 25 XI 1978r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 179, k. 13, 18.

podczas kolaudacji Bohdan Poręba. Andrzej Wydrzyński być może powinien obrazić się za porównanie go do scenarzystów z imperialistycznego, amerykańskiego koncernu filmowego, faktem jednak jest, że członkowie Komisji Kolaudacyjnej w swoich wypowiedziach większy ciężar kładli na dramaturgiczną, a nie ideologiczną stronę obrazu Dziedziny. Film bowiem obnażył wszelkie słabości scenariusza, o których wspominałem w jednym z początkowych akapitów tego podrozdziału – mnogość wątków i bohaterów, nieklarowność akcji. „Rozumiem, że to nagromadzenie ilości faktów i postaci jest wynikiem powieści, o którą został oparty scenariusz, ale tak duża ilość wątków w powieści mnie nie przeszkadza, bo zawsze do poprzednich stron książki można wrócić, natomiast zupełnie inna sytuacja jest w kinie, kiedy widz zagubi się i nie jest w stanie zrozumieć dalszego ciągu filmu”⁸⁴² – perorował Jerzy Jesionowski i nie był odosobniony w swej opinii, podobną wyraził bowiem Lech Wieluński. Mało tego, dowodem niezapanowania przez Dziedzinę nad materiałem literackim jest pytanie Janusza Zaporowskiego, który przewodniczył posiedzeniu: „kim była pani Ewa Wiśniewska?”⁸⁴³. Aktorka wcieliła się w filmie *Umarli rzucają cień* w postać Julii, agentki gestapo, która jako „Bubi zwo” rozpracowywała „Czerwone Podziemie”. Jeżeli nie rozumiał tego dyrektor Departamentu Programowego NZK, dlaczego miałoby rozumieć „zwykli” widzowie?⁸⁴⁴

Zastrzeżenia wysuwali również recenzenci. Aleksander J. Wiczorkowski na łamach „Filmu” zarzucał Wydrzyńskiemu odejście od faktografii na rzecz atrakcyjnej, ale jednak dalekiej od prawdy historycznej fabuły⁸⁴⁵. Jerzy Wójcik (zbieżność nazwisk z wybitym operatorem), mimo że docenił kreacje aktorskie Henryka Talara i Mirosława Szonerta, krytycznie wyrażał się o sprawach warsztatowych – jego zdaniem efekt ekranowy był „uboższy od pierwowzoru literackiego, m.in. dlatego, że »pojemność« treściowa nawet dwugodzinnego filmu mniejsza jest od powieści. Poszczególne wątki jawią się tym samym mniej klarownie”⁸⁴⁶. Krytyczna była również opinia Krzysztofa Mętraka, wydrukowana w „Kulturze”⁸⁴⁷, zaś Tomasz Hellen zestawiał film Dziedziny z serialami *Stawka większa niż*

⁸⁴² *Ibidem*, k. 3.

⁸⁴³ *Ibidem*, k. 15.

⁸⁴⁴ Pewnym dowodem na nieczytelność fabuły filmu Dziedziny może być również fakt, że jego streszczenie zajmuje w „Filmowym Serwisie Prasowym” zajmuje ponad 1,5 strony. Jest to spora długość, nawet przy wzięciu pod uwagę objętości streszczeń filmów w tym czasopiśmie (*Umarli rzucają cień*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 6, s. 4-5).

⁸⁴⁵ Por. A. J. Wiczorkowski., *O historię pełną*, „Film” 1979, nr 40, s. 9.

⁸⁴⁶ J. Wójcik, „*Umarli rzucają cień*”, „Głos Pracy” 1979, nr 229, s. 4.

⁸⁴⁷ Por. (m), *Umarli rzucają cień*, „Kultura” 1979, nr 38, s. 12.

życie oraz *Czterej pancerni i pies*, uważając przy tym, że „dawno już w Polsce nie wyprodukowano tak bełkotliwego i zdumiewającego filmu wojennego jak ten. (...) Najbardziej zaskakująca jest scena przesłuchania Edwarda – sekretarza PPR przez szefa Gestapo, który okazuje się świetnym znawcą Marksa, Engelsa i Lenina. Tego jeszcze w kinie nie było!”⁸⁴⁸.

Julian Dziedzina i Andrzej Wydrzyński nie zawiedli się jednak na tych krytykach, którzy pojawienie się filmu o początkach działalności komunistycznego podziemia powitać mogli z radością i uznaniem. Był nim m.in. Janusz Skwara. Recenzował on film dwukrotnie, zaś teksty te mogłyby z powodzeniem ukazać się w dziennikach czy czasopismach filmowych początku lat 50. W jego optyce *Umarli rzucają cień* był filmem niezwykle potrzebnym i ważnym. Artykuł wydrukowany w „Trybunie Robotniczej” kończył następującym akapitem: „Wstrząsający film Juliana Dziedziny przybliżył postaci ludzi wspaniałych, których pamięć winna zawsze nam towarzyszyć. I jest to chyba najlepszy pomnik, jaki im wystawić można i jakiego by sami sobie zażyczyli”⁸⁴⁹. W recenzji wydrukowanej w „Kinie” pojawiły się już elementy krytyczne, dotyczące m.in. niejasnej dramaturgii, jak jednak zastrzegł: „na szczęście ponad zabiegami dotyczącymi skomplikowanej struktury czasowej góruje przekonywająca prostota tragicznych faktów. Jest to bowiem nie tylko film o prowokacji, lecz także o ludzkim poczuciu zaufania, miłości i bohaterstwie rozgrywającym się w samotności, w katowniach niemieckiego gestapo, kiedy każdy z więźniów staje oko w oko z własnym sumieniem”⁸⁵⁰.

3.8. *Polak – też umie. „Obrazki z PRL-u”*

Niemal cała dekada lat 70. upłynęły na licznych dyskusjach, których naczelnym tematem był obraz rzeczywistości PRL-u w filmie fabularnym oraz realizacja „tematu współczesnego” przez reżyserów. Decydenci odpowiedzialni za politykę kulturalną, jak i kierownicy zespołów filmowych oraz krytycy i recenzenci na wszelkie sposoby próbowali znaleźć recepty na brak współczesnej rzeczywistości w polskim kinie, forsując również postulaty na rozwiązanie tego problemu⁸⁵¹. Obraz świata lat 70., znajdujący często odbicie w niefik-

⁸⁴⁸ T. Hellen, *Niedopowiedziany obraz*, „Fakty 79” 1979, nr 38, s. 11.

⁸⁴⁹ J. Skwara, *Umarli rzucają cień*, „Trybuna Robotnicza” 1979, nr 220, s. 7.

⁸⁵⁰ J. Skwara, *Umarli pozostają młodzi*, „Kino” 1979, nr 10, s. 24.

⁸⁵¹ Por. m.in. A. Wajda, D. Olbrychski, K. Zanussi, J. Kawalerowicz, B. Michałek, K.T. Toeplitz, R. Koniczek, *Czy bohater poległ na wojnie?*, „Kino” 1974, nr 11, s. 8-19; Z. Safjan, *Zdecyduje spojrzenie na teraźniejszość*, „Film” 1975, nr 31, s. 3-5; K. Mętrak, *Co się kryje za nieświadomionym?*, „Kino” 1975, nr 10, s. 14-18; *Temat*

cyjonalnych i fikcyjonalnych produkcjach telewizyjnych, znalazł także swoje odzwierciedlenie w filmach zespołu „Profil”, w tym pierwszej produkcji zrealizowanej w tej grupie twórczej przez utytułowanego dokumentalistę, Janusza Kidawę.

Scenariusz swojego debiutanckiego filmu kinowego *Pejzaż horyzontalny* (1978) Kidawa złożył w Zespole Filmowym „Profil” w styczniu 1976 roku⁸⁵². Scenariusz jednak – jak wynika z notatki, do której się odnoszę, był wielokrotnie zmieniany, takie same modyfikacje spotkały również gotowy film? Co sprawiło, że Kidawa musiał dokonywać tak wielu zmian zarówno samego materiału literackiego, jak i zrealizowanego na jego podstawie obrazu?

Punkt wyjścia do *Pejzażu horyzontalnego* wziął się z dokumentalnego dorobku Kidawy, który wielokrotnie wędrował po kraju i dokumentował wielkie budowy socjalistycznej Polski⁸⁵³. Jak sam wspomina:

„Wymyśliłem tytuł który nic nie mówił: »Pejzaż horyzontalny«. Chciałem żeby się nie kojarzył z hutą Katowice, bo przeczuwałem, że mogą być kłopoty. Właściwie propomysł filmu wcale nie powstał w hucie Katowice ale o wiele dalej i wiele wcześniej. Swojego czasu przeprowadzałem dokumentację o budowie kombinatu Police – wielkiej inwestycji budowlanej jeszcze za czasów Gomuły. Pojechałem na miejsce i obejrzałem wszystko. Nie wyglądało zachęcająco – ogromny płaski obszar rozgrzebany, robiący wrażenie totalnego bałaganu. Plastiknie monotony. Zrezygnowałem, ale spotkałem tam dyspozytora budowy, który na wieży zainstalował sobie punkt obserwacyjny i przy pomocy lornetki obserwował cały ogromny plac robót, dyrygując jak orkiestrą symfoniczną przy pomocy głośników. Bardzo mi się ten pomysł podobał, niestety nie do sfilmowania, bo dyspozytor skończył już pracę. Pomyślałem wtedy, że to świetny pomysł na film fabularny i gdy zgromadziłem obfity materiał anegdotyczny z huty Katowice, pomyślałem aby te dwa wątki pożenić. To był punkt wyjściowy do prac nad scenariuszem”⁸⁵⁴.

Pejzaż horyzontalny – przy wykorzystaniu komediowej konwencji i tonacji – opowiadał o trzech młodych ludziach, „Studencie” (Mieczysław Hryniewicz), Tytusie (Jarosław Kopaczewski) i „Kędziorze” (Wiesław Wójcik), którzy na skutek rozmaitych przeżyć trafiają na budowę wielkiego zakładu przemysłowego. Są świadkami licznych nadużyć i błędów w organizacji pracy, specyficznego zarządzania odcinkiem budowy przez inży-

współczesny. *Forum Stowarzyszenia Filmowców Polskich*. Gdańsk 1975, „Kino” 1975, nr 12, s. 25-31; E. Wróblewska, *Anatomia bohatera czyli o systemie wartości w polskim kinie*, „Film” 1976, nr 48, s. 3-5; W. Jędrkiewicz, *Po stronie współczesności*, „Film” 1978, nr 34, s. 3-5.

⁸⁵² Por. *Notatka w sprawie filmu „Pejzaż horyzontalny”*, AAN-NZK, sygn. 5/20, k. 13.

⁸⁵³ Jednym z takich filmów, który ze względu na swoją tematykę wykazuje ścisły związek z *Pejzażem horyzontalnym*, jest dokument *Poszukiwacze jutra* (1975).

⁸⁵⁴ J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja*. Cz. 4: *Życie...*, op. cit., s. 9.

niera Kołeckiego (Tadeusz Madeja), ale również dziwnych, często niewytłumaczalnych zachowań niektórych robotników oraz mieszkańców okolicznego miasteczka. Teoretycznie więc film mógł spełnić dwa zadania – podjąć tematykę robotniczą w atrakcyjnej dla widzów formie oraz ukazać przeobrażenia, zwłaszcza w sferze przemysłu, jakie zachodzą w kraju w okresie rządów Edwarda Gierka.

Gdy *Pejzaż horyzontalny* został już zrealizowany, rozpoczęły się dalsze procesy, których skutkiem było wypaczenie pierwotnego zamysłu reżysera i scenarzysty, ale również okaleczenie filmu. Jeszcze przed kolaudacją, 23 stycznia 1978 roku, odbył się nieformalny pokaz dla szefa kinematografii, Janusza Wilhelmiego. Miał on zgłosić do filmu szereg uwag, których wykonanie – jak można się domyślać – było warunkiem dopuszczenia filmu do kolaudacji. Kidawa i Poręba zgodzili się na te ingerencje i dokonali ich⁸⁵⁵. Poprawki wzmiankowane przez Wilhelmiego miały na celu przestawienie filmu z satyrycznej opowieści o niedowładach w socjalistycznej organizacji procesu budowy na tory „bezprensjonalnej, plebejskiej opowieści o paru młodych robotnikach, których przyjaźń cementuje się w pracy którą kochają i dzięki której dojrzewają”⁸⁵⁶. Stąd z filmu wycięto sceny dotyczące hasła „Polak – też umie”⁸⁵⁷ oraz skrócono sceny zebrań partyjnych i zakładowych o ujęcia z udziałem inżyniera Żarneckiego (rolę tę zagrał dziennikarz Jacek Maziarski, członek Stronnictwa Demokratycznego, później działacz „Solidarności”). Żarnecki ukazany został przez Kidawę jako technokrata, mający krytyczny, ale trafny stosunek do tego, co widzi na budowie. Z jego ust padły takie kwestie, jak: „(...) wraz ze wzrostem zatrudnienia wcale nie rośnie efektywność. Dalsze zwiększanie zatrudnienia w tych warunkach nic nie może dać. (...) Zwiększając stan załogi nie osiągamy poprawy efektywności” lub „Tu chyba towarzyszył Nowak, ale mówił o wyprzedzaniu zadań planowych. Ja bym wam doradzał trochę ostrożności. Ja bym się wcale nie cieszył z tego gdybym miał zegarek, który chodzi o godzinę szybciej niż inne zegarki. Ja lubię mieć takie zegarki, które chodzą po prostu dokładnie. Pamiętam jak to było w zeszłym miesiącu, z tymi silnikami z Bielska czy z Cieszyna, przywieźli i leżą pod gołym niebem, bo hala jeszcze nie gotowa. Nie jest sztuka pospieszyć się zrywem na jednym odcinku. Chodzi o to, żeby wszystko jak w zegarku grało, żeby wszystkie te elementy się zazębiły. Te wyprzedzania bez potrzeby mi wydają się niepotrzebne. One też przynoszą szkody ekonomiczne. O tym pomyślcie”⁸⁵⁸.

⁸⁵⁵ Por. *Notatka w sprawie filmu „Pejzaż horyzontalny”*, op. cit., k. 13.

⁸⁵⁶ Korespondencja dotycząca filmu *Pejzaż horyzontalny*, AFINA, sygn. A-344, poz. 156a, k. nłb.

⁸⁵⁷ Hasło to było oczywiście parafrazą słynnego hasła „dekady Gierka”: „Polak potrafi”. Więcej o tym hasle: Brzostek Błażej, *PRL: propaganda...*, op.cit., s. 78-79.

⁸⁵⁸ *Ibidem*.

Mimo to zorganizowana 6 marca 1978 roku kolaudacja *Pejzażu...* nie potoczyła się dla Kidawy pomyślnie. Jeśli wierzyć stenogramowi, część kolaudantów (m.in. Jerzy Jesionowski i Lech Wieluński) doceniła dokumentalną pasję reżysera oraz umiejętność rejestracji rzeczywistości, utrzymywali jednak, że świat przedstawiony na kadrach filmu jest nieprawdziwy. Bohdan Poręba usiłował bronić Kidawy stwierdzeniem, że udało mu się pokazać na ekranie prawdziwe życie, podjąc zaniedbywaną i niechętnie ukazywaną problematykę pracy na wielkiej budowie (stąd w jego wypowiedzi porównania z debiutem Henryka Kluby *Chudy i inni* [1966] oraz jego filmem *Prawdzie w oczy*), a także obsadzić film młodymi i w większości nieznanymi aktorami (choć Hryniewicz miał już za sobą udane role w *Zapisie zbrodni* czy *Opadły liście z drzew*, Wójcik zaś – w *Człowieku z marmuru*), którzy wywiązali się z powierzonych im obowiązków. Przeważył jednak głos Mariny Niecikowskiej, która uznała, że *Pejzaż horyzontalny* w gatunku produkcji współczesnych jest „sukcesem połowicznym”⁸⁵⁹. Przyznana na kolaudacji III kategoria artystyczna nie zakończyła jednak administracyjnych działań wokół *Pejzażu...*

W ramach poprawek kolaudacyjnych Kidawa musiał m.in. – tak samo, jak Filipki – wyciąć ujęcia, w którym widoczny jest portret Lenina⁸⁶⁰. I to zalecenie zostało wykonane, jednak ekranowe losy *Pejzażu...* stały się przedmiotem kolejnych pism i notatek. Debiut Kidawy skierowano do rozpowszechniania 10 maja 1978 roku⁸⁶¹. Niespełna dwa miesiące później – 5 lipca 1978 roku – Bohdan Poręba alarmował (w formie petycji kolektywu zespołu⁸⁶²) Zbigniewa Sołubę o restrykcjach, które spotykają film wyprodukowany w jego zespole. Dowodził, że film miał trafić na ekrany kin w czerwcu 1978 roku, jednak do tej pory to nie nastąpiło. Zwracał również uwagę na wydarzenia związane z udziałem *Pejzażu...* w Międzynarodowym Forum Filmowym „Człowiek-Praca-Twórczość” w Lublinie – według Poręby film, mimo zgłoszenia do konkursu, miał zostać z niego wycofany. Ciekawsza rzecz znajduje się jednak w dalszych akapitach: „Dowiadujemy się, że w czerwcu 1978r odbył się pokaz filmu i dyskusja w Hucie »Katowice« (bez udziału twórców i kierownictwa Zespołu), gdzie potępiono film reż. Kidawy. Ze spotkania powyższego został

⁸⁵⁹ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 6 marca 1978 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 156, k. 8.

⁸⁶⁰ Por. Korespondencja dotycząca filmu *Pejzaż horyzontalny*, AFINA, sygn. A-344, poz. 156a, k. nłb.

⁸⁶¹ Por. Notatka w sprawie filmu „*Pejzaż horyzontalny*”, op. cit., k. 13.

⁸⁶² W piśmie można zidentyfikować podpisy m.in. Tadeusza Wieżana, Jana Budkiewicza, Romualda Staszkiwicza, Andrzeja Barańskiego, Ryszarda Bera, Grzegorza Królikiewicza, Lecha Lorentowicza, Władysława Nagy’ego, Juliana Dziedziny, Krzysztofa Wojciechowskiego, Kazimierza Madejskiego, Zygmunta Skoniecznego.

sporządzony protokół, którego nie przedstawiono ani twórcom filmu ani Kierownictwu Zespołu, natomiast przesłano go do Komitetu Centralnego PZPR. Dowiadujemy się także, jakoby wymowa tego filmu nie odpowiadała niektórym ludziom mającym wpływ na politykę kulturalną Kraju⁸⁶³. Do sprawy odniósł się Wiesław Stempel, Dyrektor Departamentu Organizacyjno-Prawnego NZK, który rozmawiał na ten temat z Józefem Piszczkiem, kierownikiem Wydziału Pracy Ideowo-Wychowawczej KW PZPR w Katowicach. Piszczek miał stwierdzić, że *Pejzaż horyzontalny* jest filmem słabym i nieudanym, w dodatku niekorzystnie i niewłaściwie ukazującym realia pracy na budowach wielkoprzemysłowym. W związku z tym zapadła decyzja o nieemitowaniu filmu „w sieci kin woj. katowickiego, a jedynie wobec wpłynięcia petycji reżyserów ZF »PROFIL« - będzie wyświetlony w jednym kinie w Katowicach wyświetlającym filmy eksperymentalne itp.»⁸⁶⁴.

Krytycy filmowi odebrali *Pejzaż horyzontalny* znacznie lepiej, niż kierownictwo górnośląskich instancji partyjnych, choć też nie bez pewnych zarzutów. Janusz Skwara zauważył w debiucie Kidawy przede wszystkim interesującą próbę połączenia tematyki robotniczej z humorem zaczerpniętym wprost ze śląskich tradycji oraz twórczości Wilhelma Szewczyka i Leona Białasa oraz dobre prowadzenie aktorów⁸⁶⁵. Alina Terechowicz w „Głosie Pracy” zgadzała się z tymi wartościami filmu, ubolewała jednak, że „rzetelnej prawdy (...) o życiu młodych ludzi podejmujących pracę na wielkiej budowie więcej można było znaleźć w ciekawym dokumencie socjologicznym tego autora (...) »Poszukiwacze jutra«”⁸⁶⁶. Zofia Raducka z uznaniem wypowiadała się o kreacjach aktorskich Wiesława Wójcika, Mieczysława Hryniewicza i Jarosława Kopaczewskiego oraz o zdjęciach Władysława Nagy’ego; jej zdaniem „dźwigi, koparki, wykopy, transportery sfotografowane zostały z radością”⁸⁶⁷. Rzetelność w odwzorowaniu realiów wielkiej budowy oraz lekkość fabuły docenił z kolei Mirosław Ratajczak⁸⁶⁸, zaś Zbigniew Klaczyński, po wyliczeniu zalet *Pejzażu...* postulował: „Potrzebujemy (...) takich filmów – śmiesznych, krytycznych i zadziornych. Ale również z takim poczuciem hierarchii spraw, które sprawia, że przy swoim krytycznym nastawieniu film niedwuznacznie akceptuje cele wspólnych wysiłków. Jest po stronie budowy – i w pewnym sensie jest z niej dumny”⁸⁶⁹. Niejednoznaczną opinię wystawił filmowi Jan Józef Szczepański – on również docenił zdjęcia oraz wybrane wątki fabuły,

⁸⁶³ Por. Korespondencja dotycząca filmu *Pejzaż horyzontalny*, AFINA, sygn. A-344, poz. 156a, k. nłb.

⁸⁶⁴ *Ibidem*.

⁸⁶⁵ Por. J. Skwara, *Dziejopis wielkiej budowy*, „Film” 1978, nr 43, s. 8-9.

⁸⁶⁶ A. Terechowicz, *Pejzaż horyzontalny*, „Głos Pracy” 1978, nr 247.

⁸⁶⁷ Z. Raducka, *W pejzaż wpisani*, „Fundamenty” 1978, nr 46.

⁸⁶⁸ Por. M. Ratajczak, *Mała stabilizacja na wielkiej budowie*, „Wiadomości” 1978, nr 45.

⁸⁶⁹ Z. Klaczyński, „*Pejzaż horyzontalny*”, „Trybuna Ludu” 1978, nr 249, s. 8.

miał jednak pretensje o poziom scen humorystycznych. „Niektóre jego (Kidawy – przyp. JG) pomysły mają żenujący posmak gagów ze świetlicowej rewii – jak np. historyjka z żoną młodego robotnika, która wabi męża na ulubione przez niego pierożki, albo »numer« z robotnikiem, oddelegowanym do pozowania artystom”⁸⁷⁰. Podzielał tę opinię również Andrzej Zwaniecki, porównując *Pejzaż...* do niektórych komedii zrealizowanych przed II wojną światową i uznając, że „waciak i kask ochronny w filmie tym pełnią podobną rolę co mundury operetkowych huzarów w przedwojennej komedii »Manewry miłosne«”⁸⁷¹.

W tej kadencji kolejny swój film kinowy zrealizował również Krzysztof Wojciechowski. Tak samo jak w *Antykach*, i tym razem ponownie postanowił zgłębić jedną, konkretną grupę społeczną, jednak, jak zauważyła Maria Kornatowska, w przeciwieństwie do swoich pierwszych dwóch fabuł, badających zachowania ludności wiejskiej, skupił swoją uwagę na obywatelach żyjących w wielkim mieście⁸⁷² – konkretnie zaś w Warszawie. Scenariusz noszący tytuł „Mieszkanie” opowiadał o mieszkańcach stolicy, którzy zmuszeni są porzucić mieszkania w starych kamienicach i przeprowadzić się do nowych osiedli mieszkaniowych, budowanych w tych czasach w Warszawie w takich dzielnicach, jak Ursynów, Stegny, Wawrzyszew czy Bemowo. Tym samym zmuszeni są do zerwania łączących ich więzi i zakorzenienia się w innych, obcych dla nich miejscach. Wojciechowski w eksplikacji scenariusza (film jak zawsze w jego przypadku powstawał bez konkretnego i dopracowanego materiału literackiego) zakładał prześledzenie tego problemu na przykładzie kilkunastu bohaterów, poznanych na Pradze Północ i innych warszawskich dzielnicach. Łączyło ich warszawskie pochodzenie, znajomość gwary, w niektórych przypadkach – również „szemrany” życiorys, przedzielony kilkuletnimi pobytami w zakładach karnych. „Opisanie człowieka przechodzącego z tradycyjnego domu, który kiedyś zbudował własnymi rękami lub zbudował go jego ojciec, do bloku-giganta jest powinnością naszych czasów”⁸⁷³ – zaznaczał w eksplikacji. Zrealizowany na podstawie cytowanego dokumentu film miał być, według Wojciechowskiego, podzielony na cztery części. W pierwszej – zatytułowanej „Przeszłość” – reżyser miał zamiar opisać ginący świat robotniczych dzielnic i panujące w nich obyczaje i zasady. „Są to dzielnice lub resztki dzielnic, których dosłownie miesiące są policzone. Najwyżej dwa lata będzie istnieć ten świat”⁸⁷⁴ – twierdził. Wszyscy bohaterowie spotykają się w tej części na przyjęciu urządzonej przez panią Kondracką, rencistkę

⁸⁷⁰ JJS (J. J. Szczepański), *Pejzaż horyzontalny*, „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 32, s. 7.

⁸⁷¹ A. Zwaniecki, *Landszaft przemysłowy*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 44, s. 16.

⁸⁷² Por. M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990, s. 263.

⁸⁷³ K. Wojciechowski, *Eksplikacja do filmu pt. „MIESZKANIE”*, AAN-NZK, sygn. 5/102, k. 91.

⁸⁷⁴ *Ibidem*, k. 93.

kolekcjonującą i produkującą dziecięce laleczki. W części II – „Szarpanina” – Wojciechowski planował nakręcić barwny korowód swoich bohaterów, którzy najpierw w spółdzielni mieszkaniowej odbierają przydział na swoje nowe mieszkania, później zaś razem wędrują przez Warszawę w kierunku ich przyszłych osiedli, stopniowo odłączając się do swoich bloków. Głównym bohaterem III części – „Samotność” – był Zbyszek (Zbigniew Bartosiewicz), drobny kombinator, wędrujący po nowych blokowiskach, poszukujący dawnych sąsiadów i znajomych, po bezskutecznych poszukiwaniach wracający zaś do swojego nowego domu – na Dworzec Centralny.

Do tego momentu eksplikacja zasadniczo zgadza się z tym, co widzimy w gotowym filmie, który ostatecznie otrzymał tytuł *Róg Brzeskiej i Capri*⁸⁷⁵ (1979). Jednak eksplikacja zawierała również czwartą część filmu, której Wojciechowski nie zrealizował. W „Nadziei” Zbyszek odnalazł w końcu panią Kondracką, ta zaś w międzyczasie stworzyła lalki z podobiznami głównych bohaterów. Rozdaje je następnie dzieciom bawiącym się na placu zabaw. „Dzieci zaczynają szaleńczą zabawę z laleczkami, krążą, tworzą korowód, suną przez osiedle. Z okien bloków zaczynają wyglądać coraz to liczniejsze głowy rodziców, sąsiadów, bloki zaczynają żyć. Ludzie wykrzykują coś do siebie i do dzieci. Lalki krążą w rękach dzieci”⁸⁷⁶. Reżyser chciał więc zasygnalizować, że możliwe jest nie tylko podtrzymanie tradycji, ale również wręcz przekazanie jej ludziom, którzy nigdy wcześniej się z nią nie zetknęli. Dlaczego Wojciechowski pozbawił film owego elementu? Być może dlatego, że sam nie wierzył w jej prawdę. Podczas kolaudacji mówił: „Chodziło mi o to w tym filmie, aby pokazać, że budowa wielkich bloków i wielkich osiedli jest w tej chwili koniecznością, ale ludzie rzeczywiście czują się zagubieni i wyizolowani i dopiero za parę lat zagubione zostanie uczucie tego osamotnienia. Przyznam się, że przez pierwszy rok czułem się ogromnie samotny (Wojciechowski również mieszkał na osiedlu Stegny – przyp. JG), spotykałem obcych ludzi, którzy znaleźli się na Stegnach z innych dzielnic i często spoza Warszawy i nawet nie odczuwałem tej radości, mimo że przez czas dłuższy czekałem na mieszkanie, byłem w fatalnych warunkach i nawet uczucia osamotnienia nie mogły powetować lepsze warunki mieszkaniowe. O wiele gorzej czują przeniesienie do takiej nowoczesnej dzielnicy ludzie starsi i słyszałem o tym, że często i dosyć szybko umierają”⁸⁷⁷.

⁸⁷⁵ Capri to jedna z ulic znajdujących się na osiedlu Stegny (na marginesie – było to pierwsze osiedle w Warszawie wybudowane w systemie wielkopłytkowym). Roboczy tytuł filmu brzmiał *Warszawianka 1979*.

⁸⁷⁶ K. Wojciechowski, *Eksplikacja do filmu pt. „MIESZKANIE”*, op. cit., k. 97.

⁸⁷⁷ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 22 czerwca 1979r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 198, k. 9.

Jednak mimo braku optymistycznego zakończenia *Róg Brzeskiej i Capri* przyjęty został podczas posiedzenia kolaudacyjnego entuzjastycznie. Profesor Henryk Jankowski odczytał film „jako nostalgiczną impresję, ale bez większej ogólniejszej tezy. (...) Rozumiem doskonale sytuację mieszkaniową, jaka ma miejsce obecnie, rozumiem konieczność i słusność wyburzeń, ale zarazem coś przy tym tracimy i to coś wartościowego. (...) Na pewno traci się wiele w dziedzinie folkloru warszawskiego, który odchodzi bezpowrotnie w niepamięć”⁸⁷⁸. Z tego punktu widzenia film Wojciechowskiego koresponduje z realizowanymi równocześnie *Paciorkami jednego różańca* (1979) Kazimierza Kutza. Punktem wspólnym dla obu dzieł jest również udział aktorów niezawodowych – w *Rogu...* stanowią oni całość obsady aktorskiej, twórca *Perły w koronie* obsadził zaś naturszczyków tylko w dwóch rolach, ale głównych (mowa o Augustynie Halotcie odtwarzającym postać Karola Habryki i Marcie Strasznej, wcielającej się w rolę jego małżonki).

Gdy *Róg Brzeskiej i Capri* wchodził na ekrany (w styczniu 1980 roku), *Paciorki...* miały za sobą kolaudację (26 listopada 1979 roku) i czekały na premierę (odbyła się ona 24 marca 1980 roku). Dlatego też w recenzjach filmu Wojciechowskiego nie znalazły się nawiązania do filmu Kutza. Niezależnie od tego krytycy ocenili produkcję bardzo wysoko, zauważając w nim nie tylko frapującą tematykę, ale również znakomitą realizację i doskonale dobranie „wziętych z życia” bohaterów. Zdarzały się nawet głosy uznające *Róg Brzeskiej i Capri* za najdojrzalsze dokonanie reżysera⁸⁷⁹. Nie dziwi to, bowiem w momencie wejścia do kin film miał już za sobą „Srebrne Lwy” zdobyte na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku. „Schodząc (...) z piętra teoretycznych dywagacji na parter konkretny – mam do ostatniego filmu Wojciechowskiego zwyczajnie wiele sympatii. Pokazał coś, co niby znamy, ale w gruncie rzeczy z okrągłych formułek i komunikatów. Odślonił kawałek »innego« świata”⁸⁸⁰ – zachwycił się Janusz Zatorski. Niezwykle pozytywnie wypowiedział się na temat filmu również Jerzy Płażewski; określił go zresztą jako „pierwszą w naszym kinie próbę dialektycznego spojrzenia na »przeżytki przeszłości« *sub specie* przyszłości”⁸⁸¹. Tadeusz Sobolewski zaś porównał *Róg Brzeskiej i Capri* do twórczości literackiej Marka Nowakowskiego, w której znaleźć można obrazy zarówno z praskiej strony Warszawy, jak i ze stołecznych przedmieść oraz innych dzielnic, w których „diabeł mówi dobranoc”. I chociaż wyżej cenił on wspomniane zapisy literackie, nie przeszkodziło mu to

⁸⁷⁸ *Ibidem*, k. 5.

⁸⁷⁹ Por. E. Nurczyńska, *Requiem dla Starej Pragi*, „Odgłosy” 1980, nr 4, s. 14.

⁸⁸⁰ J. Zatorski, *Praska elegia*, „Kierunki” 1980, nr 4, s. 10.

⁸⁸¹ J. Płażewski, *Brzeska przeprowadza się na Capri*, „Kultura” 1980, nr 4, s. 13.

jednak w nazwaniu filmu „landszaftem, ale za to w pełni autentycznym”⁸⁸². Pozytywny odźwięk *Róg Brzeskiej i Capri* znalazł nawet w „Trybunie Ludu”, w której Zbigniew Klaczyński docenił spójność dramaturgiczną oraz barwność ukazywanych przed kamerą Wojciechowskiego ludzi⁸⁸³. Przeciwno filmowi zaprotestował tylko Krzysztof Teodor Toeplitz, oskarżając reżysera, że zbyt „zawierzył ulicy Brzeskiej, uwierzył w to, że zaprezentowane tu postacie i sytuacje są barwne, zabawne, »knajackie«. I nie umie się zatrzymać w odpowiednim punkcie”⁸⁸⁴. Nawet przyjmując to zastrzeżenie, *Róg Brzeskiej i Capri* pozostaje do dziś jednym z najciekawszych osiągnięć zespołu „Profil” w całej historii jego funkcjonowania, przede wszystkim z uwagi na udane połączenie poezji, dokumentalnej w stylu rejestracji warszawskiego folkloru i umiejętnie dozowanej, pozbawionej natręctwa publicystyki.

Z kolei film Huberta Drapelli *Nic nie stoi na przeszkodzie* (1980), po skróceniu do rozmiarów godzinnego filmu telewizyjnego, mógłby z powodzeniem stać się częścią cyklu *Sytuacje rodzinne*, realizowanego w Zespole Filmowym „X” Andrzeja Wajdy. Tematyka, zaczerpnięta z własnych przeżyć reżysera, odnosi się do kwestii moralności i poświęcenia własnego dobra na rzecz drugiego człowieka. Drapella zawarł ten problem w historii Jerzego (Tadeusz Janczar) i Zofii (Magda Teresa Wójcik). Opiekują się oni niedołączoną siostrą matki Jerzego, Martą (Irena Malkiewicz). Pewnego dnia Jerzy otrzymuje niezwykle korzystną ofertę wyjazdu zagranicznego – jako konstruktor pojazdów lotniczych mógłby objąć intratne stanowisko w Afryce, mogłaby tam również pojechać jego żona, która jest lekarką. Ale w tym momencie spada na nich kolejne trudne doświadczenie – matka Jerzego (Antonina Gordon-Górecka), ciężko chora na serce, jest w stanie wymagającym stałej opieki. Jerzy i Zofia decydują się zostać w Polsce i zająć obiema kobietami, jednak myśl o zagranicznym wyjeździe stale do nich powraca.

„(...) spotkałem się ze zdaniem, że tematyka ta zainteresuje tylko nielicznych, a »Szpilki« w nawiązaniu do mego filmu żartowały, że dla wyjazdów zagranicznych porzuca się nawet posady w TV, a nie tylko starych rodziców. Mnie się jednak wydaje, że jest to problem poważny i do żartów się nie nadaje, a takie stanowisko jest tylko potwierdzeniem i podkreśleniem, jak w gruncie rzeczy jesteśmy niemoralni i że najpoważniejsze nawet kwestie wolimy obrócić w żart lub ich nie zauważać, zamiast starać się je po ludzku załatwić.

⁸⁸² T. Sobolewski, *Feeria bazarowa*, „Film” 1980, nr 3, s. 9.

⁸⁸³ Por. Z. Klaczyński, *Róg Brzeskiej i Capri*, „Trybuna Ludu” 1980, nr 30, s. 8.

⁸⁸⁴ K. T. Toeplitz, *Pytanie o ulicę Brzeską*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 3, s. 95.

Niestety – ludziom często brak serca, a jako społeczeństwo popadamy we wtórny »analfabetyzm moralny«⁸⁸⁵ – twierdził w przedpremierowym wywiadzie Hubert Drapella. Owe negatywne przymioty reżyser (i scenarzysta zarazem) ukazał na przykładzie Pawła (Stanisław Michalski) i Ireny (Pola Raksa), przyjaciół głównych bohaterów, którzy nie tylko usilnie namawiają ich do wyjazdu, ale również ostrzą sobie zęby na ich dom, który mają zamiar kupić. Temat więc interesujący, skłaniający do refleksji, zawiodła jednak realizacja. *Nic nie stoi na przeszkodzie* to film utkany ze statycznych ujęć, akcja rozwija się powoli, brakuje w niej spięcie mogących zaangażować widzów. Do tego, jak zauważała Elżbieta Dolińska, „postawy uczestników dramatu – altruizm matki, zaborczość ciotki, bezwolność syna i bunt jego żony – zostały ledwie zarysowane, nie pogłębione. Znacznie ciekawsze byłoby obserwowanie relacji między tymi ludźmi poza sytuacją, do jakiej ogranicza się film»⁸⁸⁶. Drapella nie wykorzystał również potencjału znakomitych aktorów, których wymieniłem w poprzednich akapitach. Powstała próba ambitnego, frapującego filmu, ale niestety tylko próba.

3.9. Rodzice Marka to dureń i paranoiczka. Filmy dla dzieci i młodzieży

Swój ostatni film psychologiczny z bohaterami dziecięcymi Janusz Nasfeter zrealizował w 1977 roku – była nim *Królowa pszczół*. Rok później można było odnieść wrażenie, że znalazł on naśladowcę. Stał się nim Wojciech Fiwek, który po zrealizowaniu *Józi* oraz szeregu krótkometrażowych i telewizyjnych produkcji postanowił po raz kolejny skupić swoją uwagę na przeżyciach najmłodszych, tym razem w konwencji dramatu psychologicznego.

Pogrzeb świerszcza (1978) oparty jest na scenariuszu Aliny Korty (wieloletniej pracownicy Redakcji dla Dzieci i Młodzieży Telewizji Polskiej⁸⁸⁷). Głównym bohaterem jest siedmioletni Marek Gajda (błyskotliwa i poruszająca kreacja Macieja Tomczaka). Jego rodzice zaangażowani są bez reszty w pracę naukową. Matka (Joanna Jędryka) – zimna, bezduszna, całkowicie skupiona na karierze, nie potrafi znaleźć czasu dla synka, ojciec (Tadeusz Borowski) jest jej całkowicie podporządkowany, sam również spędza wiele czasu nad kolejnymi projektami. Twórcy filmu chcieli więc zwrócić uwagę na pozostawienie dziecka samemu sobie, brak miłości i uczuć u rodziców pochłoniętych ich karierą zawodową. Ale

⁸⁸⁵ H. Drapella, *Temat: odpowiedzialność*, rozm. przepr. M. Śledzińska, „Słowo Powszechne” 1980, nr 111, s. 10.

⁸⁸⁶ E. Dolińska, *Cztery postacie bez autora*, „Film” 1981, nr 6, s. 9.

⁸⁸⁷ Por. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=115690> [dostęp: 15.02.2021].

nie tylko. Scenarzystka deliberowała: „Napisałam scenariusz o problemach moralnych, adresowany do dorosłych. Chciałam pokazać dramat dziecka doprowadzonego przez dorosłych do samobójstwa. Z braku aprobaty, z braku ciepła. A więc miał to być protest przeciw samotności dziecka wychowywanego w psychicznej lodówce. Ten problem rodzi się obecnie w każdym ustroju, gdzie – dzięki awansowi społecznemu – neomieszczalność, pozbawione zaplecza kulturalnego, nie docenia wartości humanistycznych i wstydy się swojego wiejskiego pochodzenia”⁸⁸⁸.

O kwestiach kosztu awansu społecznego, również w kontekście *Pogrzebu świerszcza*, wspominałem już w jednym z wcześniejszych podrozdziałów. W tym miejscu chciałbym się zająć głównym bohaterem filmu. Marek, chcąc uciec od samotności i „zimnego chowu” zaprzyjaźnia się z rówieśnikiem Zbyszkim (Jacek Łągwa), pochodzącym z robotniczej rodziny. U niego w domu czuje się w końcu szczęśliwy – ojciec kolegi (Bogusław Sochnacki) bawi się z nim, matka (Teresa Lipowska) traktuje go jak kogoś bliskiego. Rodzice Marka oczywiście nie chcą słyszeć o jego znajomości z kimś pochodzącym z niższej sfery. Nie chcą również zgodzić się na przygarnięcie zwierzaka. Marek, za zabrane ojcu pieniądze, kupuje więc świerszcza. Przechowuje go w tajemnicy przed rodzicami, ale pozbawiony opieki świerszcz również umiera.

Ten dramat osamotnionego i pozbawionego bliskości dziecka rzeczywiście ma w sobie coś z Nasfetera – bardzo przekonującego protagonistę, doskonale pomyślany i rozwinięty konflikt, obserwacje psychologiczne i społeczne, nie mówiąc już o znakomitym prowadzeniu dziecięcych aktorów. Zastanawiające jednak, że *Pogrzeb świerszcza* spotkał się z ambiwalentnym przyjęciem przez recenzentów. „Pogrzeb świerszcza? Ciszej nad tą trumną”⁸⁸⁹ – pisał Jerzy Płażewski, umieszczając film w rubryce „Można sobie darować”. Najwięcej niezrozumienia wzbudziły postacie rodziców głównego bohatera, zwłaszcza matki. Recenzenci przekonywali, że trudno we współczesnej Polsce znaleźć ludzi tak nieczułych, zimnych i pozbawionych empatii. „Rodzice Marka to dureń i paranoiczka o skłonnościach sadystycznych, zła macocha z baśni braci Grimm, Cruella Demon z disneyowskich »101 dalmatyńczyków«. Bywają rodzice nieczuli i okrutni, ale nawet w najchłodniejszych uczuciowo rodzinach zdarzy się – choćby nieświadomy – odruch dobroci”⁸⁹⁰ – uważał Oskar Sobański, a podobną opinię wyrażali również i inni krytycy⁸⁹¹. Takiemu stanowisku

⁸⁸⁸ *Pogrzeb świerszcza*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1978, nr 17/18, s. 7.

⁸⁸⁹ J. Płażewski, „Pogrzeb świerszcza”, „Kultura” 1978, nr 48, s. 12.

⁸⁹⁰ O. Sobański, *Cruella Demon z M-4*, „Film” 1978, nr 47, s. 9.

⁸⁹¹ Por. E. Moskalówna, *Straszna mama*, „Głos Wyrzeża” 1978, nr 207, Z. Klaczyński, „Pogrzeb świerszcza”, „Trybuna Ludu” 1978, nr 265, s. 8.

przeczy jednak recenzja scenariusza autorstwa doktora Jerzego Bartoszewskiego, psychologa dziecięcego. Uważał on, że „nieznany jest szerzej problem dzieci z rodzin pozornie zwartych, żyjących w dobrobycie, zapatrzonych w swój awans, a nie darzących swych dzieci żadnymi uczuciami. Dbających jedynie o maksymalne zabezpieczenie ich warunków socjalnych i tresujących na dobrze ułożone dzieci. Ten problem ostatnio jest, jak mi się wydaje, przyczyną występujących u dzieci wielu zaburzeń neurotycznych, zaburzeń osobowości, zmuszających do szukania pomocy w Poradniach Zdrowia Psychicznego, czy też sanatoriach”⁸⁹². A więc problem był wzięty z życia, być może dlatego recenzent „Głosu Pracy” napisał o *Pogrzebie świerszcza* następujące słowa: „Od premiery »Odwiedzin prezydenta« reż. Jana Batorego jest to chyba pierwszy prawdziwie wartościowy film o dzieciach i rodzicach (...)”⁸⁹³.

Pogrzeb świerszcza zyskał również uznanie jurorów Ogólnopolskiego Festiwalu Filmów dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu i wyjechał stamtąd z nagrodą dla najlepszego filmu aktorskiego. Ponadto zdobył Złoty Medal na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Quito. Nie osłabił również w Fiwku chęci do eksplorowania tematyki psychiki dziecięcej. Przy okazji swojego kolejnego filmu kinowego Wojciech Fiwek postanowił zaadaptować powieść Edmondo de Amicisa „Serce”, należącej do kanonu literatury dla dzieci i młodzieży (taki zresztą był pierwotny tytuł filmu, Fiwek zmienił go po kolaudacji na *Jeśli serce masz bijące*). Słowo „adaptacja” jest może pewną przesadą, bowiem twórcy scenariusza (obok Fiwka był nim Konrad Frejdlich) przenieśli akcję z XIX-wiecznego Piemontu do Krakowa, zmieniając również realia, obyczaje i wydarzenia historyczne⁸⁹⁴. Pozostało jednak posłanie powieści – wpojenie w późniejszych młodych widzów takich wartości, jak patriotyzm, solidarność, lojalność, przyjaźń, próba wykształcenia w nich pewnego dekalogu postępowania, ale również skupienie się na potrzebie tych cech charakteru we współczesności. „Odwoływaliśmy się przede wszystkim do tych pierwiastków, które ważą najwięcej w kształtowaniu człowieka wrażliwego na krzywdę, niesprawiedliwość, współczującego słabym. Są to wartości, których znaczenie doceniamy szczególnie dziś, kiedy więzi społeczne uległy znacznemu rozluźnieniu, kiedy coraz częściej spotykamy się z samotnością w tłumie. Dlatego, choć film posługuje się kostiumem historycznym, uważamy go za utwór

⁸⁹² Recenzja scenariusza Aliny Korta „Pogrzeb świerszcza”, AAN-NZK, sygn. 5/99, k. 249.

⁸⁹³ j.w., „Pogrzeb świerszcza”, „Głos Pracy” 1978, nr 257.

⁸⁹⁴ Aby scenariusz reprezentował wysokie walory w zakresie odwzorowania realiów zaboru austriackiego pod koniec XIX wieku, Naczelny Zarząd Kinematografii zamówił recenzję scenariusza u pisarza i cenionego znawcy tamtej epoki, Andrzeja Kuśniewicza (Por. A. Kuśniewicz, „Serce” scenariusz Wojciecha Fiwka i Konrada Frejdlicha oparty na powieści Amicisa pod tym samym tytułem, AAN-NZK, sygn. 5/104, k. 44).

par excellence współczesny, odwołujący się do wrażliwości współczesnego widza, a nawet, nie bójmy się tego sformułowania, kształtujący jego wrażliwość”⁸⁹⁵ – twierdzili w eksplikacji filmu *Fiwka i Frejdlch*.

Tym razem dokonanie *Fiwka* zostało przyjęte życzliwie – głównie w prasie, gdyż kolaudanci, podkreślając zalety filmu widoczne głównie w warstwie treściowej, krytykowali kwestie *stricte* formalne, m.in. montaż⁸⁹⁶. Recenzenci zastanawiali się jednak, czy zarówno tematyka filmu, jak i jego akademicki styl realizacji spotka się z zainteresowaniem najmłodszej widowni. Najpełniejsze odzwierciedlenie tych refleksji znalazło się w recenzji Andrzeja Tadeusza Kijowskiego. Krytyk „Filmu” podkreślał zalety warsztatowe *Jeśli serce masz bijące* (m.in. udane kreacje aktorskie dziecięcych aktorów – Adama Probosza i Magdaleny Scholl), jednocześnie pytając: „Ale czy to wystarczy, by film spodobał się dzieciom? One coraz częściej nas zadziwiają. Wychowane na telewizji, wiedzą, że żyją w dwudziestym wieku i niewątpliwie dostrzegają, co się wokoło dzieje. Dziesięcioletnie szkraby z końcem dziewiętnastego stulecia opowiadały sobie podania o Bartoszu Głowackim i recytowały wierszyk: »Kto ty jesteś? – Polak mały«, a dziś wyśpiewują w przedszkolach: »Wsiądź do pojazdu Hermaszewskiego / Weź z sobą szynkę z komercyjnego / Ściskając w rękę kartkę na cukier / Popatrz, jak Polak ma wszystko w d...«. Przepraszam, ale to nie są moje wymysły. (...) Sądzę, że dzieci jeszcze bardziej od dorosłych potrzebują dzisiaj dobrego filmu współczesnego”⁸⁹⁷. Rozumieli to twórcy zgrupowani w innych zespołach filmowych (m.in. Anna Sokołowska, która w momencie premiery filmu *Fiwka* przygotowywała już *Kłamczuchę* [1981], opartą na powieści Małgorzaty Musierowicz). I chociaż Daniela Czarska, przy przedkładaniu scenariusza, twierdziła, że „jasność i klarowność wywodu problemowego oraz atrakcyjność samej fabuły pozwalają spodziewać się żywego odbioru filmu przez dziecięco-młodzieżową widownię”⁸⁹⁸, *Jeśli serce masz bijące* nie osiągnęło tak wysokich wyników frekwencyjnych, jak inne filmy dla dzieci i młodzieży, wyświetlane w kinach w 1981 roku. Próbę realizacji atrakcyjnych filmów dla dzieci i młodzieży osadzonych we współczesnych realiach Zespół „Profil” podejmie dopiero po stanie wojennym.

Nieudany okazał się drugi film kinowy Ryszarda Rydzewskiego – *Akwarele* (1978). Opowiadka o młodej uczennicy szkoły baletowej, Ance Taborskiej (Dorota Kwiatkowska),

⁸⁹⁵ *Jeśli serce masz bijące*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1980, nr 16, s. 6.

⁸⁹⁶ Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 9 czerwca 1980 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 232.

⁸⁹⁷ A. T. Kijowski, *Kino familijne*, „Film” 1981, nr 5, s. 9.

⁸⁹⁸ [Pismo Danieli Czarskiej do Antoniego Juniewicza z 7 września 1979 roku], AAN-NZK, sygn. 5/104, k. 42.

która walkę o jej pierwszą w życiu główną rolę poświęca na rzecz nieudanej miłości do niedoszłego studenta, Marka (Leszek Mikołajczyk), posłużyła reżyserowi i scenarzystom (Rydzewskiemu i Ewie Przybylskiej) do oskarżenia młodzieży o lekkomyślność, brak priorytetów, pogoń za łatwym zarobkiem i rozrywkami. Znalazło to odzwierciedlenie w relacji Marka z Damianem (Jerzy Bończak), starszym od niego „niebieskim ptakiem”, mającym stosunki w branży filmowej i planującym założenie własnego zespołu estradowego. Pedagogiczne i wychowawcze cele *Akwareli* reżyser nakreślił w jednym z przedpremierowych wywiadów: „W światopoglądzie młodzieży lat siedemdziesiątych niepokoju pewna miłość, bezwolność, jakby letniość uczuć. Nieraz brakuje im siły charakteru: chcieliby osiągnąć efekty, ale jeśli napotykają przeszkody, łatwo się cofają, nie potrafią walczyć. Nie zdają sobie sprawy, że te drobne ustępstwa w istocie osłabiają, prowadzą do niebezpiecznego przekształcenia kodeksu zasad moralnych (...)”⁸⁹⁹.

Diagnoza i obserwacja może i były słuszne, jednak film, który miał je zaprezentować i oprotestować, proponując w to miejsce ciężką pracę i skupienie na osiągnięciu własnych celów i spełnieniu marzeń, okazał się chybiony. Krytycy zwracali uwagę na banalność i schematyczność zarówno postaci i głównego wątku dramaturgicznego. „Przy najlepszej woli nie jestem się w stanie dopatrzeć jakichkolwiek niepokojów i postaw bohaterów »Akwarek«, które nie były reakcją wprost na zdarzenia, czyli perypetie, w których uczestniczą. Ponieważ zaś fabuła tego filmu osiągnęła ostateczne już granice banału, trudno wyobrazić sobie że cokolwiek autentycznego, a tym bardziej nowego w sferze rozważań o problemach i postawach młodych ludzi mogą »Akwarele« nam przynieść”⁹⁰⁰ – twierdziła Ewa Nurczyńska, a podobne zarzuty pojawiały się również w innych recenzjach. Skutecznie obciąża film strona warsztatowa filmu, zarówno prowadzenie aktorów, jak i zdjęcia Stefana Pindelskiego. Uwieczniona przez niego Warszawa przypomina raczej kolorowe okładki tygodnika „Stolica”, zaś pastelowe barwy nie pasują do tonacji poważnego filmu traktującego o przeżyciach młodych ludzi końca „dekady Gierka”. Ale *Akwarele* prowokują również do szerszej refleksji na temat metody twórczej Ryszarda Rydzewskiego. Atrakcyjną (przynajmniej w teorii) fabułę będzie on nasycił potężnym ładunkiem wychowawczym lub moralizatorskim. *Akwarele* były drugim i nie ostatnim tego przykładem.

⁸⁹⁹ R. Rydzewski, *Wizerunki*, rozm. przepr. E. Dolińska, „Film” 1978, nr 12, s. 2.

⁹⁰⁰ E. Nurczyńska, *Akwarele*, „Odgłosy” 1978, nr 40, s. 11.

3.10. *On się nigdy nie nauczy reżyserować. Debiuty kinowe*

Pierwszy z nich – *Zakręt* – był debiutem reżyserskim aktora Stanisława Brejdyganta, zrealizowanym na podstawie jego oryginalnego scenariusza. Reżyser ten przez wiele lat planował realizację filmu na podstawie słynnej powieści Tadeusza Nowaka „A jak królem, a jak katem będziesz”⁹⁰¹, jednak Rada PRF Zespoły Filmowe jednogłośnie stwierdziła, że jest to temat zbyt trudny dla debiutującego reżysera, zaś zezwolenie na realizację filmu przez Brejdyganta uzależniała od przedstawienia przez niego scenariusza filmu współczesnego⁹⁰². *Zakręt* spełniał te wymogi. Głównym bohaterem filmu jest Stefan, inżynier kierujący wielkimi budowlami, człowiek o ustabilizowanym życiu zawodowym i osobistym, odnoszący sukcesy, doceniany przez przełożonych. W pewnym momencie przychodzi jednak kryzys – bohater porzuca swoją pracę i wyrusza wraz z żoną w podróż do swojego przyjaciela, taternika. W trakcie wyprawy uświadamia sobie, że jego życie rodzinne znajduje się na krawędzi rozpadu.

Podczas dyskusji nad przyznaniem Brejdygantowi prawa do debiutu Andrzej Wajda wygłosił dość druzgocącą dla przyszłego reżysera opinię – „on się nigdy nie nauczy reżyserować, bo to jest człowiek niezdolny do reżyserii”⁹⁰³. Te słowa potwierdził Czesław Petelski, który przypomniał nieudane poprzednie reżyserskie próby Brejdyganta⁹⁰⁴. Mimo tych zastrzeżeń scenariusz *Zakrętu* został skierowany do produkcji. Niestety, w realizacji potwierdziły się wszystkie opinie, jakimi na temat zdolności reżyserskich Brejdyganta dzielili się między sobą kierownicy artystyczni zespołów filmowych. *Zakręt* to film nieudany pod wieloma względami – zarówno dramaturgicznymi, jak i inscenizacyjnymi. Już sam scenariusz filmu pozostawał wiele do życzenia, do filmu zaś zostały przeniesione wszystkie jego wady. Niektóre rozwiązania fabularne i reżyserskie wywołują uśmiech zażenowania⁹⁰⁵. Zawiedli również aktorzy, którzy nie mogą znaleźć w zaproponowanym im tekście

⁹⁰¹ W tej sprawie reżyser interweniował nawet u Józefa Tejchmy (Por. J. Tejchma, *Kulisy dymisji...*, op. cit., s. 87).

⁹⁰² Por. *Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów w dniu 7.V.1976 r.*, ADOiP-ZPPF, sygn. 269, k. 132-133.

⁹⁰³ *Ibidem*, k. 133.

⁹⁰⁴ Petelski z pewnością miał na myśli zrealizowane przez Brejdyganta dwa filmy telewizyjne – *Tamań* (1969) i *Wyspy szczęśliwe* (1972). Podczas posiedzenia wspominał również o spektaklach Teatru Telewizji, realizowanych przez Brejdyganta. Te realizacje Andrzej Wajda określił słowem „okropne” (*Ibidem*, k. 133).

⁹⁰⁵ Dobrym komentarzem do tego zdania jest wypowiedź Jerzego Płażewskiego podczas kolaudacji *Zakrętu*: „Jeżeli dla przykładu weźmiemy scenę kluczową, kiedy w czasie katastrofy samochodowej Maria (żona głównego bohatera – przyp. JG) zostaje wyrzucona, kiedy nasz bohater jest ranny, ale nagle znalazł się on na zewnątrz i pierwsza rzecz, jaką widzi, to własną żonę, która nie interesuje się co się dzieje z nim, czy z samochodem, ale schodzi w dół i z zachwytem patrzy na konia. Nie wiem, czy można wyrazić uznanie dla reżysera za to, że zafundował sobie taką pointę tej sceny. Przecież widz patrzący realistycznie na ekran, otworzył usta

dobrego materiału na skonstruowanie pełnokrwistych postaci, deklamują tylko swoje kwestie. Porażka tym większa, że Brejdygant zaangażował do swojego filmu Józefa Nowaka, Annę Milewską, Michała Pawlickiego, Janusza Michałowskiego czy Zygmunta Malanowicza. Na liczne wady filmu zwrócili już kolaudanci, m.in. Aleksander Jackiewicz, Jerzy Płazewski, Wojciech Wierzewski czy Lesław Bajer, który film podsumował następującymi słowami: „(...) dla mnie (...) film zaczął się w ostatnich 15 minutach, natomiast pierwsza godzina – to są »Dyrektorzy« sfilmowani w tonacji szalenię lirycznej, co dla mnie jest przynajmniej dość wątpliwe, a wręcz kłóci się z materia literacką”⁹⁰⁶. Swoje uwagi do debiutu Brejdyganta mieli również recenzenci filmowi, którzy w większości negatywnie ocenili *Zakręt*, nie wróżąc mu sukcesu u publiczności. Właściwie tylko Stanisław Grzelecki i Paweł Jędrzejewski znaleźli w filmie pewne wartości, pozostali krytycy dość zgodnie skrytykowali poziom realizacyjny *Zakrętu*. Krzysztof Kłopotowski w recenzji dla tygodnika „Literatura” zawyrokował: „Filmowy debiut reżyserski Stanisława Brejdyganta pt. »Zakręt« jest dziełem doskonale wtórnym i niezbornym a przy tym nieznośnie kulturalnym”⁹⁰⁷, zaś Jan Olsza w recenzji zamieszczone w tygodniku „Film” uznał, że złym pomysłem Brejdyganta było podjęcie sporej ilości tematów i problemów i zmieszczenie ich wszystkich w jednym filmie. „Nie ma w tym filmie prawie w ogóle ciągłości dramaturgicznej; jest jeden długi, nie kończący się strumień przebitek. Reżyser pewnie liczył na to, że wszystko to jakoś zsumuje się w świadomości widza. Niestety, nie wyszło”⁹⁰⁸. Trudno się więc dziwić, że *Zakręt* przepadł w kinach.

W tym samym czasie jednak pojawiła się w zespole grupa młodych twórców, absolwentów PWSFTviT w Łodzi, którzy właśnie u Bohdana Poręby zrealizowali swoje debiutanckie filmy. Nazwisk tych prawdopodobnie nigdy nie skojarzylibyśmy z kierownikiem artystycznym zespołu i jego światopoglądowymi przekonaniami. W większości przypadków odpowiedzialnym za sprowadzenie ich do „Profilu” był Grzegorz Królikiewicz, podówczas wykładowca na Wydziale Reżyserii PWSFTviT w Łodzi.

Reguła ta nie znajduje jednak potwierdzenia w przypadku Andrzeja Barańskiego, który właśnie w zespole Poręby zrealizował swój debiutancki film kinowy. Kazimierz Kutz, kierownik artystyczny Zespołu Filmowego „Silesia”, na Radzie Zespołów PRF wystosował

ze zdumienia, albo też po to, żeby ziewać” (*Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 26 kwietnia 1977 roku*, AFINA, sygn. A-344, poz. 138, k. 7).

⁹⁰⁶ *Ibidem*, k. 4.

⁹⁰⁷ K. Kłopotowski, *Kolekcja wizytówek*, „Literatura” 1977, nr 44, s. 13.

⁹⁰⁸ J. Olsza, *Wszystko osobno*, „Film” 1977, nr 41, s. 7.

następującą kandydaturę: „Wnoszę sprawę Andrzeja Barańskiego. Chciałbym przypomnieć, że uzyskał on już raz Waszą zgodę, że zrobił jednogodzinny film telewizyjny »Dom« (Chodzi o film *W domu* (1975) – przyp. JG), który uzyskał nagrodę w Gdańsku i Lublinie. Chodziłoby mi o zatwierdzenie tego debiutu. Jego scenariusz na film debiutancki wysłaliśmy, to będzie film współczesny, którego akcja rozgrywa się w środowisku młodzieżowym, a nosi tytuł »Plama«”⁹⁰⁹. Wniosek Kutza o debiut Barańskiego w „Silesii” został przyjęty jednogłośnie, również dzięki głosowi obecnemu na posiedzeniu Bohdana Poręby. Reżyser postanowił jednak zmienić zespół, w którym zrealizuje swój pierwszy film.

Analizowany przez Naczelny Zarząd Kinematografii scenariusz Barańskiego – już pod tytułem „TWZ” – zyskał pochlebne opinie. Janusz Zaporowski podkreślał umiejętne oddanie środowiska, w którym rozgrywać się będzie akcja przyszłego filmu, brak publicystyki oraz zbudowanie tekstu „z małych, realistycznych obserwacji życia codziennego”⁹¹⁰. Istotnie, film, noszący już tytuł *Wolne chwile*, utkany jest z takich właśnie elementów. Głównym bohaterem jest student politechniki, Krzysztof Kwaśniewski (świetna rola Krzysztofa Majchrzaka), prowadzący uczelniany teatrzyk. Jego nowym projektem ma być TWZ – Teatr Większego Zaufania. Jego istotą jest awangardowa forma „spektaklu” – aktorzy mają wchodzić do wielkiej, dźwiękoszczelnej budy i recytować tam fragmenty tekstów literackich, zaś widzowie będą musieli zaufać, że rzeczywiście dochodzi do takiego działania. Na drodze realizacji TWZ staje najpierw Banasik (Jerzy Moniak), który chce w lokalu przeznaczonym dla teatru prowadzić kabaret, a później sam Kwaśniewski, załamany swoją obecną pracą artystyczną i wątpiący w jej sens.

Walorem filmu Barańskiego, obok interesującej fabuły, jest również naturalność odtwórców głównych ról (obok Majchrzaka w filmie zagraли również Franciszek Trzeciak, Halina Rasiakówna, Krzysztof Kiersznowski czy Andrzej Wasilewicz), spora liczba naturšczyków w obsadzie, zaangażowanych przez Barańskiego do ról drugoplanowych, „wzięte z życia” dialogi oraz realizacja przypominająca w niektórych miejscach styl charakterystyczny dla kina moralnego niepokoju. *Wolnym chwilom* sporo dał również багаż doświadczeń samego reżysera, sam bowiem był kierownikiem i reżyserem w Teatrze Studenckim Politechniki Śląskiej „Step”. Warto również zauważyć, że debiut Barańskiego cechuje się odmiennym stylem i poetyką niż kolejne jego pełnometrażowe fabuły, osadzone

⁹⁰⁹ *Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów w dniu 26 stycznia 1977r.*, ADOiP-ZPPF, sygn. 270, k. 54.

⁹¹⁰ [Pismo Janusza Zaporowskiego do Zbigniewa Sołuby z 25 września 1978 roku], AAN-NZK, sygn. 5/101, k. 303.

często na prowincji, w małych miasteczkach, których istotnym składnikiem jest „specyficzny nastrój, spowolniony rytm życia, sprzyjający wnikliwej obserwacji”⁹¹¹. Jednak zamysł reżysera i konwencja jego debiutu spotkała się z chłodnym przyjęciem kolaudantów, m.in. Henryka Jankowskiego i Zbigniewa Safjana. Ten ostatni stwierdził bowiem: „Trudno jest mówić o tym filmie w sposób uporządkowany, ale nie chciałbym wyrazić opinii zdecydowanie negatywnej, ale wydaje mi się, że kryje się w tym błąd myślowy (...), co jednak nie przekreśla cennych umiejętności reżysera”⁹¹². Wyraźnie zgodził się z nim przewodniczący posiedzenia, Michał Misiorny. Znacznie lepszy odbiór spotkał *Wolne chwile* w prasie. Tadeusz Sobolewski docenił styl filmu, nawiązujący do kina moralnego niepokoju oraz podjęcie niebanalnego tematu. Pisał: „W »Wolnych chwilach« nie chodzi o nic innego, jak o stosunek do sztuki. To »nic innego« oznacza jednak wiele. W przyziemności tego kina jest pewna znacząca ostentacja”⁹¹³. Film znalazł również uznanie u krytyków z kręgu partyjnego – Zbigniew Klaczyński docenił warstwę myślową *Wolnych chwil* oraz kreacje Krzysztofa Majchrzaka i Franciszka Trzeciaka⁹¹⁴. Podobne zalety odnalazł w debiucie Barańskiego Tadeusz Szyma, zauważając również, że został on zrealizowany „przypadkiem w zespole »Profil«, co stanowi rekomendację raczej zniechęcającą”⁹¹⁵. Także w przyszłości krytyk ten – na łamach „Tygodnika Powszechnego” – będzie dawał wyraz swej awersji wobec „Profilu”, jego kierownika artystycznego oraz pracujących tam reżyserów.

Nie wszystkie jednak filmy młodych reżyserów zrealizowane w „Profilu” cieszyły się tak dobrym odbiorem krytyki, jak *Wolne chwile* Andrzeja Barańskiego.

Niezauważony przeszedł przez ekran wspólny debiut Krzysztofa Sowińskiego i Lecha J. Majewskiego, *Zapowiedź ciszy* (1978). Dwunowelowy film poruszał temat zmieniającej się pod wpływem urbanizacji wsi i prowincji, niszczenia starych obyczajów i tradycji, napływu nowego typu ludności. Bohater pierwszej noweli autorstwa Majewskiego budzi silne skojarzenia z postacią Karola Habryki z *Paciorków jednego różańca* (1979; reż. Kazimierz Kutz), on również jest ofiarą nowych inwestycji i przemysłu, wkraczającego dotychczas na spokojny teren jego wsi. Z kolei Krzysztof Sowiński zanalizował to zjawisko na przykładzie drobnomieszczańskiej, prowincjonalnej rodziny, której członkiem zostaje robotnik budujący w miasteczku nową fabrykę. Między nim (Zbigniew Bielski) a rodziną

⁹¹¹ E. Nawój, *Andrzej Barański*, <https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-baranski> [dostęp: 07.03.2022].

⁹¹² *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 czerwca 1979r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 199, k. 4.

⁹¹³ T. Sobolewski, *Kino większego zaufania*, „Film” 1979, nr 52, s. 11.

⁹¹⁴ Por. Z. Klaczyński, *Tropem absurdu*, „Trybuna Ludu” 1979, nr 300, s. 8.

⁹¹⁵ T. Szyma, „*Wolne chwile*”, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 1, s. 6.

jego żony narasta coraz większy światopoglądowy konflikt. Podczas kolaudacji młodzi reżyserzy zostali oskarżeni przez profesora Henryka Jankowskiego o stworzenie „atmosfery niezwyklej ponurości”⁹¹⁶. To zarzut mocny, faktycznie jednak z obu nowel przebija pesymistyczny obraz świata i zachodzących w nim zmian. Jednak nie tylko to wpłynęło na rozdźwięk filmu z członkami Komisji Kolaudacyjnej i publicznością. Również rytm narracji – bardzo powolny, stonowany oraz ascetyczna realizacja (tak w warstwie dramaturgicznej, jak i narracyjnej). Nieliczne recenzje *Zapowiedzi...* były ambiwalentne – Jerzy Płażewski docenił nowelę Majewskiego, Sowińskiemu zarzucając „prymitywny popis reżyserskiej demagogii”⁹¹⁷, Henryk Tronowicz zaś uznał film za wartościowy, dowodząc, że obaj młodzi twórcy wybrnęli z sukcesem z trudnego zadania⁹¹⁸.

Ale w tym miejscu warto zadać pytanie, czy ostateczny kształt *Zapowiedzi ciszy* jest li tylko zasługą Majewskiego i Sowińskiego. Przeczą bowiem tej tezie archiwalne dokumenty, w tym sprawozdanie z produkcji filmu podpisane przez Halinę Kawecką. Wynika z niego, że, zwłaszcza w okresie montażu i udźwiękowania, Bohdan Poręba bardzo mocno ingerował w debiut młodych twórców. Zwraca uwagę choćby następujący zapis: „Od 10 lutego 77r. film został przedstawiony na przeglądy dla Kierownictwa Artystycznego Zespołu oraz Uczelni i opiekuna reż. Jana Rybkowskiego. W trakcie dyskusji zalecono dokonanie szeregu poprawek montażowych. Wersję montażową obrazu zaakceptowano w połowie miesiąca lutego. (...) W dniu 24 marca odbył się ponowny przegląd zespołowy filmu, zalecono wykonać drobne zmiany montażowe poszczególnych scen w obu nowelach, co zmusiło nas do ponownego zgrania filmu. (...) Od dnia 29 sierpnia Kierownik Artystyczny Zespołu »Profil« reż. Bohdan Poręba przystąpił wraz z reżyserami filmu do prac montażowych. Film przemontowano, dokonano skrótów o prawie 1000 m.. ekranowych”⁹¹⁹. Owe zabiegi, jak można wnioskować ze sprawozdania, były wyłączną decyzją Poręby, rozpoczęły się one bowiem już po tym, jak film został zaakceptowany przez Ministerstwo Kultury i Sztuki. Ich naturalną konsekwencją było wydłużenie prac końcowych nad *Zapowiedzią ciszy*. Temat nadmiernych ingerencji Poręby w filmy „Profilu” (na różnych zresztą stadiach ich produkcji) pojawi się szerzej w 1981 roku, o czym w kolejnym rozdziale.

⁹¹⁶ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 9 listopada 1978r., AFINA, sygn. A-344, poz. 175, k. 8.

⁹¹⁷ (p) (J. Płażewski), *Zapowiedź ciszy*, „Kultura” 1980, nr 7, s. 12.

⁹¹⁸ Por. H. Tronowicz, *Rzucił adepta na głęboką wodę!*, „Ekran” 1980, nr 6, s. 14.

⁹¹⁹ Z.F. *Profil. Filmy zrealizowane „Zapowiedź ciszy” 1976-1978*, ADOiP-ZPPF, sygn. 823, k. 33.

Dwa lata po zakończeniu produkcji *Zapowiedzi ciszy* rozpoczęły się zdjęcia do pierwszego pełnometrażowego filmu kinowego Lecha J. Majewskiego. *Rycerz* (1980) pozostaje do dzisiaj jednym z najciekawszych debiutów w historii polskiego kina, zaś osadzona w średniowieczu fabuła stała się dla reżysera punktem wyjścia do refleksji na temat dobra i zła, wiary, religii, poszukiwania absolutu. Film był też potwierdzeniem swoistego artystycznego *credo* Lecha J. Majewskiego, które streścił on na łamach miesięcznika „Kino”. Pisał wówczas: „Nie wierzę w kino opisujące jedynie to, co jest, poprzez to, co widać. Konstatujące stan naturalny. (...) Większość naszych dokonań filmowych oscyluje pomiędzy agresywną, dziennikarską interwencją a felietonem publicystycznym. (...) Brak owego tonu mądrości, głębokiego zamyślenia nad losem jednostki uwikłanej w historię i w samą siebie powoduje rozdział nie mniejszy niż między operetką a sztukami Szekspira”⁹²⁰. Słowa to może buńczuczne, ukazujące bezczelność młodego absolwenta łódzkiej szkoły filmowej, faktem jest, że ekranowa wizja Majewskiego pełna jest odniesień do twórczości Ingmara Bergmana, Andrieja Tarkowskiego, Wojciecha Jerzego Hasa czy Grzegorza Królikiewicza, zaś kunsztowne zdjęcia Czesława Świrty wzorowane są na malarstwie Paolo Uccello, włoskiego malarza tworzącego w pierwszej połowie XV wieku.

Tak oryginalna wizja artystyczna była za trudna do przyjęcia dla członków Komisji Kolaudacyjnej. Aleksander Jackiewicz twierdził, że „ten film, który jest piękny od strony ilustracyjnej, zawiera w sobie coś straszliwie banalnego, podobnie, jak film »Golem« (...), bo i tam jest banał, jest niezrozumiałość jakiejś legendy, jest jakaś zababrana historia niezbyt ciekawa i ukazana od strony obrazowej”⁹²¹. Podobnych wypowiedzi udzielili również Andrzej Kuśniewicz, Aleksander Ścibor-Rylski czy Jerzy Jesionowski. Potrzebę realizacji takich obrazów zakwestionował również Antoni Juniewicz, ganiąc przy tym – jak się okazało nie po raz ostatni – Bohdana Porębę za brak dostatecznego nadzoru nad debiutującymi reżyserami. Sam reżyser wspominał również, że *Rycerz* nie został przyjęty przez Komisję Kwalifikacyjną za debiut, a co za tym idzie – nie przyznano mu kategorii reżyserskiej⁹²². Także prasa miała problem z odniesieniem się do propozycji Majewskiego – część krytyków (np. Kazimierz Henczel⁹²³ czy Janusz Zatorski⁹²⁴) z sympatią odnosiła się do filmu,

⁹²⁰ *Młody film polski – próba sondażu (2)*, „Kino” 1978, nr 8, s. 10.

⁹²¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 29 lutego 1980 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 221, k. 6.

⁹²² Por. <https://wywiadowcy.pl/lech-majewski/> [dostęp: 05.03.2022]. Nie udało się potwierdzić tych informacji.

⁹²³ Por. K. Henczel, *W krainie znaków*, „Film” 1980, nr 32, s. 9.

⁹²⁴ Por. J. Zatorski, *Obiecująca porażka*, „Kierunki” 1980, nr 43, s. 10.

uznając ją za ambitną, ale jednak porażkę. Mniej delikatny był dla Majewskiego Jerzy Trunkwalter z „Żołnierza Polskiego”, którego zdaniem „gdyby nie intrygujące wyszukaną formą plastyczną zdjęcia Czesława Świrty, »Rycerz« mógłby śmiało kandydować do antologii obrazów ilustrujących artystyczną indolencję”⁹²⁵. Faktem jednak jest, że gdyby nie realizacja tego filmu, kariera artystyczna Majewskiego na Zachodzie mogłaby się nie rozwinąć. „Tam jednak film został doceniony. Bardzo dobre recenzje opublikowały gazety, których głos ma duże znaczenie: »Times«, »New York Times«, »Los Angeles Times«, »Frankfurter Allgemeine Zeitung«. Znakomita opinia Janet Maslin, guru amerykańskiej krytyki literackiej, wówczas piszącej również o filmach, dobre słowo Orsona Wellesa – to wszystko stało się dla mnie przepustką do pracy tam”⁹²⁶ – wspominał po latach.

Interesujący początek zaliczył również Leszek Wosiewicz zrealizowanym w „Profilu” *Smakiem wody* (1980). Początkowo miał to być dyplomowy film reżysera zrealizowany na zakończenie studiów w szkole filmowej. Zrealizowany on jednak został jako pełnometrażowy fabularny film kinowy na tych samych zasadach, co *Zapowiedź ciszy*. Sam reżyser rozbudowanie historii kobiety w średnim wieku, Marii Szarej (Magda Teresa Wójcik), która postanawia przewartościować swoje życie i podjąć decyzję o macierzyństwie, do pełnospektaklowej fabuły uznawał po latach za pomyłkę. Twierdził: „Chciałem go zrealizować jako film półgodzinny, ale jeden z moich profesorów, Grzegorz Królikiewicz, powiedział: »Zabierz się poważnie do roboty i zrób z tego normalny, pełnometrażowy film, bo to jest właściwy materiał«. I tak mi zamieszał w głowie, że zrobiłem ten ponad godzinny film, w sytuacji, gdy powinienem zrobić półgodzinną etiudę fabularną. Dziś nie wydaje mi się, żeby mój profesor miał rację, powinienem zrobić etiudę, spokojnie, zresztą ta historia była rzeczywiście na pół godziny, najwyżej czterdzieści minut”⁹²⁷. Podobnego zdania byli niemal wszyscy kolaudanci, wśród nich Czesław Petelski, Jerzy Jesionowski czy Andrzej Kuśniewicz, zaś Dominik Wiczorkowski postulował drastyczne skrócenie filmu i pokazanie go „w II programie telewizji z zaznaczeniem, że jest to film dyplomowy, że jest to praca szkolna i z taką wizytówką mógłby być ten film oglądany, bo jeżeli pójdzie on do normalnych kin, to poniesie klęskę”⁹²⁸. *Smak wody* istotnie nie zdobył dużej publiczności. Ale nie oznacza to, że debiut Wosiewicza nie posiada istotnych zalet. Przede wszystkim świetną

⁹²⁵ J. Trunkwalter, *Popis indolencji*, „Żołnierz Polski” 1980, nr 46, s. 17.

⁹²⁶ <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/lech-majewski-nikomu-nie-bede-narzucal-wizji/q0c6c1k> [dostęp: 05.03.2022].

⁹²⁷ L. Wosiewicz, *Widocznie tak musiało być*, rozm. przepr. A. Moś [w:] M. Hendrykowski (red.), *Debiuty polskiego kina*, Konin 1998, s. 288.

⁹²⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 25 marca 1980 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 222, k. 11.

kreację Magdy Teresy Wójcik, która w roli Marii „dopiero pod wpływem swojego marzenia jakby rozkwita na naszych oczach”⁹²⁹, a także obraz rzeczywistości przełomu dekad – szarej, momentami brzydkiej i odpychającej. Adam Garbicz z kolei uznaje ten film za „sumę talentu wrażliwego humanisty, niedoświadczenia (...), nieskrystalizowanych własnych wzorów (...) i wyobraźni wizualnej zarówno reżysera jak operatorów, przy czym zaowocowała praktyka dokładnego zakomponowywania ujęć, z której Wosiewicz będzie znany”⁹³⁰.

Z jednoznacznie negatywnym przyjęciem spotkała się *Placówka* (1979) – kinowy debiut Zygmunta Skoniecznego, reżysera *Latarnika* (1976). Ekranizacji powieści Bolesława Prusa pod tym samym tytułem nie pomogła nawet znakomita obsada, złożona z takich aktorów, jak: Franciszek Pieczka⁹³¹ (w głównej roli Ślimaka), Teresa Lipowska, Andrzej Kozak, Henryk Bista, Jerzy Nowak, Leon Niemczyk czy Bogusław Sochnacki. Film, oprócz tragicznej inscenizacji i niedobrej gry aktorskiej, przesiąknięty jest również jednoznaczną antyniemiecką retoryką, scenarzysta zaś (którym był sam Skonieczny) zapomniał o aspektach psychologicznych. Postaci, zwłaszcza kolonistów niemieckich, pojawiających się we wsi, w której mieszka Ślimak, ukazane są w jednoznacznie czarnych barwach, tak, by widzowie oglądający *Placówkę* nie mieli wątpliwości, że stanowią oni zagrożenie nie tylko dla mieszkańców wioski, ale dla całego narodu. Ale przecież reżyser już w wywiadach poprzedzających premierę przyznawał: „»Placówka« to publicystyka w obrazach”⁹³². Jego intencje odczytali zapewne kolaudanci, ale nie przeszkodziło to im w doszczętnej krytyce debiutanta i jego dzieła. Ale szef kinematografii miał również pretensje do Bohdana Poręby, uważając, że „został popełniony błąd i (...) nie należało doprowadzać do tego, aby młody reżyser, robiąc swój pierwszy film fabularny, sięgał do lektury szkolnej (...). Dlatego chciałbym tutaj podkreślić niesłuszną decyzję kierownictwa zespołu, które dało taki temat i wyraziło zgodę na taki start zawodowy”⁹³³. Swoje dołożyli również recenzenci. Krytyk filmowy „Tygodnia” pisał: „Dawno nie oglądałem tworu tak nieudanego, jak wędrująca właśnie po kinach »Placówka«. Jeżeli kiedyś, w latach 50., synonimem złych gustów i beztalencja filmowego były »Jasne Łany« to teraz możemy spokojnie na to miejsce wprowadzić

⁹²⁹ M. Malatyńska, „Smak wody”, „Echo Krakowa” 1980, nr 262, s. 2.

⁹³⁰ A. Garbicz, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż piąta 1974-1981*, Kraków 2009, s. 555. Warto zauważyć, że jest to jedyny film Zespołu Filmowego „Profil”, który został uwzględniony w tej antologii.

⁹³¹ Aktor po latach wspominał: „Starannie zawsze przeglądałem scenariusz, no ale film powstaje na planie zdjęciowym. Bo czyż »Placówka« Prusa nie jest wspaniałą powieścią, a film... szkoda gadać” (F. Pieczka, *Aktor z górniczym rodowodem*, rozm. przepr. Ł. Wyrzykowski, „Dziennik Zachodni” 1979, nr 276, s. 5).

⁹³² *Placówka*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 17/18, s. 6.

⁹³³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 7 maja 1979 roku*, AFINA, sygn. A-344, poz. 192, k. 7-8.

»Placówkę«. Nie wiadomo, co tu bardziej wytykać: reżyserską nieporadność czy brak koncepcji adaptacyjnej, kiepski wybór wątków do filmowania, czy aktorów, którzy nie tyle grają, ile szwendają się na ekranie bez ładu i składu. (...) Taki film po prostu nie powinien zostać skierowany na ekrany, albowiem może on wyrządzić tylko szkodę w postaci kompletnego obrzydzenia naszej młodzieży bądź co bądź ważnej szkolnej lektury, która niesie do dziś aktualne przesłanie patriotyczne i polityczne»⁹³⁴.

Odrzucone – zarówno przez krytykę jak i przez publiczność – zostały również filmy Tadeusza Kijańskiego. Jego drugi film kinowy, *...cóżes Ty za pani...* (1979)⁹³⁵, w poetyckiej, balladowej konwencji opowiadał historię miłości Jakuba (Waldemar Kownacki) i Magdy (Ewa Borowik), rozgrywającej się na tle I wojny światowej. Recenzujący obraz dla tygodnika „Film” Andrzej Tadeusz Kijowski ocenił go zdecydowanie negatywnie, nie znajdując w produkcji Kijańskiego żadnego jasnego punktu. „Nie mający kompletnie nic do grania aktorzy snują się po planie wypowiadając afektowanym tonem kolejne kwestie monstrualnie patetycznego dialogu lub przybierając monumentalne pozy. Udała się przy tym Kijańskiemu rzecz rzadka. Sprawił, że fatalnie obsadzeni i w ogóle nie poprowadzeni przez reżysera aktorzy, nawet tak świetni, jak Kobuszewski, w ogóle nie zaistnieli w tym filmie»⁹³⁶. Do listy grzechów Kijańskiego dodawał również fatalnie skonstruowany scenariusz, pełen niejasności i błędów dramaturgicznych, niezborna intelektualna, zlekceważenie walorów tkwiących w pierwowzorze literackim oraz nadanie wątkom powieści zupełnie innej rangi i znaczenia. Kijowski podsumował swoją recenzję następująco: „Kijański dowiódł wyjątkowego braku wyczucia artystycznego, dostosowując na siłę formę obrazów poetyckich do sprzecznych z nimi treści. Natomiast zastępując pierwiastki ludowe przez narodowe wykazał reżyser zadziwiający brak wrażliwości na polską historię. Mieszając wątki humanistyczne i patriotyczne, brak akcji starając się rekompensować pseudoliryzmem, zmontował autor »...cóżes ty za pani...« szereg żywych obrazów, które nudzą widza i sieją zamęt myślowy»⁹³⁷.

Niepowodzeniem okazał się również kolejny realizowany w „Profilu” film Tadeusza Kijańskiego – *Dzień Wisły* (1980). Tym razem akcja filmu (na podstawie scenariusza Ryszarda Frelka) toczyła się podczas Powstania Warszawskiego. Miejscem dramatu jest drewniany dom stojący na prawym brzegu Wisły, w którym dach nad głową znaleźli zarówno

⁹³⁴ Kinoman, *Obrazki*, „Tydzień” 1979, nr 49, s. 15.

⁹³⁵ Pierwszy kinowy film – *Okrągly tydzień* (1977) – Kijański zrealizował w Zespole Filmowym „Silesia”.

⁹³⁶ A. T. Kijowski, *Co to za pani?*, „Film” 1980, nr 1, s. 16.

⁹³⁷ *Ibidem*.

ludzie niezdolni do walki z Niemcami (inwalida Tadeusz, były student medycyny czy żydowski pianista Samuel Blum), jak i konspiratorzy pragnący przedrzeć się na drugi brzeg w celu dołączenia do powstańczych walk. Wprowadzenie do scenariusza i filmu postaci oficerów rywalizujących ze sobą ugrupowań – Armii Krajowej oraz Armii Ludowej – miało nadać *Dniu Wisły* znamiona dramatu wojennego-politycznego.

Już podczas kolaudacji reżyser filmu musiał wysłuchać jednoznacznie negatywnych ocen swojego nowego filmu. Mieczysław Waśkowski uznał, że „jest to film bardzo niedobry, od strony formalnej jest nieporozumieniem”⁹³⁸. Winę za porażkę *Dnia Wisły* zrzucił zarówno na Kijańskiego, jak i na Bohdana Porębę. Uznawał, że jako kierownik artystyczny zespołu powinien roztoczyć nad młodym reżyserem większą opiekę, zwłaszcza biorąc pod uwagę poprzednie, nienajlepsze dokonania Kijańskiego. Pozostając przy osobie szefa „Profilu” zaatakował również jego politykę scenariuszową. „Rozumiem intencje Zespołu, który kierował do realizacji scenariusz autora o dużym politycznym nazwisku, ale w tym wypadku należało przeprowadzić życzliwą rozmowę z Towarzyszem Frelkiem i powiedzieć mu, że scenariusz w tym formacie nie nadaje się do realizacji. Być może jest to materiał na interesującą obserwację socjologiczną, czy polityczną, ale nie jest to materiał, który powinien być powierzony młodemu człowiekowi, który nie sprawdził się w jednym filmie”⁹³⁹. Zwłaszcza, że – jak dowodził – produkcja tego filmu pochłonęła 10 milionów złotych i – w przekonaniu Waśkowskiego – „niestety te pieniądze zostały zmarnowane”⁹⁴⁰. Przy okazji Waśkowski odwołał się do swoich doświadczeń i swojego debiutu *Zacne grzechy* (1963), negatywnie przyjętego zarówno przez kolaudantów, jak i przez krytykę, po którym zajął się realizacją filmów krótkich, przeznaczonych dla telewizji. Dawał tym samym znać Kijańskiego, że takie same wycofanie się na teren mniejszych form filmowych i ponowna nauka warsztatu powinna przydać się również jemu.

Pozostałe wypowiedzi nie odbiegały treścią od głosu Waśkowskiego. Tylko dwaj kolaudanci wypowiedzieli na temat *Dnia Wisły* opinie pozytywne. Dyrektor Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie, Marian Kruczkowski, uznał, że „pan Kijański w gruncie rzeczy czuje kino i nie można mówić o lekkomyślności w powierzaniu mu do realizacji

⁹³⁸ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 10 maja 1980 roku, AFINA, sygn. A-344, poz. 228, k. 1-2.

⁹³⁹ *Ibidem*, k. 3.

⁹⁴⁰ *Ibidem*.

drugiego, czy trzeciego filmu”⁹⁴¹. Jerzy Jesionowski z kolei obejrzał *Dzień Wisły* „z zainteresowaniem, jako dość interesujące dzieło filmowe”⁹⁴², dostrzegł jednak w filmie Kijańskiego szereg nieprawdopodobieństw i niejasności. Poza tym jednak dominowały krytyczne sądy. Magdalena Dipont uznała film Kijańskiego za przejaw „przerostu inscenizacji nad psychologią”⁹⁴³ i lekceważenia widowni. Profesor Henryk Jankowski zarzucił Kijańskiemu operowanie stereotypami oraz ogranyimi chwytami, mającymi o widza wywołać współczucie, całość swojego wystąpienia podsumowując stwierdzeniem: „(...) nie mogę powiedzieć, że jest to film ważny, a wręcz odwrotnie – uważam, że jest to film nieudany i nie wiem, czy jest to skandal, ale raczej podzielam ocenę pana Waśkowskiego i twierdzę, że nie jest to film udany”⁹⁴⁴.

Filmu bronił zarówno kierownik artystyczny ZF „Profil” oraz reżyser *Dnia Wisły*. Bohdan Poręba argumentował, że przed kolaudacją film Kijańskiego był pokazany Jerzemu Antczakowi, który „uznał go za jeden z najpiękniejszych filmów, które widział”⁹⁴⁵. Dodał również, że choć nie jest admiratorem twórczości Tadeusza Kijańskiego, uważa jednak, że *Dzień Wisły* jest innym filmem o wojnie, który można z powodzeniem porównać z filmem *Dom na pustkowiu* (1949; reż. Jan Rybkowski), wyróżnia się bowiem specyficznym i odmiennym klimatem oraz trafnym oddaniem „prawdziwej atmosfery polskiego domu”⁹⁴⁶, zaś w warstwie politycznej „jest tu powiedziane coś nowego”⁹⁴⁷. Reżyser filmu z kolei bronił raczej siebie dowodząc, że jest przedmiotem ataków ze strony niektórych członków środowiska filmowego, między innymi swojego dawnego kierownika artystycznego – Kazimierza Kutza. Skarżył się również na liczne utrudnienia, jakie spotkały go podczas pracy nad jego filmami („w poprzednim filmie pracowałem z 11 kierownikami produkcji. Miałem też takie sytuacje, że oddawałem swoje kostiumy do innych zespołów i potem one do mnie już nie wracały”⁹⁴⁸). Słowem – uznał się za ofiarę swego rodzaju „polowania na czarownice”⁹⁴⁹. Przewodniczący kolaudacji – Dyrektor Programowy Naczelnego Zarządu Kinematografii,

⁹⁴¹ *Ibidem*, k. 8.

⁹⁴² *Ibidem*, k. 4.

⁹⁴³ *Ibidem*, k. 7.

⁹⁴⁴ *Ibidem*, k. 9.

⁹⁴⁵ *Ibidem*, k. 11.

⁹⁴⁶ *Ibidem*, k. 13.

⁹⁴⁷ *Ibidem*.

⁹⁴⁸ *Ibidem*, k. 12.

⁹⁴⁹ *Ibidem*.

Michał Misiorny – powtórzył większość zarzutów, które pod adresem *Dnia Wisły* formułowali kolaudanci, a także uznał, że film jest pełen „tandetnych chwytów”⁹⁵⁰. Podczas kolaudacji film nie został przyjęty do rozpowszechniania.

Równie negatywnie film odebrali krytycy. Bogdan Zagroba w swojej recenzji dla tygodnika „Film” powtórzył sporo uwag, które padły podczas kolaudacji filmu. Wyliczywszy błędy scenariuszowe i inscenizacyjne uznał, że „z prawdziwego dramatu (...) pozostały cienie oddające tylko koturny realnych sytuacji, zacierające proporcje i wzajemne relacje”⁹⁵¹. Jednym z powodów, dla których zamysł Kijańskiego zakończył się niepowodzeniem, było, według Zagroby skłonność reżysera do „patetyzowania i sentymentalizmu”⁹⁵². Rzeczywiście, jest to widoczne w filmie po wielokroć. Konkludując, zdaniem Zagroby chęć powiedzenia czegoś o Powstaniu Warszawskim z innego punktu widzenia, została pogrzebana przez schematyczność oraz nieumiejętność opowiadania historii będącej przedmiotem scenariusza.

3.11. *Rewolucyjny egzamin. Produkcja telewizyjna*

Chociaż Bohdan Poręba zapowiadał zakrojoną na szeroką skalę współpracę z Telewizją Polską i realizację szeregu filmów oraz seriali telewizyjnych, do produkcji w kadencji 1975-1977 udało się „Profilowi” skierować tylko kilka pozycji. Filmy i seriale niezrealizowane opisałem w oddzielnej sekcji, w tym miejscu chciałbym skupić się na tych produkcjach, których realizacja zakończyła się sukcesem.

Premiera pierwszego filmu telewizyjnego zrealizowanego na zlecenie telewizji przez zespół Bohdana Poręby odbyła się 24 lipca 1977 roku. Był to *Latarnik* (1976) w reżyserii Zygmunta Skoniecznego, adaptacja noweli Henryka Sienkiewicza pod tym samym tytułem. Projekty realizacji filmu zakładały zdjęcia w Bułgarii, do czego jednak nie doszło. „Telewizja dała nam wprawdzie pieniądze, ale partnerzy z kinematografii bułgarskiej nie znaleźli możliwości obsłużenia naszej niewielkiej ekipy w lecie”⁹⁵³ – tłumaczył reżyser. Stąd całość filmu nakręcona została w polskich plenerach – w Łodzi (w okolicach dworca Łódź Kaliska) oraz w Świnoujściu. Zygmunt Skonieczny w relacjach z planu⁹⁵⁴ zapowiadał stworzenie filmu podejmującego temat patriotyzmu i tęsknoty za ojczyzną. Scenariusz na

⁹⁵⁰ *Ibidem*, k. 14.

⁹⁵¹ B. Zagroba, *Echo ech*, „Film” 1980, nr 29, s. 9.

⁹⁵² *Ibidem*.

⁹⁵³ O. Sobański, *Sienkiewicz znów na ekranie*, „Film” 1976, nr 33, s. 2.

⁹⁵⁴ Por. *Ibidem*.

podstawie kilkunastostronicowej noweli posłużył do zrealizowania niemal godzinnego obrazu. Film jest niemalże pozbawiony dialogu, cała historia opowiedziana jest w sferze obrazowej. Za największą zaletę ekranizacji *Latarnika* uznać należy rolę Józefa Pierackiego, który postać Skawińskiego nasycił prawdziwym ciepłem i emocjami. „Pieracki nie mówi o swej tęsknocie i nostalgii. On po prostu spokojnie i godnie, aż do bólu przejmująco, prawdziwie tęskni. Jeśli są w tym filmie sekwencje pozostające na długo w pamięci to głównie dzięki Pierackiemu (...)”⁹⁵⁵ – pisał w jedynej recenzji filmu Zygmunta Skoniecznego felietonista „Odgłosów”, Andrzej Hampel. Recenzent docenił również zdjęcia Władysława Nagy’ego oraz umiejętne odtworzenie amerykańskiego krajobrazu w polskich warunkach. *Latarnik* został również „decyzją władz oświatowych wprowadzony (...) do programu szkolnego jako cenny przykład adaptacji dzieła literackiego na język filmowy”⁹⁵⁶.

Dwa miesiące później – 30 września 1977 roku – na ekranach telewizyjnych pojawiła się kolejna produkcja telewizyjna „Profilu” – film Henryka Tadeusza Czarneckiego *A jeśli będzie jesień... (1976)*⁹⁵⁷. Tym razem była to opowieść współczesna. Protagonistą był starszy mężczyzna, Karol. Mimo zaawansowanego wieku i przejścia na emeryturę nie traci sił i pogody ducha. Nadal działa społecznie, udzielając się w kole kombatantów, ma bowiem za sobą przeszłość partyzancką. Opiekuje się również młodą dziewczynką, inwalidką. Przypadkowo poznaje Felicję, kobietę starszą, ale o zupełnie innym charakterze i podejściu do życia. Jest ona zgorzkniała i zawiedziona swoim życiem. Nie potrafi również przestać myśleć o swoim narzeczonym, który zmarł jeszcze przed wojną. Spotkania z Karolem i rozmowy z nim sprawiają, że kobieta zaczyna otwierać się na innych ludzi oraz dostrzegać ich problemy i dramaty.

Starsi ludzie rzadko bywali głównymi bohaterami polskich filmów o tematyce współczesnej. Za najciekawsze i najlepiej zrealizowane studium starości, zrealizowane w latach 70., należy uznać film Ryszarda Bera *Chłopcy (1973)*, oparty na dramacie Stanisława Grochowiaka. Film Czarneckiego nie jest jednak poetycką i subtelną opowieścią o staruszkach, żyjących wspomnieniami i oddającym się nielicznym uciechom. W relacjach

⁹⁵⁵ A. Hampel, *Polskie drogi*, „Odgłosy” 1977, nr 36, s. 5.

⁹⁵⁶ *Ibidem*.

⁹⁵⁷ Przy okazji tego filmu warto odnotować, że w składzie ekipy znalazł się Donat Czerewacz (1921-2007) – w czasie wojny członek Armii Krajowej, żołnierz batalionów „Zośka” i „Parasol”, uczestnik Powstania Warszawskiego. Po 1945 roku Czerewacz przeszedł na stronę władzy ludowej i stał się wieloletnim i aktywnym Tajnym Współpracownikiem Urzędu, a następnie Służby Bezpieczeństwa o pseudonimie „Zareba”. W ramach swojej współpracy Czerewacz informował m.in. o działaniach Jana Rodowicza „Anody”. Jako TW dostarczał również wiadomości na temat pracowników Wytwórni Filmowej „Czołówka” i Telewizji Polskiej (Por. P. Benken, *Tajemnica śmierci Jana Rodowicza*, Warszawa 2019, s. 183).

z planu reżyser zapowiadał realizację filmu zestawiającego ze sobą dwa różne światopoglądy i sposób radzenia sobie z podeszłym wiekiem oraz samotnością. „Jest to opowieść o parze starszych ludzi, którzy niemalże u schyłku życia decydują się na małżeństwo. (...) Jednak różnią się niemal wszystkim: charakterem, doświadczeniem, temperamentem. (...) Mój film jest również próbą polemiki z postawą rezygnacji, rozpacz. Jesień życia może być twórczym okresem dla siebie i dla społeczeństwa”⁹⁵⁸ – tłumaczył reżyser. Rzeczywiście, i Czarnecki, i scenarzyści (Ewa Przybylska i Ryszard Rydzewski) sympatyzują z Karolem. To on dla nich jest postacią wartościową, jego charakterystyka jest również pełniejsza. Felicja z kolei to postać od razu ukazana jako negatywna. Autorzy *A jeśli będzie jesień...* obdarzyli ją takimi cechami, jak mitomaństwo, nieczułość czy egoizm.

Główne role w swoim filmie Czarnecki powierzył Januszowi Paluszkiewiczowi i Jaldwidze Andrzejewskiej. To właśnie ich kreacje stanowią największą wartość tego niezbyt udanego dramatu psychologicznego. Recenzenci odebrali film ambiwalentnie. Czesław Dondziłło na łamach „Filmu” docenił twórców tylko za dostrzeżenie pewnego problemu – samotności ludzi starszych oraz zmian społecznych, uwidaczniając się w coraz większej grupie emerytów, którzy nie rezygnują z aktywnego trybu życia. Duże zastrzeżenia wzbudziła u Dondziłły konstrukcja postaci. „Realizator, trafiwszy na możliwość konfrontacji postaw, tak charakteryzuje bohaterów, że tworzy z nich kukły naręczami noszące autorskie przesłanie. Ona jest strasznie mieszczańska, tak strasznie, że gorzej nie można. On z kolei funkcjonuje w glorii robotniczego anioła, solidnego, uczynnego, aktywnego i do tego z kombatancą przeszłością. Motywacje tych postaw za pomocą coraz to nowych wątków pobocznych, żałośnie inscenizowanych, coraz bardziej pogłębia sztuczność fabuły, jej czarno-białą budowę”⁹⁵⁹. Podobne zastrzeżenia oraz zarzuty o „wszystkoizm”, wynikający z długiego oczekiwania Czarneckiego na debiut, pojawiły się również w recenzji Ewy Nurczyńskiej⁹⁶⁰. Zwolennicy *A jeśli będzie jesień...* podkreślali udane kreacje Paluszkiewicza i Andrzejewskiej oraz prostą, realistycznie zarysowaną fabułę, w której widzowie mogli znaleźć odniesienia do własnych losów⁹⁶¹. Specyficzne zalety odnalazł w filmie recenzent czasopisma „Za Wolność i Lud”. Jego zdaniem *A jeśli będzie jesień...* to film optymistyczny, z wzorcowym głównym bohaterem, który „mówi wprost: emerytura nie oznacza wcale odejścia na boczny tor; aktywny stosunek do życia, działalność społeczna – przedłuża

⁹⁵⁸ (bz) (B. Zagroba), *A jeśli będzie jesień*, „Film” 1977, nr 21, s. 19.

⁹⁵⁹ C. Dondziłło, *Jesienna lekcja*, „Film” 1977, nr 43, s. 14.

⁹⁶⁰ Por. E. Nurczyńska, *Szanse i trudności*, „Odgłosy” 1977, nr 44, s. 5.

⁹⁶¹ Por. E. Królikowska, *Moderato Cantabile*, „Ekran” 1977, nr 42, s. 11.

młodość, czyni człowieka nadal potrzebnym, odpowiednio ustawia go w środowisku. Jest to dobry filmowy dramat psychologiczny. Dobry ze względu na jego walory społeczno-polityczne i wychowawcze, w szczególności w odniesieniu do młodych pokoleń⁹⁶². Recenzja ta została opublikowana w organie prasowym Związku Bojowników o Wolność i Demokrację. Trudno więc oczekiwać od dziennikarza tej gazety obiektywizmu, wszak sporo scen w *A jeśli będzie jesień...* rozgrywa się wśród kombatantów zrzeszonych właśnie w tej instytucji.

Łódzkie akcenty pojawiły się z kolei w filmie Wojciecha Fiwka *Józia*. Jego akcja rozgrywa się na przełomie lat 20. i 30. i jest studium przeżyć tytułowej dziewczynki, która musi spędzić czas samotnie pod nieobecność matki, robotnicy i uczestniczki Zjazdu Związków Zawodowych w Moskwie. Realizacją tego filmu „Profil” załatwiał kwestię realizacji filmu „łódzkiego”, powiązanego z tematyką ruchu robotniczego, działającego w tym mieście przed II wojną światową (później, w 1981 roku, ten sam temat podejmie Fiwek w pełnometrażowym filmie kinowym *Czerwone węże* [1981]). Scenariusz filmu, autorstwa Friedholda Bauera, oparty był na opowiadaniu *Córka delegatki* Anny Seghers. Pisarka przed wojną była działaczką Komunistycznej Partii Niemiec, po wojnie zaś aktywnie działała w środowisku literackim socjalistycznych Niemiec, sprawując przez kilka lat funkcję przewodniczącej Związku Literatów NRD. Była wielokrotnie nagradzana i odznaczana, m.in. Orderem Karola Marksa oraz Nagrodą Państwową NRD. *Józia* była też jedną z pierwszych (obok omówionego wcześniej *Zapachu ziemi*) koprodukcją „Profilu”, film został bowiem zrealizowany we współpracy właśnie z telewizją wschodnioniemiecką.

I to właśnie tam film został pokazany premierowo. Sama autorka pierwowzoru literackiego gorąco dziękowała polskim twórcom za realizację filmu, doceniając przede wszystkim obsadę aktorską⁹⁶³. Nic więc dziwnego, że niemieckie recenzje filmu pełne są pochwał dla realizatorów. Jeden z artykułów poświęconych filmowi przedrukowany został na łamach łódzkich „Odgłosów”. Jego autor, Kurt B. Hermann, wychodząc od analizy twórczości literackiej Anny Seghers – niezwykle poetyckiej, a przy tym związanej z rzeczywistością i z niej czerpiącej tematy – przeszedł do opisu postaci tytułowej bohaterki filmu. Zdaniem Hermanna, *Józia* „w ciągu dziesięciu dni doświadcza wszystkiego, co zahartowani rewolucjoniści poznają w ciągu długich lat nielegalnej działalności. Świadomie próbuje swego hartu, współuczestnicząc w walce klasowej”, dzięki czemu zdaje „swój rewolucyjny

⁹⁶² B. Rostropowicz, „*A jeśli będzie jesień...*”, „*Za Wolność i Lud*” 1977, nr 15, s. 2.

⁹⁶³ List pisarki do Wojciecha Fiwka został opublikowany w: *Anna Seghers o filmie „Józia”*, „*Film*” 1977, nr 32, s. 2 oraz „*Ekran*” 1977, nr 35, s. 2.

egzamin”⁹⁶⁴. Hermann zanotował również kilka uwag na temat formy filmowej, dostrzegając i doceniając wspaniałą pracę całej ekipy pod wodzą Wojciecha Fiwka i wyróżniając Monikę Alwasiak, dziesięcioletnią uczennicę łódzkiej szkoły podstawowej, kreującą rolę tytułowej bohaterki. W Polsce film został wyemitowany w telewizyjnym cyklu dla dzieci i młodzieży „Ekran z bratkiem”. Odbiór filmu nie odbiegał od recenzji niemieckich dziennikarzy. Także i u nas podkreślano wychowawczą wymowę filmu, świetną reżyserię Fiwka oraz rolę Alwasiak, która „nienagannie wczuła się w sytuację swej rówieśnicy Józki, odtwarzając klarownie funkcjonujący w filmie system dramatycznych napięć”⁹⁶⁵. *Józka* otrzymała również nagrody na NRD-owskim Krajowym Festiwalu Filmów Telewizyjnych w Gerze w 1979 roku – tam zostali nagrodzeni reżyser i odtwórczyni głównej roli. W tym samym roku film Fiwka otrzymał również Nagrodę Związku Pisarzy Słowackich na Międzynarodowym Festiwalu Filmów Telewizyjnych dla Dzieci w Bratysławie.

Serialową produkcję telewizyjną zespołu Bohdana Poręby rozpoczął zaś *Znak Orła* (1977) w reżyserii Huberta Drapelli, „którego treścią jest budzenie uczuć i świadomości patriotycznej, jednocześnie polskiej państwowości w XIV wieku”⁹⁶⁶. Mimo wcześniejszych złych doświadczeń z Porębą (mowa o okresie realizacji filmu *Prawdzie w oczy*, przy którym Poręba pełnił funkcję II reżysera⁹⁶⁷), to właśnie do jego zespołu reżyser zgłosił swój akces, przekonał go bowiem, jak pisze fakt, że kierownik „Profilu” „mówił wiele o patriotyzmie, poważnie traktował radę zespołu”⁹⁶⁸. Scenariusz produkcji częściowo oparty był na 5-odcinkowej serii spektakli Teatru Telewizji *Gniewko syn rybaka* (1969), zrealizowanej w 1969 roku przez Porębę na podstawie tekstu Aliny Korty i Tadeusza Nowaka (historyka średnio-wieczna, pracownika Wojskowego Instytutu Historycznego). Protagonistą *Znaku Orła* był Gniewko, chłopak mieszkający w jednej ze wsi na Pomorzu, która została spacyfikowana przez Krzyżaków. Gniewko, znając zamiary rycerzy zakonu, przedziera się na dwór króla

⁹⁶⁴ K. B. Hermann, *O cichych bohaterach („Józka – córka delegatki”)* (tłumaczenie: Konrad Frejdllich), „Odgłosy” 1977, 30, s. 2.

⁹⁶⁵ W. Orłowski, „*Józka*”, „Odgłosy” 1978, nr 21, s. 2.

⁹⁶⁶ [Pismo Huberta Drapelli i Zofii Hiwel do Telewizyjnej Wytwórni Filmowej „Poltel” z 27 maja 1976 roku], ODiZP-TVP, sygn. 1880/759, t. 6, k. nlb.

⁹⁶⁷ Drapella protestował przeciwko „upiększaniu” rzeczywistości, o której wspominałem wcześniej przy okazji opisywania *Prawdzie w oczy* w kontekście filmografii Poręby. We wspomnieniach reżysera *Znaku Orła* znalazł się również następujący passus: „Dochodziło do przykrych rozmów z reżyserem. Któregoś popołudnia podwoził nas do domu. Sprowokowałem go do wypowiedzi na temat prawdy w naszym filmie. Był nieprzemakalny. W końcu zapytałem gwałtownie: dla kogo więc robi ten film? dla robotników, kinowych widzów, czy dla Kraśki? *Dla Kraśki* – posłyszałem. To był koniec. Wycofałem moje nazwisko z napisów czołowych” (H. Drapella, *Miłości i miłostki*, Milanówek 2005, s. 249).

⁹⁶⁸ *Ibidem*, s. 269.

Władysława Łokietka. W miarę upływu lat zdobywa zaufanie władcy i staje się jego najważniejszym rycerzem, towarzysząc mu na polu walki i demaskując kolejnych krzyżackich szpicli i agentów ze złowrogim Hanyszem na czele.

Realizacja serialu została zlecona „Profilowi” przez Telewizję Polską. Inscenizacja serialu była bardzo wystawna – setki kostiumów, zbroi, sporo dekoracji potrzebnych do wybudowania. Jednak, jak wspominał Drapella, po realizacji historycznych gigantów – między innymi *Gniazda* (1974; reż. Jan Rybkowski) czy opisywanego wcześniej *Kazimierza Wielkiego* (1975) – baza kinematografii pozostawiała sporo do życzenia. Stąd też Zespół Filmowy „Profil” wnosił do Telewizyjnej Wytwórni Filmowej „Poltel” o przyznanie dodatkowych nakładów na produkcję serialu, na jego potrzeby „należy wykonać 85 kostiumów dla postaci pierwszoplanowych, 150 kostiumów dla postaci drugoplanowych (brakuje w ogóle obuwia), 150 ruchomych elementów dekoracji (namioty, wozy, łodzie, kramy itp.), 4 makiety miast (Gdańsk, Kraków, Łęczyca, Chęciny), 150 rekwizytów pierwszoplanowych, 500 drugoplanowych, w filmie wystąpi maksymalnie 30 koni (polskich, krzyżackich, brandenburskich) – należy przygotować uprzęże”⁹⁶⁹. W związku z tymi prośbami na realizację przewidziano niespełna 40 milionów złotych, ostatecznie zaś produkcja serialu zamknęła się w kwocie niespełna 35 milionów złotych przy ponad 4 milionach złotych oszczędności⁹⁷⁰.

Błażej Brzostek twierdzi, że serial Huberta Drapelli wpisywał się w ideową koncepcję ukazującą „zmagania żywiołu polskiego z niemieckim”⁹⁷¹. Koresponduje to z zapisami uchwały Biura Politycznego KC PZPR „O dalsze doskonalenie działalności informacyjno-publicystycznej oraz umocnienie ideowo-wychowawczej roli krytyki w prasie, radiu i telewizji”. Jeden z zapisów tego partyjnego dokumentu, opisujący zadania stojące przed środkami masowego przekazu, precyzował, iż telewizja powinna pomagać w „kształtowaniu patriotycznej postawy Polaków, która współcześnie przejawia się nade wszystko w umiłowaniu ojczystego kraju i gotowości poświęceń dla niego”⁹⁷². Takie poświęcenie wielokrotnie wykazywał główny bohater *Znaku Orła*, walczący zarówno z rycerzami Zakonu Szpitala Najświętszej Marii Panny, ale również z Polakami, którzy przeszli na jego służbę i stali się gorliwymi informatorami komturów (w tym gronie wyróżnia się przede niczny Bogusz,

⁹⁶⁹ [Pismo Stanisława Skubniewskiego do Komitetu ds. Radia i TV z 7 września 1976 roku], ODiZP-TVP, sygn. 1880/759, t. 6, k. nIb.

⁹⁷⁰ *Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne serialu „Znak Orła”*, ODiZP-TVP, sygn. 1800/759, t. 2, k. 27.

⁹⁷¹ B. Brzostek, *PRL: propaganda...*, op. cit., s. 80.

⁹⁷² *O dalsze doskonalenie działalności informacyjno-publicystycznej oraz umocnienie ideowo-wychowawczej roli krytyki w prasie, radiu i telewizji*, „Nowe Drogi” 1977, nr 3, s. 41.

przez większość część produkcji sekundujący Gniewkowi i starający się wkupić w łaski jego, ale również możnowładców królewskich). Przeciwwagę dla jednoznacznie czarnych charakterów Krzyżaków stanowi kilku bohaterów równie jednoznacznie pozytywnych – przede wszystkim król Władysław Łokietek (w interpretacji Ryszarda Filipskiego), kasztelan łęczycki Paweł (Bernard Michalski) oraz opiekun Gniewka, pomorzanin Sulisław (Eliasz Kuziemski). Wszyscy oni wielokrotnie udowadniają swój patriotyzm, męstwo, waleczność i przywiązanie do ojczyzny – takie wartości wpajają również głównemu bohaterowi, dzięki czemu staje się on znakomitym i odważnym rycerzem.

Serial zdobył w drugiej połowie lat 70. sporą popularność, do dzisiaj zresztą tytuł ten pojawia się od czasu do czasu w ramówkach telewizyjnych, został również poddany digitalizacji i udostępniony w serwisie VOD TVP⁹⁷³. Co jednak dość zaskakujące, w okresie premiery serialu, mimo wydrukowania kilkunastu relacji z planu, nie pojawiła się żadna jego recenzja. Jedyne artykuły noszące znamiona opinii o serialu powstały w 2008 roku – Jacek Szczerba, mimo dostrzeżenia licznych patriotycznych partii filmu, uznał, że „na szczęście nie przesłaniają walorów zręcznego widowiska dla młodzieży (...). Znajdziemy tu nawet krzyżówkę seksu: kasztelanka łęczycka Agnieszka (Bożena Adamek) po kąpielach w jeziorze biegnie naga do Gniewka. Co on na to? Nic. Powiada tylko: »Odziej się«. Cóż począć, Gniewko miał na głowie sprawy ważniejsze niż damska golizna”⁹⁷⁴.

O ile jednak *Znak Orła* zdobył sobie sporą widownię w okresie premierowej emisji, a młode pokolenie może zapoznać się z nim również dzisiaj, o tyle jedna z kolejnych produkcji telewizyjnych „Profilu”, tym razem rozgrywająca się podczas II wojny światowej, zakończyła się całkowitą klęską. Chodzi o film *Tirolinka* (1979) według współscenariusza i w reżyserii Romualda Lecha Wierzbickiego, absolwenta Wydziału Reżyserii Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi oraz pracownika tamtejszej Wytwórni Filmów Oświatowych. Pierwowzorem literackim były dwa materiały – opowiadanie Andrzeja Ostoi-Owsianego (współscenarzysty filmu) pod tym samym tytułem⁹⁷⁵ oraz

⁹⁷³ Por. <https://vod.tvp.pl/seriale,18/znak-orka-odcinki,330053> [dostęp: 09.02.2023].

⁹⁷⁴ J. Szczerba, *Rycerze rodem z PRL-u*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 10, s. 12.

⁹⁷⁵ Por. H. Retkowska, *Tirolinka*, „Ekran” 1979, nr 19, s. 6-7. Andrzej Ostoj-Owsiany jest postacią o ciekawym życiorysie. W czasie wojny, mimo młodego wieku (urodził się w 1931 roku) walczył w Armii Krajowej. Po wojnie ukończył studia prawnicze na Uniwersytecie Łódzkim, po 1956 roku zaangażował się w działalność opozycji demokratycznej. W okresie realizacji *Tirolinki* był czynnym działaczem Ruchu Obrony Praw Człowieka i Obywatela, od 1980 roku – w „Solidarności”. Przez szereg lat należał również do Związku Literatów Polskich i publikował opowiadania i powieści dotyczące II wojny światowej. Po przemianach ustrojowych 1989 roku należał do Konfederacji Polski Niepodległej, był przewodniczącym Rady Miejskiej w Łodzi, w latach 1993-1997 poseł na Sejm RP z ramienia KPN, w latach 1997-2001 senator RP, reprezentujący Akcję Wyborczą Solidarność.

książka biograficzna Zdzisława Kuźmirskiego-Pacaka *Reduta 56*. Tematem – ucieczka z oflagu Woldenberg II C, której w maju 1942 roku dokonało pięciu więzionych tam oficerów. Tylko Zdzisław Kuźmirski-Pacak zdołał przeżyć wojnę, pozostali oficerowie zginęli albo podczas walki podziemnej, albo w egzekucjach ulicznych lub obozach koncentracyjnych. Romuald Wierzbicki w reportażu z planu filmu zapowiadał: „Wybrałem celowo temat związany z ostatnią wojną. Staram się oprzeć na przekazach historycznych, na wspomnieniach tych, którzy przeżyli. Film opowiada o ucieczce z oflagu, ale przy tej okazji chciałbym opowiedzieć przede wszystkim o pięknie, które zawiera się w szlachetnej postawie człowieka, w bezinteresownym poświęceniu dla drugiej istoty. Chcę mówić o ludziach, dla których takie słowa, jak »przyjaźń«, »odpowiedzialność« czy »uczciwość«” nie są pustym dźwiękiem i prawdopodobnie nigdy nie będą. Pragnę opowiedzieć o tych, którzy zawsze poszukują możliwości wzbogacenia i sprawdzenia siebie w sytuacjach trudnych i często zagrażających życiu. »Tirolinka« będzie filmem o pięknie i o miłości”⁹⁷⁶.

Reżyser nie spełnił jednak pokładanych w nim nadziei. Wierzbicki w cytowanym wcześniej reportażu stwierdził: „Największą satysfakcją dla mnie będzie, jeśli ludzie, z myślą o których ten film robię, w którymś momencie oglądania najzwyczajniej się rozplaczą”⁹⁷⁷. Cóż, nie było to trudne, *Tirolinka* prawdopodobnie zachęcała do płaczu, ale chyba nie takiego, jaki chciałby usłyszeć reżyser.

Internetowa Baza Filmu Polskiego nie podaje daty premiery filmu. Śledząc repertuary telewizyjne z ostatniego kwartału 1980 roku i całego 1981 roku nie natrafiłem na informację potwierdzającą jego emisję. Nic dziwnego. Podczas pierwszej kolaudacji produkcja została odrzucona przez przedstawicieli Telewizji. Z tego posiedzenia nie zachował się żaden protokół, albo choćby notatka. Trudno więc stwierdzić, jakie konkretnie poprawki miał wprowadzić do filmu Wierzbicki. Jednak nawet ich wprowadzenie nie uratowało filmu. Podczas drugiej kolaudacji panowała niezwykle gęsta i napięta atmosfera. Uczestnicy posiedzenia (a byli wśród nich m.in. Aleksander Ścibor-Rylski, Andrzej Szypulski, Lesław Bajer czy Wojciech Marczewski) wysuwali właściwie same zarzuty pod adresem *Tirolinki*. Tylko Andrzej Szypulski zauważył, że „jest jedna rzecz znakomita, mianowicie karabin jest jak żywy, bardzo dobrze zrobiony”⁹⁷⁸. Wyjątkowo donośnie zabrzmiały zwłaszcza słowa Aleksandra Ścibor-Rylskiego, którego ojciec więziony był podczas wojny w Woldenbergu.

⁹⁷⁶ *Ibidem*.

⁹⁷⁷ *Ibidem*, s. 7.

⁹⁷⁸ *Protokół z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej telewizyjnych filmów fabularnych – w dniu 24.IX.1980 r.*, ODiZP-TVP, sygn. 2149/5, k. nIb.

Według Ścibora dokonanie Wierzbickiego było szarganiem dobrej opinii o polskich oficerach walczących w kampanii wrześniowej. Oskarżył reżysera o brak pokory wobec opowiadanego tematu oraz ludzi, którzy byli więzieni podczas wojny w obozach jenieckich i podejmowali z nich ucieczki. Uznawszy, że film nie nadaje się do rozpowszechniania, zwrócił się do Bohdana Poręby: „Bogdan, ja się ciebie uczciwie pytam przy wszystkich: jak mogłeś dopuścić debiutującego reżysera, aby skończył taki film, dlaczego nie przerwałeś zdjęć?”⁹⁷⁹.

Po raz kolejny pojawiły się więc pytania o nadzór kierownika artystycznego nad filmami młodych reżyserów działających w „Profilu”. Poręba w momencie realizacji *Tirolinki* był bardzo mocno zaangażowany w realizację *Polonii Restituty*, nadzór ten był z pewnością niepełny. Mimo to usiłował bronić Wierzbickiego. Dowodził, że jest człowiekiem wszechstronnie utalentowanym (w czasie powstawania filmu Wierzbicki miał, według Poręby, napisać „powieść, która jest powieścią jego rodzinnych przeżyć, która jest zupełnie przerażającym materiałem, bardzo autentycznym i zarazem bardzo ciekawym”⁹⁸⁰). Nie mając jednak żadnych innych argumentów określił *Tirolinkę* za „naszą (Zespołu – przyp. JG) przegraną”⁹⁸¹, proponował jednak zorganizowanie pokazu filmu dla ludzi, którzy podczas wojny przebywali w obozach jenieckich. Propozycja ta została odrzucona, zaś przewodniczący kolaudacji – redaktor Janusz Rolicki – zawyrokował: „Jest to pierwszy film odrzucony przez nas generalnie, tzn. ja nie widzę możliwości puszczenia tego filmu na ekran, bo wyrządziłby więcej szkód niż pożytku. (...) Przykro mi, że nie możemy tego filmu przyjąć”⁹⁸². I tak też się stało. *Tirolinka* nigdy nie była pokazywana na ekranach telewizyjnych, ba, Archiwum Telewizji Polskiej nie dysponuje nawet kopią tego filmu. Kilkanaście pudeł z negatywami istnieje tylko w inwentarzu Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, przechowywane są w archiwum tej instytucji w Łodzi.

3.12. *Ten film należy rozpatrywać w kategorii porażki. Pozostałe filmy*

Omawiając dorobek „Profilu” z pierwszych lat jego funkcjonowania, dla porządku wspomnieć trzeba o dwóch filmach, które trudno zakwalifikować do któregośkolwiek z omówionego wyżej nurtu.

⁹⁷⁹ *Ibidem*, k. nlb.

⁹⁸⁰ *Ibidem*, k. nlb.

⁹⁸¹ *Ibidem*, k. nlb.

⁹⁸² *Ibidem*, k. nlb.

Pierwszym z nich są *Rekolekcje* (1977), które miały być wielkim powrotem Witolda Leszczyńskiego po klęsce jego drugiego pełnometrażowego filmu kinowego – *Rewizji osobistej* (1972; współreżyser: Andrzej Kostenko). By scenariusz Leszczyńskiego mógł zostać zrealizowany w „Profilu”, Bohdan Poręba złamał pewne przepisy regulaminu PRF, za co zresztą spotkały go pewne konsekwencje. Pierwotnie bowiem twórca *Żywota Mateusza* złożył swój scenariusz w Zespole Filmowym „Kadr” Jerzego Kawalerowicza. Tam jednak tekst spotkał się z chłodnym przyjęciem, Kawalerowicz zaś naciskał Leszczyńskiego na wprowadzenie do scenariusza licznych zmian. Reżyser nie chciał się na to zgodzić i ze scenariuszem „Ślad magnetyczny” (bowiem taki tytuł roboczy nosił zarówno materiał literacki i film w trakcie zdjęć) zjawił się u Bohdana Poręby. Ten zaś natychmiast włączył tekst Leszczyńskiego do swojej produkcji. Wzbudziło to protest Jerzego Kawalerowicza. Dyskusja na ten temat miała miejsce na zebraniu Rady Zespołów PRF w dniu 30 sierpnia 1976 roku, w archiwach nie zachował się jednak stenogram tego spotkania. Wiadomo jednak, że członkowie Rady podjęli uchwałę, w której postulowali „Zwrócić się do dyrektora PRF »ZF« o udzielenie upomnienia pisemnego (...) Kierownikowi Artystycznemu Zespołu Filmowego »PROFIL« za lekceważenie uchwał Rady, nie wykonanie obowiązków wynikających z regulaminów i praw autorskich oraz zbyt częste przyciąganie do Zespołu »PROFIL« pracowników obietnicą szybkiego debiutu i »przepchnięcia« scenariusza. Za tym wnioskiem głosował nawet Bohdan Poręba”⁹⁸³.

Kierownik „Profilu” w liście do wiceministra Mieczysława Wojtczaka zapewniał, że wszelkie rozmowy z Leszczyńskim prowadził nieoficjalnie, zaś w zaproponowanym przez niego scenariusza spodobały mu się „wyraźne przewartościowania w jego stosunku do zachodu, naszego kraju i sensu życia”⁹⁸⁴. *Rekolekcje* są bowiem autotematycznym dramatem psychologicznym, zderzającym ze sobą dwie postawy życiowe i podejście do sztuki i jej tworzenia. Pierwszą reprezentuje Marek, kreowany przez Wojciecha Pszoniaka. Jest reżyserem filmowym, który zarobił spore pieniądze na realizacji filmów reklamowych na Zachodzie. Ma opinię playboya i dandysa, obraca się w towarzystwie pięknych kobiet, czas spędza często na zabawach w nocnych lokalach. Jego przyjaciel Adam (w tej roli Ryszard Cieślak, aktor i reżyser teatralny, wieloletni współpracownik Jerzy Grotowskiego, dla którego był to jedyny występ przed kamerą), ceniony kontrabasista i bohater filmu dokumen-

⁹⁸³ [Pismo Wiesława Bożyma do Mieczysława Wojtczaka z 31 sierpnia 1976 roku], AAN-NZK, sygn. 5/95, k. 42-43.

⁹⁸⁴ [Pismo Bohdana Poręby do Mieczysława Wojtczaka z 23 lipca 1976 roku], AAN-NZK, sygn. 5/95, k. 45.

talnego realizowanego przez Marka, jest jego całkowitym przeciwieństwem. Zaangażowany jest w komponowanie muzyki awangardowej, trudnej w odbiorze, zrozumiałej tylko dla niewielkiej garstki jego fascynatów. Żyje skromnie, niemalże ascetycznie, obce mu są problemy i sprawy świata Marka. Ich spotkanie rozpoczyna dyskusję na tematy światopoglądowe, etyczne i filozoficzne.

Temat niezwykle ciekawy, zaskakujący, jeżeli weźmie się pod uwagę produkcje, z jakimi utożsamiany był Zespół Filmowy „Profil”. A jednak film okazał się nieudany, dość pretensjonalny, przeładowany dialogami i przesycony symboliką. *Rekolekcje* zebrały niezwykle rozbieżne opinie wśród krytyków filmowych. Stanisław Wyszomirski, który recenzował film dla „Expressu Wieczornego”, dostrzegł w obrazie Leszczyńskiego próbę stworzenia arcydzieła porównywalnego z *Osiem i pół* (1962) Federico Felliniego. Sam jednak przyznał, że w najlepszym wypadku *Rekolekcje* są ambitną porażką⁹⁸⁵. Nieco inne spojrzenie zaprezentował na łamach „Filmu” Oskar Sobański. Zdaniem krytyka zaletą nowego dokonania Leszczyńskiego jest autobiograficzny ton filmu (pojawiają się w nim fragmenty *Żywota Mateusza* i *Rewizji osobistej*). Jednak, jak można wnioskować z recenzji, kryje się za tym pustka, bowiem „prawdą »Rekolekcji« jest to, że reżyser nie ma nic do powiedzenia i że mu z tym źle”⁹⁸⁶. To jednak, zdaniem innego krytyka, Stanisława Grzeleckiego, przemawiało na korzyść filmu. „Film Leszczyńskiego »Rekolekcje« jest przykładem świadomości istniejącego stanu rzeczy i wrażliwości jednego z naszych twórców, który nie waha się powiedzieć: nie potrafimy. Nie wszyscy potrafimy. Dla mnie jest to przykład bardzo cenny. Wypowiedź godna uznania”⁹⁸⁷ – napisał w swojej recenzji dla „Życia Warszawy”. Dość ambiwalentna, ale jednak znajdująca pewne wartości w filmie Leszczyńskiego recepcja była znacznie lepsza, niż odbiór *Rekolekcji* na kolaudacji. Niemal wszyscy jej uczestnicy zgłaszali pod adresem filmu liczne zarzuty, a nawet stwierdzali, że „to jest film wybitnie nieudany”⁹⁸⁸ (Czesław Petelski), „utwór niesłychanie nudny”⁹⁸⁹ (Janusz Gazda) oraz „że ten film należy rozpatrywać w kategorii porażki i to jest tragiczna porażka twórcy, który załamał się przed samym sobą”⁹⁹⁰ (Jerzy Antczak). Niezależnie od tych ocen i znając dalszą historię „Profilu” należy uznać *Rekolekcje* za jedno z najciekawszych i najbardziej oryginalnych zamierzeń artystycznych zespołu Bohdana Poręby.

⁹⁸⁵ Por. S. Wyszomirski, *Z wysokiego konia spada się najdłużej*, „Express Wieczorny” 1978, nr 83, s. 4.

⁹⁸⁶ O. Sobański, *Wyznanie*, „Film” 1978, nr 17, s. 8.

⁹⁸⁷ S. Grzelecki, *Puste ręce*, „Życie Warszawy” 1978, nr 80, s. 3.

⁹⁸⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 3 listopada 1977 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 145, k. 9.

⁹⁸⁹ *Ibidem*, k. 4.

⁹⁹⁰ *Ibidem*, k. 7.

Drugi z filmów – *Zapach ziemi* – na ekrany polskich kin wszedł w maju 1978 roku. Była to chronologicznie pierwsza koprodukcja Zespołu Filmowego „Profil”, a zarazem pierwsza współpraca kinematografii polskiej i jugosłowiańskiej, której historia rozpoczęła się w połowie lat 70. Reżyserem był Dragovan Jovanovič, reżyser młodego pokolenia, który przed rozpoczęciem realizacji *Zapachu ziemi* miał na swoim koncie dwa filmy prezentowane w Polsce – partyzancką opowieść *Dziewczyna z gór* (1972; autorem zdjęć do tej produkcji był Jerzy Wójcik) oraz współczesną poetycką baśń *Przeciw Kingowi* (1975). Scenariusz Jovanovič pisał we współpracy z wybitnym pisarzem specjalizującym się w tematyce wiejskiej, Wiesławem Myśliwskim. A jednak jego nazwisko nie pojawia się w napisach filmu. Pisarz wyjaśniał ten fakt w wywiadzie udzielonym tygodnikowi „Film”: „Właśnie wczoraj obejrzałem »Zapach ziemi« zrealizowany rzekomo według mojego scenariusza. Jest to jedno wielkie nieporozumienie, nie umiem tego inaczej skomentować. Odnalazłem w filmie zaledwie kilka przeinaczonych strzępów z własnego scenariusza, bodajże kilka replik dialogowych, także zresztą poprzerabianych i to wszystko. Pojawiły się za to wątki i postacie, który na oczy nie widziałem. Zawaliła się cała idea, przepadł sens utworu. (...) Cóż z tego, że wycofałem nazwisko jako współautor scenariusza – podkreślam: współautor, o czym także dowiedziałem się z czołówki – kiedy pozostał niesmak i oburzenie”⁹⁹¹. A jednak zupełnie inne odczucia mieli niektórzy kołaudanci filmu, m.in. Bohdan Roliński, Jerzy Jesionowski czy dyrektor Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie, Marian Kruczkowski⁹⁹². Trudno jednak nie odnieść wrażenia, że były to opinie kurtuazyjne, wygłaszane z uwagi na obecność reżysera podczas posiedzenia. Znacznie bardziej negatywny wydźwięk mają z kolei recenzje pierwszej polsko-jugosłowiańskiej produkcji. Andrzej Tadeusz Kijowski uznał *Zapach ziemi* za „utwór zaskakująco nieporadny”⁹⁹³, zaś Krzysztof Kłopotowski zarzucił filmowi nadmierną metaforyczność i umowność⁹⁹⁴. Tylko Andrzej Lipiński na łamach „Ekranu” starał się udowodnić, że *Zapach ziemi* jest filmem ważnym i wartościowym, zaś winę za negatywne przyjęcie filmu zrzucił na karb braku wrażliwości wśród recenzentów⁹⁹⁵. Dzisiaj „profilowa” koprodukcja z Jugosławią traktowana jest jako „brutalna w swoim naturalizmie wizja życia na wsi w okresie międzywojennym. Jednocześnie

⁹⁹¹ W. Myśliwski, *Współczesna cywilizacja szuka duszy*, rozm. przepr. C. Dondziłto, „Film” 1978, nr 1, s. 3.

⁹⁹² Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 5 grudnia 1977r*, AFINA, sygn. A-344, poz. 151, k. 1-2.

⁹⁹³ A. T. Kijowski, *Wszędzie i nigdzie?*, „Film” 1978, nr 24, s. 6.

⁹⁹⁴ Por. K. Kłopotowski, *Metafizyka czy publicystyka?*, „Literatura” 1978, nr 26, s. 13.

⁹⁹⁵ Por. A. Lipiński, *Misterium życia*, „Ekran” 1978, nr 25, s. 21.

jest to wizja poetycka, do czego przyczyniają się przede wszystkim impresjonistyczne zdjęcia, uwydatniające symboliczne znaczenie przyrody, oraz podniosła muzyka Czesława Niemena, która nadaje losom bohaterów wydźwięk fatumiczny, przywodzący na myśl tragedię grecką⁹⁹⁶. Klęska *Zapachu ziemi* zastopowała dalsze projekty współpracy z Jugosławią, które na kolaudacji filmu nakreślał Bohdan Poręba: „W tej chwili już dysponujemy scenariuszem, który wiezie delegacja jugosłowiańska. To jest scenariusz organicznie powiązany ze sprawami polsko-jugosłowiańskimi, a konkretnie – ze sprawami Czarnogóry. To jest historia Polaka – zbiega z niewoli austriackiej, byłego kombatanta napoleońskiego, który staje się prawą ręką Władyki czarnogórskiego. Ma to miejsce wtedy, kiedy prowadzone są walki, kiedy obowiązuje prawo vendetty i nasz bohater w walce z tym prawem ginie. To będzie film o szerszym zasięgu⁹⁹⁷”.

3.13. Scenariusz proponuje jeszcze jedną reinterpretację Szekspirowskiego bohatera. Produkcje niezrealizowane

Kończąc rozważania na temat pierwszego okresu funkcjonowania Zespołu Filmowego „Profil”, warto krótko omówić przynajmniej część scenariuszy, które wymieniane były w licznych zapowiedziach, wywiadach prasowych oraz archiwalnych dokumentach będących sprawozdaniami z działalności zespołu. W dwóch przypadkach – *Wewnętrznej potrzeby* (1976; reż. Henryk Tadeusz Czarnecki) oraz *Nocy saksofonów* (1977; reż. Bogdan Dziworski) – scenariusze zostały skierowane do produkcji, jednak realizacja tych filmów została przerwana. Ten ostatni tytuł oparty był na powieści łódzkiego pisarza Andrzeja Makowieckiego pod tym samym tytułem i portretował środowisko lokalnych muzyków jazzowych, którzy zastanawiają się nad emigracją do Szwecji.

Ciekawostką jest fakt, że już w 1975 roku pod szyldem zespołu zapowiadano realizację *Akademii Pana Kleksa*. Reżyserem miał być Krzysztof Gradowski – jak wiadomo, film ten został koniec końców zrealizowany w Zespole „Zodiak”. Bohdan Poręba uznawał, że „w chwili, gdy film dziecięcy należy w naszym kraju do gatunków szczególnie deficytowych, pomysł zrealizowania »Akademii« winien zostać przyjęty przez młodocianą wi-

⁹⁹⁶ P. Pająk, *Polsko-jugosłowiańskie kontakty filmowe*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016, nr 4.

⁹⁹⁷ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 5 grudnia 1977r.*, op. cit., k. 5.

downię z zadowoleniem. Dodam, że w realizacji tego filmu pomoże nam wytwórnia »Mosfilm«, która posiada znakomite urządzenia do zdjęć trickowych i kombinowanych”⁹⁹⁸. Omawiając pierwsze plany „Profilu” na Radzie Zespołów Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów, Waław Biliński stwierdził, że scenariusz filmu „znajduje się w opracowaniu”⁹⁹⁹. Również na tym zebraniu padła informacja o propozycji zrealizowania filmu *Tańczący jastrząb* w reżyserii Grzegorza Królikiewicza¹⁰⁰⁰. Biliński informował również o propozycji realizacji „tryptyku historycznego o Kazimierzu Pułaskim” oraz biografii Stefana Żeromskiego; miał on być w tym filmie ukazany jako „ideowy twórca, który mieszkając na zamku, przeżywa strasliwą nagonkę za to, że napisał »Przedwiośnie«”¹⁰⁰¹. W tym samym roku był już gotowy scenariusz *Haraczu szarego dnia* autorstwa Janusza Krasieńskiego według jego własnej powieści, przeznaczony dla Ryszarda Bera¹⁰⁰² – koniec końców film ten w 1983 roku zrealizował w „Profilu” Roman Wionczek. Reżyser ten z kolei w 1975 roku pracował nad scenariuszem *Sprawa polska 1945*, tytuł ten może wskazywać na film o podobnej tematyce, co reżyserowana przez niego 10 lat później *Kwestia wyboru* na podstawie scenariusza Ryszarda Frelka. Ryszard Ber z kolei wyznaczony był jako reżyser ekranizacji powieści Tadeusza Nowaka „Takie większe wesele”. Według Poręby, była to „rozgrywająca się zaraz po wojnie – historia dwóch wiejskich chłopów »zarażonych« śmiercią”¹⁰⁰³. Waldemar Podgórski, po ciepło przyjętym przez krytykę współczesnym filmie *Pójdiesz ponad sadem* (1974) zamierzał zrealizować w „Profilu” dwa obrazy, m.in. *Szkołę Golemów*, traktującą o wynarodawianiu polskich dzieci przez niemieckiego okupanta. Autorem scenariusza był Tadeusz Zawierucha, którego powieść *Selekcja* w 1972 roku przeniósł na ekrany Antoni Krauze, realizując *Palec boży*. Do historii nawiązywał również szereg zakupionych przez „Profil” utworów literackich, m.in. nowela Stanisława Ozimka *ORP „Garland”* (o okręcie podwodnym płynącym w konwoju do Murmańska) czy powieść biograficzna Symeona Surgiewicza *Warszawskie ciuchcie*, której bohaterem był pułkownik LWP Aleksan-

⁹⁹⁸ W. Rutkiewicz, *Chodzi nam o kształtowanie profilu Polaka...*, op. cit., s. 4.

⁹⁹⁹ *Stenogram z narady Zespołów Filmowych, odbytej w dn.5.III.75r. u Ministra Wojtczaka na temat zamierzeń produkcyjnych i scenariuszowych Zespołów Filmowych na rok 1975*, ADOiP-ZPPF, sygn. 268, k. 73.

¹⁰⁰⁰ Poręba powtórzył to również w cytowanym wcześniej wywiadzie dla „Ekranu”. Por. W. Rutkiewicz, *Chodzi nam o kształtowanie profilu Polaka...*, op. cit., s. 4.

¹⁰⁰¹ *Stenogram z narady Zespołów Filmowych, odbytej w dn.5.III.75r. u Ministra Wojtczaka na temat zamierzeń produkcyjnych i scenariuszowych Zespołów Filmowych na rok 1975*, op. cit., k. 74.

¹⁰⁰² *Ibidem*.

¹⁰⁰³ E. Dolińska, „Profil”..., op. cit.

der Kowalski, a także scenariusze autorstwa m.in. Bożeny Krzywobłockiej na temat Stanisława Staszica i „początków polskiej myśli ekonomicznej”¹⁰⁰⁴, Stanisława Grochowiaka (temat Powstania Wielkopolskiego). Z kolei *Litzmannstadt* Jerzego Wawrzaka i Henryka Tadeusza Czarneckiego podejmował temat wojenny, była to „rzecz o okupacyjnej Łodzi, opowieść o próbach wynaradawiania i proletariackim ruchu oporu”¹⁰⁰⁵, nadto zaś traktowany był przez Bohdana Porębę jako swego rodzaju hołd dla miasta, jego zdaniem bowiem była „to w pewnym sensie monografia okupacyjnej Łodzi, ośrodka, który Niemcy chcieli na zawsze przyłączyć do Reichu, likwidując jego potencjał gospodarczy i ludzki – w tym zwłaszcza robotniczy, lewicowy ruch oporu”¹⁰⁰⁶. Sam Poręba przez niemal całą drugą połowę lat 70. poważnie interesował się scenariuszem *Hamlet II*, napisanym dla niego przez Bohdana Drozdowskiego. Według Mariny Niecikowskiej, wicedyrektor Departamentu Programowego NZK, która informowała o przedłożonym projekcie wiceministra kultury Janusza Wilhelmiego, „scenariusz proponuje jeszcze jedną reinterpretację Szekspirowskiego bohatera. Dążenie do ukazania Hamleta nowego, oderwanego od najbardziej uznanych konwencji interpretacyjnych, charakteryzuje tekst Drozdowskiego, dla którego tragedia duńskiego księcia, odbita w wielorakich wątkach dramatycznych jest pretekstem do wypowiedzi, w których głównym punktem odniesienia staje się tak czy inaczej widziana współczesność”¹⁰⁰⁷.

Wnioskiem płynącym ze scenariusza Drozdowskiego było, według Niecikowskiej, „przeświadczenie, że »mądre« słowa i emocjami dyktowana »ideowość« nie zawsze idą w parze z mądrością i dojrzałością życiową”¹⁰⁰⁸. I chociaż recenzentka zauważyła drobne wady w zgłoszonym scenariuszu (dotyczące przede wszystkim drastyczności niektórych scen), wnioskowała o zaaprobowanie scenariusza i skierowanie go do produkcji.

Zespół Poręby zamierzał również realizować produkcje telewizyjne. W tece scenariuszy miał między innymi ekranizację powieści Andrzeja Wydrzyńskiego *Ciudad Trujillo*, będącej hybrydą utworu sensacyjnego z *political fiction*. Na jej podstawie miał powstać 13-odcinkowy serial telewizyjny reżyserowany przez Ryszarda Filipskiego¹⁰⁰⁹, zrealizowany

¹⁰⁰⁴ *Stenogram z narady Zespołów Filmowych, odbytej w dn.5.III.75r. u Ministra Wojtczaka na temat zamierzeń produkcyjnych i scenariuszowych Zespołów Filmowych na rok 1975*, op. cit., k. 75.

¹⁰⁰⁵ E. Dolińska, „Profil”..., op. cit..

¹⁰⁰⁶ W. Rutkiewicz, *Chodzi nam o kształtowanie profilu Polaka...*, op. cit., s. 5.

¹⁰⁰⁷ [Pismo Mariny Niecikowskiej do Janusza Wilhelmiego z 13 października 1977 roku], AAN-NZK, sygn. 5/99, k. 287.

¹⁰⁰⁸ *Ibidem*.

¹⁰⁰⁹ E. Dolińska, „Profil”..., op. cit.

we współpracy z kubańskim przemysłem filmowym¹⁰¹⁰. Takie zamierzenie zapowiadał Poręba w 1975 roku, rok później do listy proponowanych produkcji telewizyjnych dołączył serial *Sztafeta*, opowiadający „o ratowaniu dzieł sztuki w okresie II wojny światowej”¹⁰¹¹ (reżyserem miał być Waldemar Podgórski, który jednak w tym czasie zainteresowany był reżyserią filmu *Akcja pod Arsenalem* w Zespole „Iluzjon”¹⁰¹²¹⁰¹³). Poza tym „Profil” miał również realizować szereg filmów telewizyjnych. Już w drugiej połowie 1975 roku Poręba awizował produkcję filmu *Wewnętrzna potrzeba*, w reżyserii Henryka T. Czarneckiego według scenariusza Jerzego Grzymkowskiego (kręconego zresztą na zlecenie Radiokomitetu). Film był również wielokrotnie zapowiadany w kolejnych wydaniach „Filmowego Serwisu Prasowego”. A jednak produkcja, której akcja miała rozgrywać się na budowie warszawskiego Dworca Centralnego, a głównym bohaterem miał być młody żołnierz, trafiający do tej pracy ze swojej macierzystej jednostki, nie powstała. Dlaczego? Z zachowanych w archiwum Telewizji Polskiej materiałów wynika, że powodem były przeszkody natury ekonomicznej. Krótko mówiąc, kierownictwo „Profilu” chciało, by *Wewnętrzna potrzeba* otrzymała najwyższą kategorię produkcyjną – filmu supernakładowego, a co za tym idzie – zwiększony budżet. Po części argumenty „Profilu” były uzasadnione – film Czarneckiego, rozgrywający się wyłącznie w Warszawie, miał być realizowany przy współpracy Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu¹⁰¹⁴, co znacznie zwiększało koszty związane z tą usługą i już *a priori* gwarantowało spore problemy produkcyjne. Telewizja jednak nie chciała sprostać tej prośbie, w związku z czym prace nad filmem przerwano¹⁰¹⁵. Ten sam reżyser, wraz z podpułkownikiem Bohdanem Świątkiewiczem, dziennikarzem i reżyserem związanym z Wytwornią Filmową „Czołówka”, opracowywał scenariusz „o pracy żołnierzy Wojsk Ochrony Pogranicza. Kanwą akcji tego filmu jest autentyczna historia próby porwania przez młodych bandytów dziecka i wywiezienia go za granicę”¹⁰¹⁶. Scenariusz więc

¹⁰¹⁰ W. Rutkiewicz, *Chodzi nam o kształtowanie profilu Polaka...*, op. cit., s. 5.

¹⁰¹¹ E. Nurczyńska, „Profil”..., op. cit.

¹⁰¹² Ostatecznie film w 1977 roku wyreżyserował Jan Łomnicki.

¹⁰¹³ W innym wywiadzie Poręba przypisywał realizację tej produkcji Walentynie Maruszewskiej oraz pani Staszynskiej (być może chodzi o Marię Starzyńską, dziennikarkę związaną z „Wrocławskim Tygodnikiem Katolickim” oraz współscenarzystkę filmu *Pierścień księżnej Anny* [1970; reż. Maria Kaniewska]).

¹⁰¹⁴ Był to oczywisty absurd, ale sytuacja, która zdarzyła się przy okazji produkcji *Wewnętrznej potrzeby* z pewnością nie była jedynym takim przypadkiem.

¹⁰¹⁵ Por. [Pismo Stanisława Skubniewskiego do Telewizyjnej Wytwórni Filmowej „Poltel” z 10 lutego 1977 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2178/10, k. nlb.

¹⁰¹⁶ W. Rutkiewicz, *Chodzi nam o kształtowanie profilu Polaka...*, op. cit., s. 5.

był odzwierciedleniem artystycznego *credo* ppłk Świątkiewicza, którego „zawsze interesował (...) żołnierz wykonujący odpowiedzialne i trudne zadania, jego motywacje, postawa i rozumienie żołnierskich obowiązków w kategoriach romantycznych”¹⁰¹⁷.

3.14. Zespół najpełniej realizujący założenia programowe kinematografii. Ocena działalności przez NZK

Pierwsza kadencja Zespołu Filmowego „Profil” upłynęła pod znakiem kształtowania polityki programowej, stabilizowania się składu osobowego i pozyskiwaniu bądź przygotowywaniu pierwszych scenariuszy. Bohdan Poręba w wywiadach podkreślał, że „Profil” zaczynał swoją działalność właściwie od zera, nie mając żadnej bazy – ani scenariuszowej, ani personalnej. Nie jest to do końca prawda, co wykazałem przy okazji omawiania filmu *Olśnienie*. Faktem jednak jest, że scenariusz sztandarowej produkcji tego zespołu z pierwszej kadencji – *Gdzie woda czysta i trawa zielona* – był tekstem kierowanym tylko i wyłącznie dla zespołu Bohdana Poręby. Faktem jest również, że dzięki zasileniu „Profilu” przez grupę młodych realizatorów, niedawnych absolwentów łódzkiej szkoły filmowej, zespół otrzymał zastrzyk scenariuszy, z których pewną część udało się skierować do produkcji.

Szerzej chciałbym omówić losy produkcji „Profilu” w kinach. Dyskurs prasowy i oceny poszczególnych filmów zrealizowanych w zespole Bohdana Poręby szeroko omówiłem w poprzednich rozdziałach, w tym momencie chciałbym przytoczyć szereg danych i wskaźników, które ukazują wyniki, jakie poszczególne produkcje osiągnęły w rozpowszechnianiu. Z załączonej niżej **Tabeli 6** widać, że żaden film Zespołu Filmowego „Profil”, zrealizowany w kadencji 1975-1977, czyli w pierwszej kadencji funkcjonowania grupy twórczej Poręby, nie zwrócił kosztów swojej produkcji. W wielu przypadkach można wręcz mówić o frekwencyjnej i finansowej klęsce (*Rodzina, Zakręt, Tańczący jastrząb, Rekolekcje, Zapach ziemi*). Wynika to z dystrybucji części tytułów w wąskim rozpowszechnianiu, ale też w przypadku jednego z filmów ma być może również inną przyczynę. Mowa oczywiście o *Tańczącym jastrzębiu*, który w krytyczny sposób opisywał mechanizmy awansu społecznego oraz związane z nim koszty. Oczywiście sama forma filmu, jego styl – ekspe-

¹⁰¹⁷ B. Zagroba, *Półtora roku z polskimi kosmonautami. Rozmowa z Bohdanem Świątkiewiczem*, „Film” 1978, nr 28, s. 2.

rymentalny, trudny do przyjęcia na większości widzów – mógł stać za decyzją o skierowaniu filmu tylko do kin studyjnych i DKF-ów. Być może jednak również podjęta problematyka i płynące z filmu przesłanie skazywało *Tańczącego jastrzębia* na ograniczoną liczbę kopii, a co za tym idzie mniejszą liczbę widzów?

Zwraca również uwagę spora liczba wykonanych kopii filmu *Gdzie woda czysta i trawa zielona* Bohdana Poręby. Do kin trafiło ponad 70 kopii tej produkcji. Film był więc wyraźnie faworyzowany, zwłaszcza, jeżeli porównać go z filmami „kina moralnego niepokoju”, które mniej więcej w tym samym czasie pojawiły się na ekranach polskich kin. Dla przykładu – *Człowiek z marmuru* eksploatowany był, według dokumentów Naczelnego Zarządu Kinematografii, w 26 kopiach, *Barwy ochronne* – w 24, zaś *Blizna*, przeciwko której tak mocno protestował Poręba na kolaudacji – w 18. Jednak nawet to nie uchroniło filmu Poręby przed odrzuceniem przez publiczność, potwierdzając tym samym przewidywania premiera Piotra Jaroszewicza, który miał powiedzieć: „Film Wajdy *Człowiek z marmuru* jest zły politycznie, ale atrakcyjny artystycznie i ludzie będą masowo go oglądać. Nowy film Poręby *Gdzie woda czysta i trawa zielona* jest dobry politycznie, ale bardzo słaby artystycznie i nie będzie miał frekwencji”¹⁰¹⁸.

Łącznie na produkcję filmów zrealizowanych w „Profilu” w latach 1975-1977 kinematografia wydała niespełna 103 miliony złotych, otrzymując z nich nieco ponad 10 milionów złotych, uzyskanych w rozpowszechnianiu, co czyniło „Profil” zespołem deficytowym i nierentownym. Był to również najgorszy wynik ze wszystkich zespołów filmowych, działających w kadencji 1975-1977. Teoretycznie byłaby to podstawa do rozwiązania „Profilu”, zwłaszcza że komisja oceniająca poszczególne grupy twórcze zarzuciła również zespołowi Poręby brak dbałości i niedopracowanie realizowanych scenariuszy oraz nieudane w większości efekty końcowe w postaci zrealizowanych filmów. Jednak jeden zapis z tej oceny dawał „Profilowi” przepustkę do dalszego funkcjonowania: „Tak w scenariuszach, jak i w zrealizowanych filmach ZF »PROFIL« podejmowana jest z reguły ważka problematyka społeczna i społeczno-polityczna. Jest to Zespół najpełniej realizujący założenia programowe kinematografii”¹⁰¹⁹.

W pierwszej kadencji swojego funkcjonowania zespół Bohdana Poręby podejmował przede wszystkim tematykę współczesną. Jeżeli w realizowanych wówczas filmach zdarzały się refleksje na temat historii Polski, dotyczyły one niedawnych czasów. Widoczne

¹⁰¹⁸ J. Tejchma, *Kulisy dymisji. Z dzienników ministra kultury 1974-1977*, Kraków 1991, s. 244.

¹⁰¹⁹ *Ocena działalności Zespołów Filmowych za lata 1975-1977*, AAN-NZK, sygn. 2/99, k. 7.

jest to w *Tańczącym jastrzębiu*, częściowo w *Zagrożeniu* oraz w polsko-jugosłowiańskim *Zapachu ziemi*. Historia nie była jednak główną problematyką tych filmów.

W drugiej kadencji „Profilu” widać pod tym względem wyraźną zmianę. Zbliżające się rocznice: 70-lecia odzyskania niepodległości, 40. wybuchu II wojny światowej, 35. ogłoszenia Manifestu PKWN oraz 35. zakończenia II wojny światowej wyraźnie ku temu skłaniały. „Profil” zrealizował kilka produkcji wyraźnie „rocznicowych”, odpowiadających zamówieniu szefostwa kinematografii na pozycje o takich właśnie tematach. Były to między innymi takie filmy, jak: *Polonia Restituta* Bohdana Poręby, *Sekret Enigmy* Romana Wionczka, *...cóżes ty za pani...* i *Dzień Wisły* Tadeusza Kijańskiego, a także *Zamach stanu* Ryszarda Filipskiego, produkcje wysokonakładowe, na które kinematografia wydatkowała ogromne środki finansowe. Nie znalazły one również uznania tak wśród krytyków filmowych, jak i u publiczności.

Kwestia bardzo wysokich budżetów filmów „Profilu” przy jednocześnie wyraźnie widocznej słabości artystycznej stała się również przedmiotem coraz większych protestów przeciwko działalności zespołu. Wygłaszane one były co prawda w kręgach środowiskowych, przede wszystkim podczas kolaudacji (np. *Polonii Restituty*), ale wyraźne faworyzowanie grupy twórczej Bohdana Poręby przez władze kinematografii oraz działaczy partyjnych mogło stać się również przedmiotem artykułu prasowego. Mogło się stać, gdyż tekst ten w całości został zatrzymany przez cenzurę. Jego autorem był niejaki M. Kowalski, a wycofana przez cenzurę analiza finansowej działalności zespołu miała zostać wydrukowana w „Polityce”. Ponieważ materiał ten dostępny jest tylko w archiwum Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, zdecydowałem się przytoczyć go w całości, zaś niżej wprowadzona tabela jest najlepszym komentarzem do zatrzymanego przez cenzurę artykułu:

Nie dopuszczono do druku przytoczonego poniżej felietonu M.Kowalskiego „Co tam panie w POLITYCE?”:

Profil trzyma się mocno.

Nie artystyczny ani ideowy, rzecz jasna, ale zespół filmowy o tej właśnie nazwie. „Polityka” – w swym pierwszym tegorocznym numerze – była mu laskawa poświęcić trochę miejsca. Mało bo mało, ale za to treściwie: „Najwięcej produkuje „Profil”, który w ub. roku dostał ponad połowę wszystkich kredytów. Z nielicznymi wyjątkami jego utwory były jednak źle przyjęte przez krytykę i przez publiczność”.

Jak zwykle, chodzi o „szmalc”... Kierowany przez Bohdana Porębę „Profil” dostaje za dużo. Nieproporcjonalnie dużo, bo przecież zespołów jest siedem i najlogiczniej byłoby dawać wszystkim mniej więcej po równo, z nielicznymi odchyłkami zależnymi od np. wyników finansowych w ubiegłym sezonie, poziomu artystycznego, nagród na festiwalach itp.

W dalszej części artykułu Wyszomirski przemycy myśl, że chociaż ubiegłoroczne wyniki finansowe zespołów zostaną ustalone dopiero pod koniec stycznia, to już teraz „wszystko wskazuje, że mimo największej liczby wyprodukowanych filmów „Profil” będzie miał najpoważniejszy deficyt...”

A więc pieniądze zainwestowane w Porębę i S-kę poszły w błoto. Duże pieniądze. Nasze pieniądze.

Tygodnik „Ekran” z podziwu godną wytrwalością utrzymuje wprawdzie, że to nie błoto, ale gleba. Najprawdziwszy czarnoziem, na którym już zakwitła i plenić się będzie bujna nowa jakość. Nie bałamatna, nie schlebiająca obcym wzorom, nie kosmopolityczna, ale narodowa w formie i tak dalej. Tyle, że organowi redaktora Nosala nie bardzo można wierzyć. Nie od dziś bowiem wiadomo, że jest to tygodnik kolorowy umiejętnie prezentujący białe jako czarne i czarne jako czerwone.

Wymowa faktów jest niepodważalna. Kolejki do kin, ferment intelektualny, autentyczne zainteresowanie krytyków spowodowane zostały ostatnio przez Zespół „X” („Bez znieczulenia”, „Wodzirej”, „Wśród nocnej ciszy”), Zespół „Tor” („Spirala”), Zespół „Kadr” („Nie zaznasz spokoju”). Nie jest to zbyt elegancko wymieniać w takim kontekście ubiegłoroczne osiągnięcie zespołu Bohdana Poręby, tak reklamowane przez „Ekran”, a wydrwione przez „kawiarnię” i zignorowane przez publiczność „Antyki” Wojciechowskiego, żaloszny „Romans Teresy Hennert” czy „Zapach ziemi”, „Rekolekcje”, „Pogrzeb świerszcza”, „Pejzaż horyzontalny”, „Zapowiedź ciszy”, które jak meteory przemknęły przez kina nie zauważone przez nikogo, nie pozostawiając w kasie specjalnych śladów.

Jest więc sprzeczność między deklaracjami Poręby o społecznym zapotrzebowaniu a rzeczywistością. Oczywiście – nie ma żadnych przeszkód, żeby – tak jak to robią niektórzy dziennikarze – przejść nad nią do porządku dziennego

(brak tekstu)

zdolności skupić na ubiegłorocznym „chłopcu do bicia” – Feliksie Falku i na filmach, które „próbują epatować prawdę życia, żeby tym skuteczniej klamać na jego temat”. Intratne to hobby i – rzecz by można – z przyszłością, bo nic nie wskazuje na to, żeby Wajdę, Falka, Kieślowskiego czy Zanussiego dotknął nagle uwiąd twórczy, a ich dzieła sięgnęły poziomu „Gdzie woda czysta, a trawa zielona”.

Uwiąd ten można by spowodować sztucznie przekazując nie ponad połowę wszystkich kredytów, a wszystkie kredyty Zespołowi „Profil”. Niebezpieczna to jednak droga, bo nie od dziś wiadomo, że nic tak nie rozleniwia jak dobrobyt połączony z brakiem konkurencji. Prawdziwa sztuka zawsze miała ciągoty, żeby nie zalegać w kapiących złotem komnatach pałacowych, ale na nędznych poddaszach czy wysypiskach śmieci. Brak troskliwie opiekującego się artystą mecenasu z reguły wychodził artyście, a co za tym idzie – społeczeństwu, na dobre.

Sądzę, że Bohdanowi Porębie i jego satelitom należy dać jeszcze jedną szansę. Tylko niech to nie będzie kolejny zastrzyk finansowy albo zielone światło na drodze zamkniętej dla innych pojazdów. Puste sale kinowe i milczenie przerywane nadaremnie oklaskami klakierów są wystarczająco wymownym argumentem na rzecz tezy, iż trzeba spróbować sposobu innego. Radykalnie zmniejszyć fundusze inwestowane w „Profil” i jeśli w bólu, męce i nędzy powstaną jakieś dzieła – to będą to z pewnością dzieła wybitne. Jeśli nie powstaną, albo jeśli powstaną, ale nie będą wybitne, to wówczas spokojnie rozłożyć będziemy mogli ręce, z czystym sumieniem, że zrobiliśmy wszystko co w naszej mocy, żeby popchnąć zespół Poręby do gwiazd¹⁰²⁰.

¹⁰²⁰ Informacja nr 16 o bieżących ingerencjach, AAN-GUKPPIW, sygn. 3621, k. 1-2.

**Tabela 6. Koszty produkcji i wyniki frekwencyjne filmów kinowych ZF „Profil”
w latach 1975-1980.**

TYTUŁ	PREMIERA	KOSZT PRO- DUKCJI	KOPIE 35mm	KOPIE 16mm	SEANSE	WIDZOWIE W ROKU	WPLYWY W ROKU	WIDZOWIE PO ROKU
Rodzina	1976-01-23	4371000	5	19	261	19 000	131000	19046
Zagrożenie	1976-10-29	15616000	18		742	49000	353000	115225
Olsnienie	1976-11-15	11021000	18		628	69000	527000	122256
Zanim nadejdzie dzień	1977-02-21	9101000	18	30	2113	120000	837000	111332
Gdzie woda czysta i trawa...	1977-04-13	15016000	31	40	4372	440000	3349000	483933
Zakręt	1977-09-19	9835000	18	24	786	44000	298000	65719
Tańczący jastrząb	1978-01-20	13202000	7		606	65752	517253	65752
Rekolekcje	1978-04-03	8491000	6		411	25258	169379	28031
Antyki	1978-04-21	6959000	24	30	2917	179955	1528665	200256
Romans Teresy Hennert	1978-05-10	15571000	25	30	4709	305000	3266731	327185
Zapach ziemi	1978-05-17	9306000	7		578	40462	270788	44937
Wesela nie będzie	1978-06-16	12067000	23	18	2366	136204	983948	164920
Akwarele	1978-09-02	8479000	24	30	1788	141505	1599319	214555
Pejzaż horyzontalny	1978-10-06	8453000	19		764	44788	466770	101331
Pogrzeb świerszcza	1978-10-23	7556000	19	26	510	31835	228701	85737
Płomienie	1979-01-22	7417000	9		625	35000	259000	35755
Sekret Enigmy	1979-09-01	38973000	24	30	3251	338000	3835000	490458
Umarli rzucają cień	1979-09-06	22349000	31	42	3050	291000	3354000	365716
Placówka	1979-10-01	13834000	41		2481	344000	3338000	694274
Wolne chwile	1979-11-30	7647000	9		165	8000	64000	30292
...cóżes Ty za pani...	1979-12-10	17537000	18		330	16000	186000	102633
Hotel klasy Lux	1979-12-25	13548000	30		312	25000	303000	171676
Róg Brzeskiej i Capri	1980-01-17	6845000	23		1604	110993	872000	114866
Zapowiedź ciszy	1980-02-01	6426000	7		333	17534	129000	17932
Wysokie loty	1980-02-22	14962000	24	24	2319	114031	1719000	116549
Dzień Wisły	1980-09-01	10831000	18	18	1200	70213	552000	87134
Rycerz	1980-10-06	14789000	18		861	51202	452000	77057
Smak wody	1980-11-21	9387000	18		300	13144	141000	36912
Jeśli serce masz bijące	1981-01-19	11568000	22	20	1854	143000	916000	143457
Nic nie stoi na przeszkodzie	1981-02-16	9070000	18	12	849	39000	366000	38833
Zamach stanu	1981-04-06	79929000	50	44	4580	400000	7565000	400473
Polonia Restituta	1981-05-18	99443000	30		3510	239000	4876000	239278

Opracowanie własne na podstawie: *Zestawienia informacyjne wyników rozpowszechniania w latach 1973-1986*, AAN-NZK, sygn. 5/68; *Mały Rocznik Filmowy 1976*, Warszawa 1977; *Mały Rocznik Filmowy 1977*, Warszawa 1978; *Mały Rocznik Filmowy 1978*, Warszawa 1979; *Mały Rocznik Filmowy 1979*, Warszawa 1980; *Mały Rocznik Filmowy 1980*, Warszawa 1981; *Mały Rocznik Filmowy 1981*, Warszawa 1982.

4. Zespół Filmowy „Kraków”. Zespoły filmowe w okresie karnawału „Solidarności” i stanu wojennego

Początek lat 80. był równocześnie najbardziej burzliwym okresem dla funkcjonowania „partyjnych” zespołów filmowych. Stało się tak przede wszystkim na skutek krótkiej liberalizacji polityki partii wobec kinematografii w połowie 1980 roku, co zaowocowało możliwością samodzielnego wyboru kierowników artystycznych grup twórczych, do którego doszło kilka miesięcy później. Doprowadziło to do likwidacji zespołów Czesława Petelskiego i Bohdana Poręby. Taki sam los spotkał również kolejny zespół filmowy powiązany z PZPR – „Kraków” – który powołano do życia 1 marca 1980 roku.

Jego kierownikiem artystycznym został Ryszard Filipiński, wybitny aktor, mający już za sobą reżyserię dwóch pełnometrażowych filmów kinowych, w realizacji kolejny – dwuseryjny oraz szereg spektakli, wystawianych w prowadzonym przez niego teatrze „eref-66”, usytuowanym w Krakowie oraz w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie, którego dyrektorem był w latach 1974-1979. Warto jednak postawić pytanie, czy był to wystarczający dorobek, by powierzyć mu kierowanie zespołem filmowym i jakie istotnie powody mogły kryć się za tą decyzją kierownictwa kinematografii?

Tego samego dnia kierownictwo zespołu filmowego uzyskał również Jerzy Hoffman¹⁰²¹. On również, podobnie jak Filipiński, był członkiem PZPR, chociaż nie utożsamiał się z nacjonalistycznymi poglądami, które reżyser *Zamachu stanu* wygłaszał zarówno jako twórca, jak i w prywatnych wystąpieniach¹⁰²². Można jednak domniemywać, że w tych dwóch decyzjach personalnych mogło chodzić o wzmocnienie partyjnego skrzydła w kinematografii i wprowadzenie pewnego odporu dla filmowców zrzeszonych w „Torze” i „Ik-sie” (Filipiński nigdy zresztą nie ukrywał negatywnego stosunku do Wajdy, o czym wspomnę w dalszej części). Potwierdzeniem tego jest notatka partyjna, której autor stwierdza, iż „z powołaniem tych zespołów, które prowadzić będą partyjni twórcy, wiąże się nadzieje na rozszerzenie produkcji filmów o tematyce współczesnej i historycznej, zaangażowanych

¹⁰²¹ Komentując tę decyzję na łamach bezdebitowego czasopisma „Zapis”, autor notatki sugerował również, że w najbliższym czasie powstanie kolejny zespół filmowy, tym razem kierowany przez Mieczysława Waśkowskiego (Por. *Nowe zespoły filmowe*, „Zapis” 1980, nr 15, s. 140).

¹⁰²² Jacek Szczerba w rozmowie z Hoffmanem przytacza charakterystykę reżysera, sporządzoną przez III Departament MSW. Czytamy w niej: „Nie znosi, nie toleruje takich twórców jak Bohdan Poręba, Jerzy Grzymkowski, Henryk Bielski, Ryszard Filipiński, Ewa i Czesław Petelscy, Mieczysław Waśkowski” (J. Szczerba, *Po mnie choćby potop...*, op. cit., s. 303).

ideowo, o walorach widowiskowych. Nowe zespoły powinny wzmocnić partyjny i socjalistyczny kierunek w twórczości filmowej. (...) Dodać trzeba, że obydwie zespoły zostały powołane przy silnym oporze kierownictwa SFP i – jak można sądzić – antagonizmy na tym tle będą jeszcze miały miejsce w przyszłości”¹⁰²³.

Po tej nominacji kinematografia otrzymała kolejny – po „Silesii” i „Profilu” – zespół działający „w terenie”, sama nazwa zespołu w jednoznaczny sposób odnosiła się bowiem do jego lokalizacji. Kierownikiem literackim „Krakowa” został Konrad Strzelewicz, absolwent filologii polskiej na Uniwersytecie Jagiellońskim. Przez niemal całą dekadę lat 60. pracował w Krakowie jako nauczyciel, w 1971 roku wszedł w skład redakcji „Gazety Krakowskiej”, a w latach 1974-75 był kierownikiem literackim prowadzonego przez Filipskiego Teatru Ludowego¹⁰²⁴. Szefem produkcji został Wiesław Grzelczak, który kierował produkcją *Zamachu stanu* i, jak wynika z opinii reżysera na jego temat, zyskał jego duże uznanie.

4.1. Kto wyrósł na tej ziemi, jej powinien służyć. Zarys biografii Ryszarda Filipskiego

Urodził się 17 lipca 1934 roku we Lwowie. Aktorski egzamin eksternistyczny zdał w roku 1958, jednak już wcześniej dał się poznać jako niezwykle sprawny aktor filmowy, z powodzeniem wcielający się w kreacje „mocnych ludzi” z marginesu, spędzających czas na pijaństwach, kradzieżach i licznych chuligańskich czynach. Okazją do zabłyśnięcia na ekranie stała się dla Filipskiego produkcja Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi – pełnometrażowy film *Koniec nocy* (1956; reż. Julian Dziedzina, Paweł Komorowski, Walentyna Uszycka). Aktor w niezwykle przekonujący sposób wykreował w nim postać Edka Słowika – przywódcy grupy łódzkich chuliganów, budującego swój autorytet w tym środowisku na brutalnym zachowaniu, także w stosunku do swoich kolegów z bandy. Ta zagrana z powodzeniem rola sprawiła, że w ciągu kolejnych lat Filipski zaczął otrzymywać podobne propozycje, odrzucał je jednak i przez kolejne kilka lat grywał tylko epizody, np. w *Orle* (1958; reż. Leonard Buczkowski), *Ogniomistrzu Kaleniu* czy *Popiołach*.

Przełomem okazała się połowa lat 60., gdy Filipski ponownie powrócił na ekrany jako odtwórca ról głównych czy istotnych postaci drugoplanowych. W 1966 roku gra

¹⁰²³ Aktualne problemy kinematografii, AAN-KCPZPR, sygn. 982/57, k.nlb, cyt. za: A. Krajewski, *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975-1980)*, Warszawa 2004, s. 66.

¹⁰²⁴ Por. J. Czachowska, A. Szałagan (red.) *Współcześni polscy pisarze... Tom 8...*, op. cit., s. 81.

Staszka Gilarza, nawróconego wiejskiego chuligańczyka, w filmie *Cierpkie Głogi* (reż. Janusz Weychert); w tym samym roku Henryk Kluba powierza mu rolę „Ślązaka” w swoim debiucie *Chudy i inni*, a wkrótce potem zaś ponownie jest przez niego zaangażowany do roli Górnioka w *Słońcu wchodzi raz na dzień* (1967). Pozytywnie przyjęte zostały również kolejne kreacje – inżyniera Andrzeja Rudnickiego w filmie *Molo* (1968; reż. Wojciech Solarz), adwokata w *Przekładańcu* (1968; reż. Andrzej Wajda), oraz stróżów prawa w kryminałach *Tylko umarły odpowie* (1969; reż. Sylwester Chęciński) i *Brylanty pani Zuzy* (1971; reż. Paweł Komorowski). Z drugiej strony Filipski z powodzeniem kreował również postaci „czarnych charakterów”, chociażby w filmie *Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię* (1969; reż. Janusz Majewski).

Największa rola przed kamerą była jednak dopiero przed Filipskim. Mowa o postaci majora Henryka Dobrzańskiego w filmie *Hubal* Bohdana Poręby. Opisując skróconą biografię reżysera filmu przytoczyłem spore kontrowersje, z którymi zarówno Poręba, jak i produkujący film Zespół Filmowy „Panorama” musiał borykać się przy podtrzymywaniu decyzji o takiej właśnie obsadzie roli. Mimo tych początkowych perturbacji, Filipski bardzo mocno zaangażował się w pracę nad filmem, do tego stopnia, że został również współautorem dialogów. Kreacja, doceniona przez wielu krytyków filmowych, była jednym z powodów, dla których aktor zaczął otrzymywać kolejne propozycje odtworzenia postaci ważnych dla historii Polski – m.in. króla Władysława Jagiełły w *Znaku Orła* czy generała Stefana Roweckiego „Grota”, dowódcy Armii Krajowej, w dwuczęściowym spektaklu Teatru Telewizji *O coś więcej niż przetrwanie* (1977; reż. Grzegorz Królikiewicz).

Był to już jednak czas, gdy Filipski coraz częściej demonstrował swoje poglądy polityczne i ideologiczne, co nie przysparzało mu sympatii w środowisku kultury. Jerzy Karaszkiewicz zapamiętał historię z planu wspomnianych *Brylantów*...:

„Ryskowi odbiło na antyniemieckość i na antysemityzm jednocześnie. Uczynił sobie z tego jakieś posłannictwo. (...) Sprawił sobie bryczesy, buty oficerskie z cholewami, prowadził na smyczy dwa ogary i wyglądał idiotycznie. Takie połączenie esesmana z polskim dziedzicem. (...) Kiedyś siedzieliśmy sobie w większym gronie kolegów, a Rysio Filipski oznajmia, że ma listę polskich artystów i pisarzy, którzy są Żydami. Zaczęliśmy domagać się tych nazwisk. Rysio poszedł po te swoje dokumenty, a ja, prześmiewca, gdy go nie było, zacząłem parodiować te jego idiotyzmy. On cichutko pojawił się z powrotem i usłyszał, jak to ja sobie z niego dworuję. Podeszedł, spojrzął na mnie jak na padlinę, otworzył zeszytek i pod »K« wpisał mnie na Żyda. Zostałem Żydem z nadania. Zupełnie nowy gatunek. Żyd dekretowy”¹⁰²⁵. Andrzej

¹⁰²⁵ http://niniwa22.cba.pl/prl_karaszkiewicz_slodkie_lata.htm [dostęp: 09.03.2023].

Haliński zaś dodawał: „Bardzo dobry aktor, który niepotrzebnie zaplątał się w rozgrywki partyjne, starając się jednocześnie zachować w miarę czyste ręce”¹⁰²⁶.

Niezależnie od prawdziwości wspomnień Karaszkiewicza, których dzisiaj już nie sposób zweryfikować, faktem jest, że od połowy lat 60. Filipiński coraz częściej prezentował nacjonalistyczny światopogląd, chociażby w monodramach, które reżyserował i wygłaszał w prowadzonym przez siebie „erefie”. Tam właśnie powstały *Ciuchy historii*, sztuka oparta o twórczość Zbigniewa Załuskiego oraz *Timeo danaos*, które staną się pierwowzorami filmów, zrealizowanych w ramach cyklu *Kto ty jesteś*, o czym szerzej w dalszym podrozdziale. Teatr Filipińskiego wystawiał również sztuki Ryszarda Gontarza, z których jedna – *Ja i mój brat* – poruszała problem skomplikowanych relacji między Polakami i Żydami w czasie okupacji niemieckiej i doczekała się licznych oskarżeń o antysemityzm. Swoje idee Filipiński prezentował także w wywiadach prasowych. W jednym z nich, na pytanie, kogo uznaje za swojego wroga, odpowiedział: „Każdego, kto świadomie działa na szkodę mojej ojczyzny”, w kolejnych odpowiedziach dodając: „Patriotą się jest lub nie. Jest to zespół cech jednostki, w której dominujące jest podporządkowanie spraw osobistych celom nadrzędnym, ogólnonarodowym. W warunkach naszego ustroju patriotyzm otrzymuje dodatkowy wyróżnik w postaci świadomości jednostki, że uczestniczy ona w budowie jedyne­go możliwego ustroju sprawiedliwości społecznej. Ustrój, o którym mówimy, jest celem dla tejże jednostki nadrzędnym, chociaż w fazie budowy podstaw socjalizmu jeszcze znajduje się w sferze marzeń”¹⁰²⁷.

W budowę socjalizmu aktor zaangażowany był nie tylko deklaratywnie, ale również poprzez przynależność do konkretnych instytucji. W latach 70. działał w Komitecie Krakowskim PZPR¹⁰²⁸; podczas Krakowskiej Konferencji Partyjnej w 1975 roku, formułując tezę o stosunku artysty do własnego narodu, powiedział: „kto wyrósł na tej ziemi, jej powinien służyć”¹⁰²⁹. Inna wypowiedź wydaje się wręcz niemal dokładnym cytatem z Bohdana Poręby, opisującego politykę programową zespołu „Profil”. Filipiński w tym samym 1975 roku twierdził bowiem: „Jako działacz partyjny winienem tak pracować, aby moja twórczość wpływała na zmianę lub utrwalanie istniejącej świadomości narodowej i społecznej.

¹⁰²⁶ A. Haliński, *10 000 dni...*, op. cit., s. 33.

¹⁰²⁷ R. Filipiński, *Gra o wszystko*, rozm. przepr. S. M. Jankowski, Z. Pietrasik, „itd. Tygodnik Studencki” 1976, nr 14, s. 20.

¹⁰²⁸ Por. *Nowe władze Komitetu Krakowskiego PZPR*, „Gazeta Południowa” 1975, nr 245, s. 3.

¹⁰²⁹ *Krakowska Konferencja Partyjna*, „Gazeta Południowa” 1975, nr 245, s. 2.

Konkretniej: aby moja twórczość kształtowała mentalność współczesnego Polaka, likwidowała jego wady, utrwalała zalety”¹⁰³⁰.

Tę mentalność współczesnego Polaka, o której Filipiński wspominał w wywiadzie, kształtowała się m.in. poprzez wystawienie w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie sztuki „Nasza patetyczna” Ryszarda Gontarza, o której wspominałem przy okazji omawiania filmu *Gdzie woda czysta i trawa zielona*. Omawiając ten spektakl na łamach „Trybuny Ludu”, Michał Misiorny zauważył, że „*Nasza patetyczna* napisana została dla tego właśnie teatru, a jej realizacja jest programową wypowiedzią zespołu nowohuckiego. Pragnie on mówić ze sceny o sprawach naszej współczesności, nazywać zło, którego jeszcze sporo i walczyć o zwycięstwo idei moralnej socjalizmu nad wciąż mocną pokusą drobnomieszczaństwa. Jest to intencja słuszna; dla jej urzeczywistnienia teatr posługuje się przy prezentacji realistycznego reportażu zrazu środkami prostej, plakatywnej wymowy, dynamicznego montażu i nader wyrazistych point, by w drugiej części spektaklu sięgnąć po poetykę i język dramatu neoromantycznego, oparty o wzór *Wyzwolenia* Wyspiańskiego”¹⁰³¹. Reżyser zaś na łamach „Ekranu” dowodził, że geneza *Naszej patetycznej* bierze się z polskiej tradycji sztuki romantycznej¹⁰³².

Działalność Filipińskiego na stanowisku dyrektora krakowskiej sceny stała się obiektem nie tylko niechęci ze strony części krakowskiego środowiska teatralnego¹⁰³³, ale przede wszystkim niesławnej karykatury Andrzeja Czeczota, wydrukowanej 22 stycznia 1976 roku w tygodniku „Literatura”. Nie widać na niej co prawda twarzy Filipińskiego, ale jest on sportretowany przy stole, na którym znajduje się m.in. puszka z „Cyklonem B” oraz pejcz, mężczyzna zaś trzyma w ręce pistolet, na jego lewej dłoni widnieje kastet, na marynarce – mieczyk Chrobrego, natomiast nad całym rysunkiem widnieje plakat z napisem „Teatr Ludowy w Nowej Hucie. Ryszard IV”. Rysownik został pozwany przez Filipińskiego i skazany na sześć miesięcy więzienia w zawieszeniu, w tle zaś przewijały się antysemickie poglądy bohatera rysunku oraz broniącego go Bohdana Poręby, którzy starali się dowieść, na podstawie zasłyszanych informacji o charakterze żartu, że karykatura powstała na zlecenie syjonistycznych organizacji¹⁰³⁴.

¹⁰³⁰ *Mówi: Ryszard Filipiński*, „Gazeta Południowa” 1975, nr 272, s. 7.

¹⁰³¹ M. Misiorny, *Nowohucki reportaż*, „Trybuna Ludu” 1977, nr 296.

¹⁰³² Por. R. Filipiński, *Przyrzekam konsekwencję*, rozm. przepr. A. Ochalski, „Ekran” 1977, nr 52, s. 14.

¹⁰³³ Por. J. Tejchma, *Kuliszy dymisji...*, op. cit., s. 154.

¹⁰³⁴ Por. R. Kalukin, *Czeczot kontra Filipiński. Syjoniści zawinili, satyryka powiesili*, <https://www.newswweek.pl/newsweek-print/czeczot-kontra-filipski-historia-rysunku-andrzeja-czeczota/yr0svkq> [dostęp: 09.03.2023].

Filipski nie rezygnował również z coraz częstszych ataków na środowisko filmowe skupione wokół Andrzeja Wajdy. Apogeum tego konfliktu nastąpiło po premierze filmu *Ziemia obiecana*. Andrzej Krajewski zauważa, że wejściu tego filmu na ekrany aktor „rozesłał do prasy, kolegów filmowców i władz list otwarty, w którym oskarżył Wajdę o fałszowanie historii. W liście tym pisał, że »reżyser idzie na pasku Blumsztajnow i Michników«. Oficjalnie nigdy nie został on opublikowany, gdyż zatrzymała je cenzura”¹⁰³⁵. Mimo to Andrzej Wajda opublikował w „Ekranie” list otwarty, niejako w odpowiedzi na epistołę Filipskiego, w której doszukiwał się w działaniu Filipskiego przejawów antysemityzmu, ekstrapolując tę cechę na część społeczeństwa¹⁰³⁶. Jak wynika z przytoczonego wyimku z notatki KC PZPR, środowisko partyjne liczyło na wygrywanie tych animozji, jednak nie przeczuwało chyba, że będzie mieć do czynienia z twórcą niesubordynowanym, pewnym swojej pozycji i z tego powodu niechętnym do wprowadzania zmian w swoich filmach.

Mimo kilku prób kontaktu z Filipskim i uzyskania od niego wypowiedzi odnoszących się zarówno do wyreżyserowanych przez niego filmów, jak i jego działalności jako kierownika ZF „Kraków”, nie udało mi się zakończyć ich sukcesem. Stąd też okoliczności powstawania kilku telewizyjnych produkcji „Krakowa” zmuszony byłem odtworzyć tylko i wyłącznie na podstawie materiałów archiwalnych z zasobów Działu Dokumentacji Aktowej Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej.

4.2 *Widowisko mające zarażać ksenofobią i antysemityzmem. Początki produkcji cyklu *Kto ty jesteś*.*

Już po rozpoczęciu działalności Zespół Filmowy „Kraków” przystąpił do realizacji najważniejszego, jak się można domyślać, przedsięwzięcia filmowego, będącego przeniesieniem na ekran życiowego i artystycznego credo jego kierownika artystycznego.

Seria filmów telewizyjnych *Kto ty jesteś* w reżyserii Ryszarda Filipskiego była kierowana do produkcji i realizowana w dwóch etapach i w dwóch różnych wytwórniach. Z początku zrealizowano trzy filmy oparte na scenariuszach Ryszarda Gontarza, wyprodukowane siłami Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu. Noszą one tytuły: *Opowieść*

¹⁰³⁵ A. Krajewski, *Między współpracą...*, op. cit., s. 338.

¹⁰³⁶ Sytuacja ta znalazła odzwierciedlenie we wspomnieniach ministra kultury Józefa Tejchmy, który nie wziął udziału w ceremonii wręczenia nagrody dla Wajdy za *Ziemię*, ponieważ, jego zdaniem, „Wajda dał się uwieść emocjom” (J. Tejchma, *Kulisy dymisji...*, op. cit., s. 78).

druga. Stary, Opowieść trzecia. Prokurator i Opowieść czwarta. Małgorzata. Następnie powstały dwie ekranizacje monodramów Ryszarda Filipskiego, wystawianych w prowadzonym przez niego Teatrze „eref-66”, zrealizowane w WFF w Łodzi – w wersji ostatecznej zatytułowane *Opowieść pierwsza. Kto ty jesteś* i *Opowieść piąta. Timeo danaos*. Żaden z tych filmów nigdy nie był emitowany¹⁰³⁷. Mimo szeroko zakrojonych poszukiwań nie udało mi się dotrzeć do takiej wersji przynajmniej jednego z tych filmów, która byłaby możliwa do obejrzenia. Filmy oparte o scenariusze Ryszarda Gontarza zachowane są w postaci nieudźwiękowionych taśm pozytywowych 16 mm o bardzo słabej jakości technicznej (przy czym w pozycji *Opowieść trzecia. Prokurator* brakuje ostatniego aktu)¹⁰³⁸. *Opowieść pierwsza...* i *Opowieść piąta...* zachowane są tylko na negatywach 35 mm¹⁰³⁹. Telewizja Polska nie posiada kopii emisyjnych wyżej wymienionych tytułów.

Na podstawie zachowanych materiałów, fabuły poszczególnych części można przedstawić w następujący sposób:

Opowieść pierwsza. Kto ty jesteś (w dalszych częściach tekstu pojawiać się mogą robocze tytuły filmu: *Ciuchy historii, Ostrzeżać przed wilkami*). Scenariusz filmu jest adaptacją wybranych fragmentów publikacji płk Zbigniewa Załuskiego „Siedem polskich grzechów głównych”. Błażej Brzostek uznaje ją za „błyskotliwą polemikę z pesymistyczną wizją historii Polski, oskarżającą »szyderców« (w tym filmową Szkołę Polską) o zakłamywanie przeszłości. Załuski tworzył kontinuum zjawisk historycznych, w których powstania narodowe i działania ruchu robotniczego zyskiwały jeden »koloryt narodowy«”¹⁰⁴⁰. Z tą opinią koresponduje również zdanie Rafała Habielskiego, według którego Zbigniew Załuski, oprócz oskarżeń o szarganie świętości i licznych zarzutów, postawionych chociażby Andrzejowi Wajdzie czy Andrzejowi Munkowi, „afirmował postawy patriotyczne i bohaterstwo, które dotąd nie cieszyły się szczególnym uznaniem władz”¹⁰⁴¹. Jedyne bohaterstwo filmu, narrator, „oprowadza” widza po sposobach przedstawienia najważniejszych wydarzeń z historii Polski w filmach wyżej wymienionych twórców, ale również w przedstawieniach teatralnych Jerzego Afanasiewa czy działalności twórców zgrupowanych wokół

¹⁰³⁷ Warto jednak dodać, że dwa ostatnie monodramy zostały w 1972 zarejestrowane na taśmie jako filmy telewizyjne: *Ciuchy historii (Opowieść pierwsza. Kto ty jesteś)* i *Timeo danaos*. Reżyserem obu produkcji był Ryszard Filipski. On również pojawia się na ekranie w filmie *Timeo danaos*, w *Ciuchach...* monodram wygłasza Tadeusz Kwinta. Filmy zostały zrealizowane przez Zakład Produkcji Filmów Telewizyjnych Telewizji Polskiej.

¹⁰³⁸ Materiały przechowuje Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego w Warszawie [stan na 20.09.2022].

¹⁰³⁹ Materiały przechowuje Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego w Strykowie [stan na 20.09.2022].

¹⁰⁴⁰ B. Brzostek, *PRL: propaganda...*, op. cit., s. 75.

¹⁰⁴¹ R. Habielski, *Przeszłość...*, op. cit., s. 105.

klubu studenckiego „Stodoła”. Jak wynika z zachowanego scenopisu filmu, Filipski, przenosząc tekst na ekran, nie odżegnał się od zawartych wyżej krytycznych sformułowań pod adresem wspomnianych twórców filmowych, znacznie większe ostrze oskarżeń wymierzając pod adresem reżysera *Popiołu i diamentu*.

Bohaterem filmu *Opowieść druga. Stary* (w dalszych częściach tekstu pojawiać się mogą robocze tytuły filmu: *Piękne słowo nie, Przed grudniem*) jest rencista kreowany przez Jerzego Aleksandra Braszkę. Jest to monolog zgorzkniałego i zmęczonego życiem bohatera, który zawsze wierzył w komunizm oraz na swój sposób pojmowaną przyzwoitość i wierność ideałom. Jego dramatyczne wspomnienia pokrywają się z historycznymi datami: 1956, 1968, 1970, 1976... Film był rozszerzoną wersją monodramu Gontarza *Przed grudniem* wygłaszanego w „erefie” przez Jerzego Aleksandra Braszkę w pierwszej połowie lat 70.

Protagonistą *Opowieści trzeciej. Prokurator* (w dalszych częściach tekstu pojawiać się może roboczy tytuł filmu: *Król szczur*) jest Zbigniew Jaroń (Andrzej Kozak), który prowadzi sprawę przeciwko handlarzom dzieł sztuki. Członkami szajki są pracownicy państwowego przedsiębiorstwa, ludzie zasłużeni i wysoko umocowani, mający powiązania nawet na szczeblu Komitetu Centralnego PZPR. Prokurator próbuje aresztować szefa szajki – dyrektora instytucji (Juliusz Berger). Sieć partyjnych powiązań jest jednak zbyt gęsta...

Opowieść czwarta. Małgorzata (w dalszych częściach tekstu pojawiać się może roboczy tytuł filmu: *Wytłumacz mi stary*) podejmuje temat konfliktu pokoleń. Ojciec (Józef Fryźlewicz) i jego córka (Sławomira Sobkowska), maturzystka, toczą dialog o potrzebie ideałów i wartości oraz ich zaprzepaszczaniu. Małgorzata nie potrafi wybaczyć ojcu jego konformizmu i kłamstw. Dostrzega również w swoim środowisku ludzi, którzy bez wiedzy i talentu osiągnęli wysokie stanowiska i wiedzą wygodne życie. Przywołuje również postać młodego studenta Politechniki Warszawskiej, Jerzego Łęczyckiego, który w wyniku spisku profesorów i młodzieżowych działaczy został relegowany z uczelni i partii, zwrócił bowiem uwagę na liczne patologie w środowisku naukowym oraz obsadzanie wysokich stanowisk ludźmi „biernymi, miernymi, ale wiernymi”.

Ostatni film – *Opowieść piąta. Książdz* (w dalszych częściach tekstu pojawiać się może roboczy tytuł filmu: *Timeo danaos*) – oparty na tekście Filipskiego, był według słów jego autora „tekstem częściowo własnym, częściowo opartym na XV-wiecznych traktatach

politycznych Pawła Włodkowica ogłoszonych na Soborze w Konstancji¹⁰⁴² i podejmował temat drażliwych stosunków polsko-niemieckich¹⁰⁴³. Aktor Józef Duriasz, kreśląc sylwetkę Filipskiego na łamach „Tygodnika Solidarność”, określił *Timeo Danaos* jako „widowisko mające zarażać ksenofobią i antysemityzmem”¹⁰⁴⁴. Film jest rekonstrukcją wydarzeń z soboru w Konstancji (1414-1418), podczas którego dominikanin i reprezentant zakonu krzyżackiego, Jan Falkenberg, na podstawie opublikowanej przez siebie broszury, próbował przekonać o potrzebie eksterminacji narodu polskiego za sprzymierzenie się z poganami w walce z Krzyżakami. Przeciwko tym tezom protestował rektor Akademii Krakowskiej, Paweł Włodkowic. Na przykładzie wydarzenia historycznego reżyser prezentuje tezę o ciągłym dążeniu Niemców do wyniszczenia narodu niemieckiego, objawiającego się przede wszystkim poprzez tragedię II wojny światowej.

Nie były to jednak wszystkie scenariusze, które Ryszard Filipowski chciał włączyć do reżyserowanego przez siebie cyklu. Do produkcji nie został zakwalifikowany scenariusz Leszka Konarskiego „Ostrożnie z ogniem”. Bohater monodramu jest stary stróż Wojciech Jania, weteran bitwy pod Lenino i inwalida wojenny, który dorabia do skromnej renty pilnując stacji benzynowej, wybudowanej niezgodnie z przepisami przeciwpożarowymi. Monolog zawiera ostrą krytykę gierkowskiej „propagandy sukcesu”, nietrafionych i źle przeprowadzonych inwestycji, powszechnego marnotrawstwa, kradzieży państwowego mienia, pijaństwa i łapówkarstwa. Podobnie jak w *Starym*, jedynym przyzwoitym i uczciwym człowiekiem jest stróż oraz pracująca na budowie sprzątaczką i, jak w *Prokuratorze*, wszelkiej maści złodzieje i oszuści mają powiązania w sądach, partii i milicji.

Pod koniec stycznia 1981 roku Zygmunt Wiśniewski, Redaktor Naczelny Naczelnej Redakcji Filmów Telewizyjnych wysłał do Jerzego Bajdora, Dyrektora Generalnego ds. Programów Artystycznych pismo z prośbą o skierowanie do produkcji trzech z pięciu wyżej wymienionych scenariuszy (*Starego*, *Prokuratora* oraz *Małgorzaty*) oraz scenariusza „Ostrożnie z ogniem” (który jednak nie został zrealizowany, prawdopodobnie przez wspomniane wyżej zbieżności z dwoma już zaakceptowanymi scenariuszami) oraz „równoczesne uruchomienie kwoty 100 tys. zł. na wstępne prace realizacyjne”¹⁰⁴⁵. Jerzy Bajdor wyraża zgodę i tym samym produkcja cyklu *Kto ty jesteś* zostaje uruchomiona.

¹⁰⁴² *Wydałem na siebie wyrok – Ryszard Filipowski w wywiadzie sprzed 20 lat*, <https://politykapolska.eu/2019/07/19/wydalem-na-siebie-wyrok-r-filipski-w-wywiadzie-sprzed-20-lat/> [dostęp: 03.11.2020].

¹⁰⁴³ W wersji wystawianej w Teatrze „eref-66” tekst nosił tytuł *Timeo Danaos – rzecz o Polakach i Niemcach od u po dzień dzisiejszy*. Por. „Dziennik Polski” 1971, nr 30, s.4.

¹⁰⁴⁴ J. Duriasz, *Komunizm? Narodowy?*, „Tygodnik Solidarność”, 1981, nr 9, s. 15.

¹⁰⁴⁵ [Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do Jerzego Bajdora z 30 stycznia 1981 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2465/61, t. 1, k. nlb.

Formalne skierowanie trzech pierwszych filmów z cyklu – *Starego, Prokuratora i Małgorzaty* – nastąpiło pod koniec marca 1981 roku w wyniku pisma szefa produkcji Zespołu Filmowego „Kraków”, Wiesława Grzelczaka, do Naczelnej Redakcji Telewizyjnych Filmów Fabularnych. Grzelczak prosił o szybką akceptację dokumentu ze względu na planowany termin rozpoczęcia zdjęć (kwiecień 1981 roku) oraz uzgodnienia dotyczące realizacji filmu z dyrekcją Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu. Weześniej jednak, 2 marca 1981 roku, Grzelczak wysłał wniosek do Naczelnej Redakcji Telewizyjnych Filmów Fabularnych z prośbą o dołączenie do cyklu dwóch kolejnych filmów – *Opowieści pierwszej. Kto ty jesteś* i *Opowieści piątej. Ksiądz*. Również pod koniec marca 1981 roku scenariusze autorstwa Ryszarda Gontarza były oceniane przez kilku pracowników Telewizji Polskiej i ekspertów zaproszonych do przygotowania opinii na ich temat. Trzech z nich – Kazimierz Żórawski, Marian Pilot i Andrzej Werner – wnioskowało o ich odrzucenie, czwarty – Jerzy Peltz proponował przyjęcie z poprawkami. Z wyciągu z tych recenzji wynika, że ich autorzy zauważyli liczne wady zaprezentowanego im materiału, przede wszystkim to, że „forma scenariuszy jest zdecydowanie nie filmowa. W wielu fragmentach nie znajdują adekwatnej formy obrazowej dla prezentowanych treści. W dalszym ciągu scenariusze bliższe są formule teatru publicystycznego, z którego się wywodzą. (...) Scenariusze zawierają naiwne uproszczenia publicystyczne, które mogły być do przyjęcia w wersji teatru jednego aktora (publicystycznej). (...) Rysunek psychologiczny postaci jest uproszczony / lub nie istnieje w ogóle. (...) Scenariusze zawierają określenia i aluzje godzące w zasadę jedności społeczeństwa i odwołujące się do niechęci rasowych”¹⁰⁴⁶. Mimo tych negatywnych opinii Zygmunt Wiśniewski, kierownik Naczelnej Redakcji Telewizyjnych Filmów Fabularnych, złożył wniosek do Dyrektora Generalnego, Jerzego Bajdora z prośbą o skierowanie ich do produkcji, a Bajdor ten wniosek zaakceptował. Wszystkie te procesy mające na celu skierowanie filmów z cyklu *Kto Ty jesteś* do produkcji miały miejsce w drugiej połowie marca 1981 roku.

Ponieważ realizacja filmów oraz liczne kontrowersje związane z ich przyjęciem (również jeśli chodzi o zarzuty cenzorskie) miała miejsce już po likwidacji Zespołu Filmowego „Kraków”, do historii powstawania tego cyklu oraz wrócę w dalszej części dysertacji.

Wiadomo również, że zespół Ryszarda Filipskiego miał początkowo sprawować funkcję producenta telewizyjnego filmu Włodzimierza Gołaszewskiego *Gdzie szukać szczę-*

¹⁰⁴⁶ Z. Wiśniewski, *Uwagi redakcyjne*, ODiZP-TVP, sygn. 2465/61, t. 1, k. nlb.

ścia (1981). Film realizowany był dla Redakcji Filmów Muzycznych i Estradowych Telewizji Polskiej; o fakcie wykonawczej produkcji tego filmu przez Zespół Filmowy „Kraków” świadczy pismo kierownika tej telewizyjnej komórki, Grzegorza Dubowskiego, do Jerzego Bajdora, datowane na 20 lutego 1981 roku¹⁰⁴⁷. Jest to jedyny materiał w całej dokumentacji archiwalnej tej produkcji, w którym znaleźć można wzmiankę o „Krakowie”. Wkrótce potem przeszła ona pod opiekę Centralnej Wytwórni Programów i Filmów Telewizyjnych „Poltel”, tam została wykonana i skołaudowana, wyemitowana zaś została 3 marca 1982 roku. Film Gołaszewskiego co prawda nie zachował się w archiwach, przetrwała jednak lista napisów początkowych i końcowych, w której nie znalazła się żadna informacja o zaangażowaniu zespołu „Kraków” w tę produkcję, przynajmniej w jej wstępnej fazie¹⁰⁴⁸.

4.3. *Niezależne, samorządne zespoły filmowe. Likwidacja „partyjnych” zespołów*

„Na Zjeździe Filmowców Polskich (listopad 1980 i marzec 1981) Andrzej Wajda ponownie przedstawił propozycję środowiska, aby zespoły otrzymały uprawnienia pełnej samodzielności (...). Żądano też, by nowi kierownicy artystyczni byli wybierani przez wszystkich realizatorów filmów fabularnych”¹⁰⁴⁹ – tymi słowami wpływ karnawału „Solidarności” na funkcjonowanie polskiej kinematografii opisywał Mieczysław Wojtczak, w połowie lat 70. wiceminister kultury. Z kolei, jak zauważył Krzysztof Kornacki, „wraz ze wzrostem opozycyjnych nastrojów w drugiej połowie lat siedemdziesiątych narastał także konflikt między Petelskimi a częścią środowiska filmowców. Nie tyle nawet filmy, ile zaangażowanie polityczne Petelskiego, między innymi jako sekretarza egzekutywy POP, rzutowało na wzajemne relacje”¹⁰⁵⁰. Wydarzenia z sierpnia 1980 roku doprowadziły do pewnej liberalizacji w stosunkach władzy z twórcami filmowymi. Jednym z nich było porozumienie podpisane 23 stycznia 1981 roku między Stowarzyszeniem Filmowców Polskich, kierowanym wówczas przez Andrzeja Wajdę, a Ministerstwem Kultury i Sztuki. Znalazł się w nim następujący zapis: „SFP ma zagwarantowany wpływ na sposób powoływania,

¹⁰⁴⁷ Por. [Pismo Grzegorza Dubowskiego do Jerzego Bajdora z 20 lutego 1981 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2216/85, t. 1, k. nlb.

¹⁰⁴⁸ Por. *Napisy czołowe filmu „Gdzie szukać szczęścia”*, ODiZP-TVP, sygn. 2152/844, k. nlb.

¹⁰⁴⁹ B. Janicka (red.) *Filmowcy...*, op. cit., s. 174.

¹⁰⁵⁰ K. Kornacki, *Ewa i Czesław Petelscy...*, op. cit., s. 70.

obsadę personalną i sposób funkcjonowania Zespołów Filmowych we wszystkich gatunkach filmowych”¹⁰⁵¹.

Jednak jeszcze przed podpisaniem porozumienia odbyły się wybory na nowych kierowników artystycznych zespołów filmowych, w wyniku których mandatu środowiska nie otrzymali m.in. Bohdan Poręba i Czesław Petelski, a także Mieczysław Waśkowski. Ryszard Filipiński, z uwagi na to, że nie należał do Stowarzyszenia Filmowców Polskich, nie brał udziału w tym głosowaniu; nie była brana pod uwagę również jego kandydatura.

Zarówno Czesław Petelski, jak i Bohdan Poręba oraz Ryszard Filipiński energicznie protestowali przeciwko likwidacji ich zespołów. Zdaniem Zajička, kierownik artystyczny „Krakowa” „rozważał podobno możliwość zaskarżenia decyzji Ministra Kultury i Sztuki do sądu”¹⁰⁵². Próbowali ingerencji na najwyższych szczeblach partii, czego dowodem jest m.in. list z 27 kwietnia 1981 roku do Biura Politycznego KC PZPR kierowany „w trosce o drastycznie ostatnio ograniczane wpływy Partii na twórczość filmową”¹⁰⁵³, czego efektem jest „wyeliminowanie z działań kinematografii (...) trzech partyjnych zespołów”¹⁰⁵⁴. W dalszej części listu znalazły się następujące sformułowania:

„Jeżeli mówimy o ich partyjności to nie mamy na myśli wyłącznie przynależności organizacyjnej ich kierownictw i reżyserów, ale charakter twórczości, konsekwentną realizację filmów o nastawieniu patriotyczno-wychowawczym. Likwidacja tych Zespołów poprzedzona niewybrednymi atakami paryskiej »Kultury« i »Wolnej Europy«, a potem ulotek i gazetek KOR, wreszcie części oficjalnej prasy przechyla układ w naszej kinematografii na korzyść tych sił, które korzystając z haseł odnowy i demokratyzacji usiłują wyrwać kinematografię spod kontroli społecznej, co umożliwi im kapitulaniczkie porozumienie zawarte pomiędzy Ministrem Kultury i Sztuki a przewodniczącym Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Siły te dążą do narzucenia całej kinematografii swego ideowego dyktatu, stworzenia monopolu jednej, ekstremalnie nastawionej grupy twórców”¹⁰⁵⁵.

¹⁰⁵¹ *Porozumienie między Ministerstwem Kultury i Sztuki a Stowarzyszeniem Filmowców Polskich zawarte dnia 23 stycznia 1981 roku*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1701, k. 2. Podobne tezy znalazły się w manifestie Komitetu Ocalenia Kinematografii, również utworzonego na fali „karnawału Solidarności”, którym kierowali Andrzej Wajda i Jerzy Kawalerowicz. Celem Komitetu, powołanego dla uzdrowienia sytuacji w kinematografii na wszystkich polach, było m.in. uzyskanie niezależności dla zespołów filmowych oraz możliwości kierowania do produkcji filmów przez kierowników zespołów bez uzyskania zgody szefa kinematografii.

¹⁰⁵² E. Zajiček, *Poza ekranem...*, op. cit., s. 276.

¹⁰⁵³ [Pismo Czesława Petelskiego, Bohdana Poręby i Ryszarda Filipińskiego do Biura Politycznego KC PZPR z 27 kwietnia 1981 roku], AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1210, k. nłb.

¹⁰⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁵ *Ibidem*.

Wszyscy trzej kierownicy nalegali o przywrócenie ich zespołów filmowych, poza tym jednak wnosili o powołanie „niezależnego programowo”¹⁰⁵⁶ Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów, w ramach którego funkcjonowałaby Rada Artystyczno-Programowa, złożona z partyjnych publicystów, literatów oraz działaczy zakładów przemysłowych. Kończyli swój list następującymi zdaniem: „Jesteśmy za pluralizmem w twórczości, ale będącym taką wielkością, w której musi się znaleźć miejsce dla twórców niekonkunkturalnie związanych z Partią”¹⁰⁵⁷. Trudno dziś stwierdzić, jaki skutek odniósł list, w dotychczasowych poszukiwaniach nie znalazłem bowiem odpowiedzi ze strony Biura Politycznego KC PZPR. Reaktywowania „Iluzjonu” i „Profilu” ich kierownicy artystyczni doczekali się niecały rok później, przy czym odbyło się to w zupełnie innych okolicznościach politycznych, o czym będzie jeszcze mowa.

Przeciwko likwidacji „partyjnych zespołów filmowych” protestowały również organizacje partyjne niektórych zakładów pracy – między innymi Huta „Warszawa”. W sprawie „Iluzjonu”, „Profilu” i „Krakowa” interweniował w Wydziale Kultury KC PZPR Wiesław Gemza, I sekretarz Komitetu Fabrycznego tego zakładu pracy. Jak stwierdził, decyzja o likwidacji tych zespołów wzbudziła w członkach Komitetu „niepokój”¹⁰⁵⁸. Zauważono, że w zespołach tych, przede wszystkim w „Profilu”, powstały filmy podejmujące tematy i problematykę klasy robotniczej i zwracające uwagę na „narastający kryzys zaufania do władzy i wynaturzenia w jej działaniach”¹⁰⁵⁹ – jako przykład podawano *Wysokie loty* oraz *Gdzie woda czysta i trawa zielona*. Robotnicy Huty „Warszawa”, którzy według Gemzy mieli „moralne prawo, jako reprezentanci wielkoprzemysłowej klasy robotniczej domagać się utrzymania tych zespołów filmowych, których twórczość artystyczna zawsze była bliska problematyce ruchu robotniczego i partii”¹⁰⁶⁰, zwracali się o możliwość kontynuowania działalności zespołów Czesława Petelskiego, Bohdana Poręby i Ryszarda Filipskiego. Jak zauważyli (w tonie podobnym do stwierdzeń z listu do Biura Politycznego): „Jesteśmy za

¹⁰⁵⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁵⁷ *Ibidem*. Na marginesie warto zauważyć, że podjęta została próba przywrócenia Zespołu Filmowego „Kraków”, co nie pozostało bez odpowiedzi Stowarzyszenia Filmowców Polskich. W liście do ministra Józefa Tejchmy z 19 marca 1981 roku prezes SFP pisał: *Prezydium SFP (...) wyraża swój zdecydowany protest przeciwko jakimkolwiek próbom powołania 9-go Zespołu Filmowego pod kierownictwem Ryszarda Filipskiego. Nie możemy zgodzić się na powierzenie Zespołów ludziom nie posiadającym mandatu zaufania twórców filmowych.* ([Pismo Andrzeja Wajdy do Józefa Tejchmy z 19 marca 1981 roku], AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1210, k. nlb.).

¹⁰⁵⁸ [Pismo Wiesława Gemzy (dokument bez adresata i daty)], AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1210, k. nlb.

¹⁰⁵⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁶⁰ *Ibidem*.

demokracją i samorządnością, ale swobody te nie mogą oznaczać likwidacji kontroli społecznej i wpływu partii na twórczość kulturalną tym bardziej, że finansowana jest ona ze środków społeczeństwa”¹⁰⁶¹. Odpowiedź na te głosy stanowił komunikat prasowy Prezydium Stowarzyszenia Filmowców Polskich. W opinii tej instytucji jakakolwiek próba reaktywacji zlikwidowanych zespołów oraz obrony ich kierownictw jest „vetem wobec przywrócenia honorowych zasad życia publicznego, próbą nawrócenia do praktyk manipulacji personalnych i wyzwaniem wobec obywatelskiego wysiłku podjętego przez ludzi filmu dla wyprowadzenia kinematografii polskiej z ciężkiego kryzysu”¹⁰⁶². Do głosu warszawskich hutników dołączyła się również część załogi ZM „Ursus”. W piśmie przesłanym do Stanisława Kani przez I Sekretarza partyjnego Komitetu Fabrycznego, Jerzego Janickiego (zbieżność nazwisk ze scenarzystą *Polskich dróg* i *Domu przypadkowa*), znalazło się stwierdzenie, iż „podpisane porozumienie między Ministrem Kultury i Sztuki a Stowarzyszeniem Filmowców Polskich przekazało całą decyzję w ręce jednej grupy ludzi. Może zachodzić obawa, czy hermetyczna grupa filmowców nie wyrządzi więcej szkody niż pożytku naszemu społeczeństwu”¹⁰⁶³. Wszystkie te głosy korespondowały ze stanowiskiem niektórych działaczy partyjnych, zwłaszcza Stefana Olszowskiego¹⁰⁶⁴, który uznał, że „nie może być tak, żeby Stowarzyszenie stało się instrumentem uciszania grup o innych poglądach. (...) Moim zdaniem rozwiązane zespoły powinny być zachowane i funkcjonować”¹⁰⁶⁵.

Również kierownicy zamkniętych zespołów (zwłaszcza Poręba i Filipiński) starali się na łamach prasy demonstrować swoje niezadowolenie z podjętych decyzji. Ryszard Filipiński nie brał udziału w głosowaniu na nowych kierowników artystycznych zespołów i nigdy nie zapisał się do SFP, mimo to nie wahał się stwierdzić, że „teraz likwidują zespół i to wszystko dzieje się w ramach pluralizmu i konsolidacji partii. To robią »oni«. Wajda przez

¹⁰⁶¹ *Ibidem*.

¹⁰⁶² *Komunikat prasowy Prezydium Stowarzyszenia Filmowców Polskich*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1210, k. nlb.

¹⁰⁶³ *Dokumentacja*, „Ekran” 1981, nr 22, s. 5.

¹⁰⁶⁴ Olszowski, członek partii od 1952 roku, przez całą dekadę lat 70. oraz okres 1980-1985 członek Biura Politycznego KC, uznawany był podówczas za jednego z aktywniejszych przedstawicieli „betonowej” frakcji partyjnej. Sam po latach nie miał nic przeciwko tej opinii, zaznaczając przy tym: „muszę przyznać, że w jednych sprawach byłem niewątpliwie reformatorem, a w innych – konserwatystą. Chciałem wprowadzić głębokie reformy w gospodarce. (...) Chciałem reformować system socjalistyczny. Wydawało mi się, że to można zrobić przy zachowaniu pewnych ogólnych pryncypiów. Mógłby ktoś powiedzieć, że było to podejście, jakie reprezentuje obecnie kierownictwo chińskie. Ale nie należy nakładać teraźniejszości na przeszłość...” (S. Olszowski, *How are you doing Mr. Olszowski*, rozm. przepr. A. Mroziński, B. Rupiński, Warszawa 2008, s. 61-62).

¹⁰⁶⁵ *Dokumentacja*, op. cit.

tyle lat robił kinematografię i teraz on ma ją naprawiać? A minister oddał mu w pacht właściwie cały film”¹⁰⁶⁶. W innej opublikowanej rozmowie użył słów i sformułowań jeszcze mocniejszych. O wspomnianym porozumieniu powiedział:

„Dla mnie to jest »pakt dwóch«. Jeden to minister J. Tejchma, a drugi A. Wajda. Spotkali się i porozumieli się beze mnie i za mnie. Wydaje mi się, że minister nie wie co się w kinematografii dzieje. Jeśli sądzi, że w wyborach, które zorganizował prezes Wajda i kilku innych panów – słownie kilku panów – została wyłoniona rzeczywista reprezentacja filmowców – to się grubo myli. Wielu na to patrzy i zgrzyta zębami. No, ale tu przecież idzie o grube pieniądze. A kto nie z nami... (...) Minister Tejchma podzielił się z panem Wajdą władzą jakby to był ich prywatny interes. A przecież to idzie o polską sztukę, o duszę narodu. Minister dał A. Wajdzie kawał władzy, tak jak dawało się niedawno wille, kopertówki i inne też przecież nie prywatne dobra”¹⁰⁶⁷.

Podobnie wyrażał się również Bohdan Poręba. „Jak do tej pory, samorządność i demokracja dały znać o sobie w postaci brutalnej nietolerancji. Neo-demokrata Andrzej Wajda, popierany przez jeszcze kilku panów, na razie zdaje się panować niepodzielnie...”¹⁰⁶⁸, w innym wywiadzie dodając: „Decyzja likwidacji obu zespołów »Profil« i »Kraków«, była decyzją ściśle określonych głosów w chórze całej kinematografii”¹⁰⁶⁹. We wszystkich wypowiedziach prasowych z 1981 roku Poręba i Filipiński kreują się jako jedyni obrońcy polskości, tradycji i narodu, na których dybią nieokreślone „siły”, których program jest zupełnie inny niż ten, proponowany przez wspomnianych twórców. Ale przeciwko Petelskiemu, Porębie i Filipińskiemu stanęli również dziennikarze prasy opozycyjnej, np. „Solidarności Ziemi Łódzkiej”, do którego to pisma kierownik „Profilu” odwoływał się w swojej obronie *Polonii Restituty* przed szefostwem kinematografii. Redaktor tego pisma uznał, że rozwiązanie tych zespołów „nastąpiło w wyniku demokratycznych wyborów na kierowników ZF. Odbyły się one po zakończeniu trzyletniej kadencji dotychczasowych”¹⁰⁷⁰.

Oczywiście partia nie zamierzała tak łatwo poddawać się oddolnym postulatom środowiskowym, tracili bowiem zespoły, których kierownicy wielokrotnie dawali wyraz swojej sympatii dla komunistycznej ideologii oraz dyspozycyjności względem autorów polityki kulturalnej i historycznej. Stąd członkowie Wydziału Kultury KC rozważali różne warianty

¹⁰⁶⁶ R. Filipiński, *Twórca „Zamachu stanu” o sobie, ludziach i filmie*, rozm. przepr. R. Sas, „Dziennik Łódzki” 1981, nr 77, s. 6.

¹⁰⁶⁷ R. Filipiński, „Wyrośłem z tej ziemi i tej ziemi wszystko chce oddać”, rozm. przepr. E. Boczek, „Rzeczywistość” 1981, nr 1, s. 9.

¹⁰⁶⁸ B. Poręba, „*Polonia Restituta*” jest refleksją na temat ceny naszej niepodległości, rozm. przepr. E. Boczek, „Rzeczywistość” 1981, nr 3, s. 8.

¹⁰⁶⁹ B. Poręba, *Nie mamy nic do ukrycia*, rozm. przepr. B. Moźdzynski, „Sztandar Młodych” 1981, nr 130/131, s. 4.

¹⁰⁷⁰ (ar), *Jeszcze o „prześladowanych” reżyserach*, „Solidarność Ziemi Łódzkiej” 1981, nr 28, s. 5.

obecnej sytuacji. Podsumowane one zostały w opracowaniu datowanym na 13 lutego 1981 roku. Pierwszy z nich zakładał uznanie woli środowiska filmowego, przez co likwidacja wspomnianych zespołów stałaby się faktem dokonany. Drugi zakładał utrzymanie ośmiu wymienionych w tabeli grup twórczych, wraz z powołaniem dziewiątej – „Krakowa”, kierowanego przez Filipskiego z Bohdanem Porębą w składzie. Jednak, jak zauważano, wybór tej koncepcji „oznacza w obecnej konkretnej sytuacji otwarty konflikt niemal z całym środowiskiem filmowym”¹⁰⁷¹. Trzecią propozycją była akceptacja tylko sześciu z ośmiu zespołów, wśród których połowa kierowana byłaby przez członków partii – Kawalerowicza, Brylla i Hoffmana. Tym samym nominacji nie uzyskaliby Wojciech Jerzy Has i Janusz Morgenstern, z czym wiązałby się kolejny problem – „pewna grupa reżyserów nie zmieści się w żadnym z zespołów i zaistnieje konieczność powołania kolejnego zespołu grupującego m.in. R. Filipskiego, B. Porębę, zgodnie jednak z porozumieniem kandydata na szefa tego zespołu wysunie SFP i na pewno nie będzie to żaden z w/w wymienionych”¹⁰⁷². Czwarty wariant zakładał powołanie dziewiątego zespołu, którego kierownikiem miałby zostać Czesław Petelski – pomysł ten traktowany był jako „ugodowy”¹⁰⁷³, miał on jednak kilka wad – środowisko nie zaakceptowałoby kandydatury Petelskiego, zaś Filipski i Poręba uznaliby tę decyzję jako objaw opuszczenia przez władze partyjne. I ostatnia propozycja – odrzucić wyniki wyborów na kierowników artystycznych zespołów filmowych i doprowadzić kadencję uprzednio istniejących grup twórczych do końca 1981 roku. Jednak i ta propozycja wiązała się z konsekwencjami natury politycznej i umocnieniem pozycji Andrzeja Wajdy jako prezesa Stowarzyszenia oraz twórcy walczącego o swobodę artystyczną i administracyjną.

Te problemy znalazły również odzwierciedlenie w „Dziennikach politycznych” Mieczysława Rakowskiego – ich autor, późniejszy premier PRL, w jednym z wpisów z lutego 1981 roku odnotowywał „spotkanie z Tejchmą. Ma kłopot z towarzyszami z KC, którzy życzą sobie, żeby na czele jednego z zespołów filmowych stanął Poręba [Bohdan]. Środowisko filmowe jest temu przeciwne. Ośmiu szefów zespołów wybrali sami filmowcy, ale KC chce mieć jedną »zdrową siłę«”¹⁰⁷⁴.

Jednak w tym okresie w życiorysie Poręby i (w mniejszym stopniu) Filipskiego pojawiła się jeszcze jedna ważna okoliczność. Powodem tego było powstanie Zjednoczenia

¹⁰⁷¹ Informacja o sytuacji w środowisku filmowym, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-443, k. 2-3.

¹⁰⁷² *Ibidem*, k. 3.

¹⁰⁷³ *Ibidem*, k. 3.

¹⁰⁷⁴ M. F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1979-1981*, Warszawa 2004, s. 344.

Patriotycznego „Grunwald”, stowarzyszenia społeczno-kulturalnego, skupiającego w swoim kręgu osoby (w pewnej części związane z Polską Zjednoczoną Partią Robotniczą) o poglądach narodowych i komunistycznych, który Marcin Zaremba określił jako „nieformalną nacjonalistyczną przybudówkę PZPR”¹⁰⁷⁵. Poręba został w nim przewodniczącym Rady Krajowej. W swojej „Deklaracji ideowo-programowej” członkowie „Grunwaldu” podkreślali przewodnią rolę PZPR w kształtowaniu ustroju socjalistycznego, równocześnie uznając „ważną rolę Kościoła Rzymsko-Katolickiego w procesie kształtowania patriotyzmu i poszanowania wszystkich narodowości w polskim społeczeństwie – w myśl zasad internacjonalizmu, szanując jednocześnie Polaków o innych wyznaniach, jak również polskich ateistów”¹⁰⁷⁶. Jednak już pierwsze publiczne ujawnienie się „Grunwaldu” przyniosło liczne zarzuty o propagowanie antysemityzmu. Miały one związek z demonstracją zorganizowaną 8 marca 1981 roku przed siedzibą Ministerstwa Bezpieczeństwa Publicznego przy ulicy Koszykowej. Wiec miał przypomnieć cierpienia, jakich komunistyczni więźniowie doznali ze strony Urzędu Bezpieczeństwa i zatrudnionych tam oficerów i prokuratorów, stał się jednak również okazją do wygłoszenia postulatów i poglądów, odnoszących się do sytuacji, w jakiej Polska znalazła się w 1980 i 1981 roku. Nawiązywał do tego m.in. podpułkownik Kazimierz Ćwojda:

„Bądźmy czujni i nie pozwólmy uwieść się fałszywym przyjaciółom ludu, kolejnej generacji syjonistycznych pretendentów do władzy. Niech tragiczne doświadczenia narodu, w okresie panowania Bermanów uzbroi nas w siły do walki o nieskażony, socjalistyczny kształt Polski. (...) Zjednoczenie uczyni wszystko, co w jego mocy, by upiorne siły wrogów narodu polskiego nie przejęły ponownie władzy w kraju. Dziś, gdy Ojczyzna nasza przeżywa najcięższy w naszej powojennej historii kryzys, gdy niepokój o nasz wspólny dom, Polskę, szarpie każde polskie serce, spadkobiercy twórców bermanowskiego systemu zbrodni i bezprawia – komandosi z 1968 r., rzekomi obrońcy robotników polskich, raz jeszcze chcą włączyć naszą wspaniałą, ofiarną młodzież w grę o władzę nad Polską, nad Polakami. Organi-

¹⁰⁷⁵ M. Zaremba, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001, s. 385. Zdaniem Błażeja Brzostka powstanie „Grunwaldu” było efektem podziałów światopoglądowych w PZPR i przystąpienia do kół partyjnych ludzi zróżnicowanych światopoglądowo i ideologicznie. Kontynuując te rozważania, Brzostek uważa, że pojawienie się na scenie politycznej ZP było „kolejnym – po czterestu latach – zdjęciem zasłony. Ukazał się szeroki nurt nacjonalistyczny, czerpiący z historycznej symboliki – zarówno w obozie władzy, jak w »Solidarności«, gdzie zaistnieli tzw. Prawdziwi Polacy” (B. Brzostek, *PRL: propaganda...*, op. cit., s. 81).

¹⁰⁷⁶ *Deklaracja ideowo-programowa Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald”*, AIPN, sygn. IPN BU 1585/1372, k. 2.

zatorom antypolskich wrogich naszemu narodowi syjonistycznych manifestacji na Uniwersytecie Warszawskim, trzeba powiedzieć wprost: Nasze polskie sprawy, nasz naród potrafi załatwić sam”¹⁰⁷⁷.

Bohdan Poręba odczytał na tym zgromadzeniu apel poległych i pomordowanych w latach 40 i 50. przez Urząd Bezpieczeństwa, kończący się następującymi słowami: „Oddając hołd pamięci najlepszych synów naszego narodu, pomordowanych w tym gmachu i w wielu innych miejscach kaźni, tortur i śmierci, wzywamy młode pokolenie Polaków: NIE ZAPOMNIJCIE! Poniesiecie w przyszłość pamięć o Tych, których mękę i ofiarę próbowano wymazać z historii. Nie pozwólcie, by spadkobiercy katów zawładnęli waszemi sercami i czynami!”¹⁰⁷⁸.

Do działalności w „Grunwaldzie” i tez, wygłaszanych podczas wspomnianego wydarzenia, Poręba nawiązywał również w wypowiedziach prasowych. W wywiadzie udzielonym „Dziennikowi Łódzkiemu” zawarł liczne spostrzeżenia odnoszące się do aktualnej rzeczywistości oraz swoje światopoglądowe credo: „Najbardziej spośród istniejących sił boję się tych antysocjalistycznych. Widzę je także w partii, w tych, którzy chętnie podzieliliby władzę w KOR, gotowych zwieść i mnie, i »Solidarność«. Boję się jastrzębi, którzy już nas parę razy oszukali. Widząc, że »Solidarność« to ludzie młodzi, liczą na ich brak pamięci, wierzą, że jak się z wilków przebiorą w »czerwone kapturki«, to wszystko przejdzie. Jestem jednak optymistą, ale to znaczy, że musimy sobie otworzyć oczy”¹⁰⁷⁹. Wiec 8 marca przykuł uwagę części członków Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Prezydium Zarządu Głównego SFP (w składzie: Andrzej Wajda, Marek Nowicki, Wojciech Marczewski, Janusz Kijowski, Tadeusz Chmielewski, Jerzy Bezkowski, Agnieszka Holland, Krzysztof Kieślowski, Bohdan Kosiński, Jacek Petrycki, Daniel Szczechura, Andrzej Werner) 18 marca 1981 roku wydało oświadczenie ostro potępiające wspomniane (choć nie wymienione konkretnie) wydarzenia:

„Społeczeństwo nasze zostało zaskoczone i wstrząśnięte nową falą antysemitycznych wystąpień. Odwołując się do tragicznych doświadczeń polskiego narodu, organizatorzy tych wystąpień żerują na najczystszych uczuciach patriotycznych i manipulują nimi. Są to działania sprzeczne z wszelkimi etycznymi i humanitarnymi normami, z poczuciem tolerancji, godności i najszczytniejszymi tradycjami naszego społeczeństwa. My, filmowi polscy, ostro

¹⁰⁷⁷ GRUNWALD. *Biuletyn Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald”*, Warszawa 1981, AIPN, sygn. IPN BU 1169/303, k. 12-13.

¹⁰⁷⁸ *Ibidem*, k. 19.

¹⁰⁷⁹ B. Poręba, „*Chcę robić filmy*” – mówi Bohdan Poręba, rozm. przepr. R. Sas, „Dziennik Łódzki” nr 100, s. 3. W innym wywiadzie kierownik artystyczny „Profilu” stwierdził wprost: „Jestem marksistą. Dla mnie to głęboko uświadomiona konieczność, zgodna z zasadami socjalizmu” (B. Poręba, *Klasowość czy kastowość*, rozm. przepr. W. Świercz, „Film na Świecie” 1981, nr 3, s. 95).

protestujemy przeciwko tego typu praktykom, przeciw hańbiącej nas wszystkich próbie powrotu do najczarniejszych dziejów naszego narodu. Niestety, w akcjach tych wzięli czynny udział członkowie naszego środowiska. Od lat prowadzą oni tego typu działalność, posługując się kłamstwem, oszczerstwami i demagogiami. Są to ludzie, którym środowisko kilkakrotnie w ostatnich latach odmówiło swego mandatu zaufania, ale też ci ludzie nieprzerwanie, aż po dzień dzisiejszy cieszą się niewytłumaczalnym poparciem władz. To oni są lansowani wbrew woli środowiska, to im przydzielano w minionych latach najwięcej środków na produkcję filmów, to ich Ministerstwo Kultury i Sztuki chce widzieć na czele zespołów filmowych. (...) Wzywamy wszystkich do bojkotu i potępienia tego typu praktyk i tych, którzy za nimi stoją”¹⁰⁸⁰.

Zarzut antysemityzmu w stosunku do działań „Grunwaldu” pojawiał się nie tylko w środowiskowych komunikatach, ale również w materiałach prasowych oraz listach otwartych, których autorami byli liczące się postacie środowiska literackiego i partyjnego (m.in. Tadeusz Hołuj)¹⁰⁸¹. Bohdan Poręba już w 1981 roku starał się dementować powyższe oskarżenia. W wywiadzie udzielonym Januszowi Atlasowi odrzucił ocenę wydarzenia z 8 marca 1981 roku jako antysemitckiego, twierdził nadto, że stosunek członków „Grunwaldu” do antysemityzmu jest „negatywny, jak do każdego rasizmu, jak do syjonizmu, potępionego przez ONZ, a także do polskiego nacjonalizmu. Posądzanie nas o antysemityzm jest nieprawdziwe. (...) Rewizjonizm niemiecki, szowinizm polski, syjonizm – to wszystko godne jest równie zdecydowanego potępienia”¹⁰⁸².

4.4. Zespół dalej działa. Produkcje „Iluzjonu”, „Profilu” i „Krakowa” w latach 1980-1981

Oczywiście wszystkie trzy likwidowane zespoły filmowe w gorących latach 1980 i 1981 miały w produkcji po kilka filmów fabularnych, część zaś scenariuszy złożonych w tych grupach twórczych zrealizowane zostały później w innych zespołach. Z konieczności związanej z chronologią dalsze wydarzenia związane z produkcją cyklu *Kto ty jesteś* i serialu *Zamach stanu* (oba tytuły w reżyserii Ryszarda Filipkiego) Zespołu „Kraków”

¹⁰⁸⁰ *Oświadczenie*, „Ekran” 1981, nr 14, s. 2.

¹⁰⁸¹ Podobne zarzuty pojawiły się również w zapiskach Mieczysława Rakowskiego. Najważniejszych członków „Grunwaldu” nazwał on „żydojadami, których pamiętam z marca 1968 roku”, zaś na podstawie przytoczonej notatki z wiecu na placu na Rozdrożu uznawał, że członkowie władz tego stowarzyszenia nie zmienili swoich światopoglądowych przekonań (Por. M.F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1979-1981*, op. cit., s. 358-359).

¹⁰⁸² B. Poręba, *Czego chce „Grunwald”*, rozm. przepr. J. Atlas, „Głos Robotniczy” 1981, nr 129, s. 4. Reżyser Hubala starał się również interweniować w sprawie ataków na „Grunwald” w Komitecie Centralnym PZPR (Por. M. F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1979-1981*, op. cit., s. 412-413).

omówię w dalszej części pracy, gdyż wszystkie procesy związane z kończeniem produkcji miały miejsce już po wprowadzeniu stanu wojennego i trwały przez kilka kolejnych lat. W tym miejscu chciałbym tylko wspomnieć o jedynym filmie kinowym, zrealizowanym całkowicie w zespole Ryszarda Filipskiego – *Karabinach* (1981) w reżyserii Waldemara Podgórskiego. Była to ekranizacja jednej z trzech powieści autorstwa Stanisława Grochowiaka; scenariusz zaś jeszcze w latach 60. autor pierwowzoru literackiego napisał wspólnie z reżyserem Januszem Weychertem, zrzeszonym w Zespole Filmowym „Start” Wandy Jakubowskiej. Trudno dzisiaj ustalić, jakimi drogami tekst ten trafił do zespołu „Kraków”, faktem jest, że wczesną wiosną 1981 roku, krótko przed rozwiązaniem zespołu, zatwierdzono skierowanie scenariusza do produkcji. Akcja filmu rozgrywa się w okresie reformy rolnej pod koniec 1944 roku w jednej z wyzwolonych już wsi. Na przykładzie trójki bohaterów – księdza Bruno (Ignacy Gogolewski), dowódcy antykomunistycznego oddziału, Szalugi (Jerzy Janeczek) i młodej dziewczyny, Joanny (Sławomira Łozińska), Podgórski i Grochowiak ukazują konflikt postaw w pierwszych miesiącach po wyzwoleniu, stosunek do nowej władzy oraz pragnienie normalnego, spokojnego życia.

Kolaudacja filmu Waldemara Podgórskiego odbyła się 6 listopada 1981 roku. Reżyser usłyszał na posiedzeniu sporo ciepłych słów na temat swojego najnowszego obrazu. Pochodziły one jednak przede wszystkim od osób, które mniej lub bardziej związane były z Polską Zjednoczoną Partią Robotniczą. Redaktor naczelny tygodnika „Ekran”, Lech Wieleński, docenił warsztatową sprawność Podgórskiego, umiejętność sprawnego opowiedzenia historii o trudnych czasach końca II wojny światowej oraz początków Polski komunistycznej oraz wspomniał, jego zdaniem, kreacje aktorskie Ignacego Gogolewskiego i Jerzego Janeczka. Zgodził się z nim Jerzy Jesionowski. Obaj zastanawiali się również nad sposobem dystrybucji *Karabinów*, postulując, „ażeby był on jak najbardziej prawidłowo rozpowszechniany, aby zdobył jak największą ilość widzów”¹⁰⁸³. Profesor Feliks Tych, wieloletni członek PZPR, zajmujący się między innymi historią komunizmu i ruchu robotniczego, wprawdzie znalazł w filmie kilka niedoskonałości (dotyczących m.in. sfery dialogowej), ale uznał, że „film robi bardzo duże wrażenie”, a „strona artystyczna filmu jest bezsporna”¹⁰⁸⁴. Również dawny przełożony Podgórskiego, Bohdan Poręba, wypowiedział same pochwały na temat *Karabinów*. Jego zdaniem film był prekursorski jeżeli chodzi o ukazanie konfliktów politycznych lat 1944-1945. Dostrzegł wyraziste i przekonujące zarysowanie sylwetek

¹⁰⁸³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 6. listopada 1981 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 282, k. 2.

¹⁰⁸⁴ *Ibidem*, k. 3.

głównych postaci filmu. Wypowiadając się na temat Podgórskiego stwierdził, że „trzeba mu przyznać prawa artysty i uważam, że reżyser Podgórski wszedł do czołówki reżyserskiej”¹⁰⁸⁵. Poręba poruszył również temat nieistniejącego Zespołu Filmowego „Kraków” – jego zdaniem pomyślna realizacja filmu *Karabiny* dowiodła, że zespół nadal ma prawa funkcjonować w strukturze kinematografii. Dość powściągliwy w stosunku do *Karabinów* był towarzysz Zygmunt Janik z Wydziału Kultury KC PZPR, którego film nie zaangażował emocjonalnie (jednym z powodów mógł być sposób gry Ignacego Gogolewskiego, który ocenił dość krytycznie). Jednak już na początku swojej wypowiedzi określił obraz Podgórskiego jako „film, który można zaliczyć do kategorii potrzebnych”¹⁰⁸⁶. Bardzo krytyczny wobec filmu był z kolei Janusz Kijowski. Reżyser *Indeksu* docenił sprawność warsztatową Podgórskiego, uznał jednak film za przejaw „schematyzmu i uproszczeń w odniesieniu do naszej najnowszej historii”¹⁰⁸⁷. Krytykował również sposób przedstawienia oddziału partyzanckiego walczącego z komunistami, w tych scenach również dostrzegł liczne stereotypy. Inne zaś sceny (m.in. sekwencję podziału ziemi i nieprzyjęcie jej przez chłopów) uznał za nijakie i pozbawione napięcia. Czarno-biała wersja historia była zdaniem Kijowskiego najpoważniejszą wadą filmu. Mając również wiele uwag pod adresem aktorów Kijowski stwierdził w podsumowaniu, że mimo rzetelnej reżyserii Podgórskiego „ten warsztat nie wyrównuje strat artystycznych. Dlatego nie mogę się do tego filmu odnieść ze zbytnim zaufaniem i entuzjazmem i nie mogę przyjąć prób zastosowanej filozofii. Dla mnie jest to jak najbardziej uproszczony schemat historii najnowszej”¹⁰⁸⁸.

Przewodnicząca posiedzenia, naczelniczka Daniela Czarska z Naczelnego Zarządu Kinematografii, zgodziła się i z pozytywnymi, i z negatywnymi głosami na temat *Karabinów*. Podsumowując swoją opinię uznała jednak, że „mamy do czynienia z filmem poważnym, charakteryzującym się sprawnym warsztatem reżyserskim”¹⁰⁸⁹. Film został przyjęty i, po podliczeniu wszystkich ocen wystawianych przez członków Komisji Kolaudacyjnej, otrzymał II kategorię artystyczną. Swoją premierę film miał 15 listopada 1981 roku. Spotkał się

¹⁰⁸⁵ *Ibidem*, k. 4.

¹⁰⁸⁶ *Ibidem*, k. 9.

¹⁰⁸⁷ *Ibidem*, k. 5.

¹⁰⁸⁸ *Ibidem*, k. 7.

¹⁰⁸⁹ *Ibidem*, k. 14.

jednak z chłodnym przyjęciem ze strony krytyków filmowych¹⁰⁹⁰. Spora część z nich powtórzyła właściwie opinie o *Karabinach*, ogłoszone na kolaudacji przez Janusza Kijowskiego¹⁰⁹¹.

Zespół „Iluzjon” w 1981 roku produkował sześć filmów kinowych: *Bołdyna* (1981; reż. Ewa i Czesław Petelscy), *Czwartki ubogich* (1981; reż. Sylwester Szyszko), *Filipa z konopi* (1981; reż. Józef Gębski), *Miłość ci wszystko wybaczy* (1981; reż. Janusz Rzeszewski), *Okolice spokojnego morza* (1981; reż. Zbigniew Kuźmiński) i *Zapach psiej sierści* (1981; reż. Jan Batory) oraz jeden film telewizyjny *Yokohama* (1981; reż. Paweł Kuczyński). Przekrój gatunkowy był dość charakterystyczny dla zespołu Czesława Petelskiego, bowiem wśród nich znajdowały się zarówno dramaty wojenne i współczesne filmy społeczno-psychologiczne, jak i produkcje lżejsze gatunkowo – komedie, musicale „retro”, filmy sensacyjne i morskie.

Omawiając te pozycje, chciałbym na chwilę odstępować od układu poprzednich rozdziałów i, ze względów kompozycyjnych, na początku krótko przedstawić ów jeden film telewizyjny. *Yokohama* (oparta na powieści Józefa Hena pod tym samym tytułem) opowiadała o przypadkowym spotkaniu polskiego literata (Henryk Boukołowski) z amerykańską aktorką Joan (Ewa Żukowska), która udaje się do tytułowego japońskiego miasta. Krótka relacja stanie się dla obu bohaterów okazją do spojrzenia w głąb siebie oraz zweryfikowania planów i marzeń. Kuczyński zrealizował typowy, niczym nie wyróżniający się film obyczajowy, osadzony w polskiej rzeczywistości końca lat 70. Podzielił on los wielu innych filmów telewizyjnych, nie tylko tych produkcji „Iluzjonu” – najpierw premierowa emisja telewizyjna, a następnie bardzo sporadyczne kolejne powtórki. A szkoda, gdyż, jak napisała Alicja Iskierko, „Co zyskaliśmy my, telewidzowie po obejrzeniu tego filmu? Udział w aktorskim koncercie niezafałszowanym. Chwilę zamyślenia nad potrzebą odszukania zagubionych ścieżek prowadzących do innych ludzi. Czy to mało?”¹⁰⁹².

W naturalny sposób obszerniejszą dyskusję wywołał kolejny film Ewy i Czesława Petelskich – *Bołdyn* (1981). Czesław Petelski znalazł w pierwowzorze literackim, jakim była powieść Jerzego Putramenta pod tym samym tytułem, „znakomite studium narodzin

¹⁰⁹⁰ Por. B. Zagroba, *Za dużo dysonansów*, „Film” 1982, nr 38, s. 7; K. Mętrak, *SOS*, „Express Wieczorny” 1982, nr 221; C. Wiśniewski, *Karabiny*, „Sztandar Młodych” 1982, nr 198.

¹⁰⁹¹ M.in. Małgorzata Dipont pisała, iż film Podgórskiego „pozostaje tylko kolejną ilustracją tamtego czasu” (M. Dipont, *Karabiny*, „Życie Warszawy” 1982, nr 265, s. 7).

¹⁰⁹² A. Iskierko, *Yokohama*, „Ekran” 1982, nr 2, s. 5.

władzy, mitu przywódcy i powolnej degeneracji tej władzy, pozostającej poza wszelką kontrolą”¹⁰⁹³. I chociaż zapewniał, że w filmie nie znajdą się aluzje do ówczesnej sytuacji politycznej i społecznej, film ten można odczytywać również jako komentarz Petelskich do rzeczywistości 1980 roku. Zwłaszcza, że w materiałach reklamowych do filmu znalazło się następujące zdanie reżyserów: „trudno o bardziej aktualną, współczesną powieść polityczną. Nie dajmy się bowiem zwieść kostiumowi i realiom partyzanckim”¹⁰⁹⁴. Trudno, wzięwszy pod uwagę polityczne ukierunkowanie tandemu reżyserów, zwłaszcza Czesława Petelskiego, uznać, że budując postać przywódcy jednego z lewicowych oddziałów partyzanckich, chcieli oni uderzyć w najwyższe osoby w ówczesnym państwie i ukazać ich błędy oraz ślełą wiarę w trafność swojego postępowania. Taki wszak właśnie jest tytułowy bohater filmu – przekonany o swojej mądrości i przenikliwości, nie dopuszcza żadnych głosów sprzeciwu, jego podwładni zaś fałszują meldunki i dane wywiadowcze tak, by potwierdzały doskonałą orientację i taktykę wojskową generała. Z czasem, uwierzywszy w swój mit genialnego dowódcy, popada w obłąd, snując przy tym plany zorganizowania oddziału uzbrojonego w ciężki sprzęt wojskowy, natarcia na Warszawę i odbicia jej z rąk Niemców. Jeżeli więc *Bołdyn* w odczytaniu sugerującym związek powieści i filmu ze współczesną polityką, nie był personifikacją przywódców PRL-u, pozostaje jeszcze jedna możliwość. Niewykluczone, iż poprzez *Bołdyna* (skierowanego do produkcji 13 października 1980 roku¹⁰⁹⁵, a więc już po sierpniowych wydarzeniach) Petelscy, a za nimi władze kinematografii, zamierzali ukazać los władz „Solidarności”, upojonych pierwszymi zwycięstwami, ale poprzez mylne przekonanie o własnej sile i mądrości skazanych na porażkę. W oficjalnych materiałach prasowych próżno szukać śladu takich właśnie zamierzeń twórców. Ale już w streszczeniu filmu dołączonym do materiałów opisujących produkcję *Bołdyna*, przeznaczonych dla Naczelnego Zarządu Kinematografii, Ewa i Czesław Petelscy zawarli następujące zdania: „Film dzieje się w realiach partyzanckich, ale nie [o] partyzantkę w nim chodzi. Los *Bołdyna* to tragiczne memento, że władza wymaga rozumu, odpowiedzialności, czystych rąk i w tym jest piękna, ale łatwo ulega błyskotliwym pochlebstwom, wierze rządzącego we własną nieomylność, bezkarność i wtedy dla obu stron jest niebezpieczna, prowadzi do katastrofy”¹⁰⁹⁶. A więc *Bołdyn* jako przestroga dla nowych sił politycznych, które ujawniły się latem 1980 roku i doprowadziły do znaczących zmian w Polsce? Od takiego

¹⁰⁹³ Z. Zaryczny, *Jaki będzie „Bołdyn”*, „Żołnierz Wolności” 1981, nr 114, s. 5.

¹⁰⁹⁴ *Bołdyn*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1981, nr 23, s. 4.

¹⁰⁹⁵ Por. Z.F. *Iluzjon. Filmy zrealizowane „Bołdyn” 1981-1982*, ADOiP-ZPPF, sygn. 450, k. 7.

¹⁰⁹⁶ *Ibidem*, k. 5.

odczytania filmu trudno uciec. Ale można też, idąc za recenzją Krzysztofa Kreutzingera, stwierdzić, że „ich (Petelskich – przyp. JG) *Bołdyn* jest tak uniwersalny, że nie da się podstawić pod niego jakiegokolwiek charakterystycznej znanej postaci. Tym samym zagadka została wreszcie rozwiązana bez reszty: »Bołdyn« to *Bołdyn* i już”¹⁰⁹⁷. Takie potraktowanie filmowej adaptacji powieści Putramenta prowadzi do wniosku, że założenia Petelskich nie zmieniły się od pierwszych prac scenariuszowych, które rozpoczęły się w pierwszej połowie lat 70., po zrealizowaniu *Kopernika* (scenariusz pierwotnie został ukończony i złożony w 1974 roku, nie zyskał jednak wówczas akceptacji). Interesował ich przede wszystkim kult jednostki, prowadzący do katastrofalnych decyzji i dotkliwych porażek. Fakt, że scenariusz został skierowany do produkcji po wydarzeniach sierpniowych miałby więc znaczenie czysto historyczne, potwierdzające zmiany programowe w kinematografii, do jakich doszło po zwycięstwie „Solidarnościowych” strajków (których – paradoksalnie – beneficjentami byli również Petelscy). Prowadzi do oceny filmu na dwóch poziomach – filmu psychologicznego i „partyzanckiego”. Z tą drugą warstwą reżyserzy poradzili sobie znakomicie, potwierdzając swoje zdolności w realizacji filmów batalistycznych, które udowodnili *Ogniomistrzem Kaleniem* czy *Jarzębiną czerwoną*, mimo pewnych pretensji ze stron niektórych krytyków. Zdaniem Zygmunta Kałużyńskiego, w *Bołdynie*

„bunkry podziemne zbudowane są co prawda z bali drewnianych, ale z solidnością gwarantującą, że przetrzymają wieki lepiej niż osady prehistoryczne w Biskupinie; co parę metrów wiszą pokazowe lampy naftowe z ochroniaczami; gdy otwiera się skrzynię z zapasem alkoholu, ukazują się baterie butelek, których końca nie widać (...); rozkazy dzienne odczytywane na apelu są starannie numerowane; odznaczenia wojskowe przyznaje się, przestrzegając precyzyjnie zasług i hierarchii; sąd wojenny obraduje według regulaminu; w rozmowach z dowódcą oficerowie powołują się na jego rozporządzenia spisane protokolarnie; kandydat zgłaszający się na do partyzantki poddany jest badaniom przez specjalny oddział; nie mówiąc już o stałym połączeniu radiowym z »centralą« dostarczającą zaopatrzenie z samolotów na życzenie”¹⁰⁹⁸.

Więcej problemów sprawiła Petelskim warstwa psychologiczna – głównie z powodu konfliktu z aktorem kreującym postać generała *Bołdyna* – Wirgiliuszem Gryniem. Po kilku latach od realizacji aktor wyznawał: „Nie zgadzam się z etykietką, jaka została mu (*Bołdynowi* – przyp. JG) przyklejona: że to watażka, żądny władzy despota. Dla mnie to człowiek, który znalazł się w określonej sytuacji i musiał się tak zachowywać. Był to »samorodek«

¹⁰⁹⁷ K. Kreutzinger, *Zagadka wreszcie rozwiązana*, „Film” 1982, nr 26, s. 7.

¹⁰⁹⁸ Z. Kałużyński, *Samobójcza aureola*, „Polityka” 1982, nr 37, s. 12.

bez wykształcenia, ale o olbrzymim talencie wojskowym, człowiek, który umiał podejmować decyzje i któremu nikt w niczym nie pomógł”¹⁰⁹⁹. Petelscy jednak inaczej właśnie widzieli swojego tytułowego bohatera, stąd też Gryń musiał grać wbrew sobie i skupić się przede wszystkim na wykonywaniu poleceń reżyserów. Takie właśnie ustawienie bohatera wywołało ambiwalentne odczucie recenzentów; wspomniany Kałużyński uznał, że Gryń „daje postać monotonna, na jednym dźwięku imperatywnego rozpanoszonego basu, i nie pokazuje zróżnicowania, od bohaterstwa do obłądu, od tyranii do lęku, od przenikliwej trzeźwości do halucynacji, od rozmachu organizacyjnego do chorobliwej podejrzliwości (...) Bołdyn jest postacią makbetowską, i najciekawsze w niej jest właśnie stopniowanie stadiów, mechanizm przemiany, ześlizgiwanie się psychologiczne krok po kroku”¹¹⁰⁰. Jeszcze mocniej uderzył w aktora Stanisław Wyszomirski twierdząc, że „Gryń jako Bołdyn to niewypał całkowity”¹¹⁰¹. Ale już Jerzy Płażewski określił filmowego Bołdyna jako typ „ludowego dowódcy”, ale postać „z charyzmą, wypisaną w oczach jego podkomendnych”¹¹⁰².

Większy wpływ wydarzenia polityczne miały na przebieg realizacji filmu. Zdjęcia do *Bołdyna* rozpoczęły się 27 stycznia 1981 roku i trwały do 25 czerwca. Zastanawiające jest, że w sprawozdaniu z produkcji filmu kwestia rozwiązania „Iluzjonu” i ewentualnego wpływu tej decyzji na przebieg zdjęć w ogóle się nie pojawia. Roman Kowalski, kierownik produkcji, przytacza z kolei kilka innych trudności, z którymi ekipa musiała sobie radzić w trakcie zdjęć. A więc bezśnieżną zimę 1981 roku, co skomplikowało realizację niektórych scen i zmusiło produkcję do zmiany harmonogramu prac, a w końcu zainscenizowania zimy przy użyciu styropianu i naftaliny. Produkcję *Bołdyna* utrudnił również fakt następujący – „22 kwietnia 1981r. Dowództwo Pomorskiego Okręgu Wojskowego odmówiło świadczenia dalszych usług oraz udziału żołnierzy i sprzętu w okolicach Białegostoku, podając powody wagi państwowej”¹¹⁰³. W dodatku w trakcie poszczególnych okresów produkcji z pracy z Petelskimi zrezygnowało kilku członków ekipy – autor zdjęć, Stanisław Moszuk (zastąpił go Maciej Kijowski) i kierownik produkcji Jerzy Herman (jego stanowisko zajął wspomniany Kowalski), a więc 2/3 „trójki realizatorskiej”, a także II reżyser Wojciech Strzemżalski i kierownik planu Stefan Napiórkowski¹¹⁰⁴. Niestety, wszyscy wymienieni pracownicy kinematografii już nie żyją, stąd nie można ustalić, z jakich powodów zrezygnowali ze

¹⁰⁹⁹ W. Gryń, *Patrzeć w lustro bez wstydu*, rozm. przepr. I. Kondrat, „Kobieta i Życie” 1985, nr 27, s. 9.

¹¹⁰⁰ Z. Kałużyński, *Samobójcza...*, op. cit.

¹¹⁰¹ S. Wyszomirski, *Nie każdy jest Szekspirem*, „Express Wieczorny” 1982, nr 160, s. 4.

¹¹⁰² J. Płażewski, *Czy śmierć mitu zataić?*, „Rzeczpospolita” 1982, nr 220, s. 5.

¹¹⁰³ Z.F. *Iluzjon. Filmy zrealizowane „Bołdyn” 1981-1982*, ADOiP-ZPPF, sygn. 450, k. 7., k. 12.

¹¹⁰⁴ Por. *Ibidem*, k. 25-26.

współpracy przy *Boldynie*. Charakterystyczne jednak, że wszyscy oni podjęli tę decyzję w grudniu 1980 roku, a więc kiedy było już wiadome, że „Iluzjon” nie będzie kontynuował swojej działalności.

Mimo tych komplikacji ekipie Petelskich udało się zakończyć pracę dwa miesiące przed terminem – 31 października 1981 roku. Kolaudacja zaś odbyła się niespełna dwa miesiące wcześniej – 3 września 1981 roku. Przy bardzo skromnej frekwencji (oprócz Eugeniusza Mielcarka na posiedzeniu pojawili się tylko czterej członkowie komisji – Lesław Bajer, Roman Boniecki, Henryk Jankowski i Jerzy Jesionowski) *Boldyn* został jednogłośnie przyjęty i uznany za wartościowe dzieło. Lesław Bajer stwierdził nawet, że „film jest jednym z najlepszych filmów Ewy i Czesława Petelskich. Film ten ma formę »Ogniomistrza Kalenia«. Obejrzenie tego filmu – to są dwie godziny spędzone w dobrym profesjonalnym kinie”¹¹⁰⁵. Fakt tak szybkiego urządzenia kolaudacyjnego pokazu i przyjęcia filmu uwarunkowany był chęcią włączenia go do programu Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku. *Boldyn* wyjechał jednak stamtąd bez żadnej nagrody – konkurencja w rodzaju takich filmów, jak *Człowiek z żelaza* (1981; reż. Andrzej Wajda), *Dreszcze* (1981; reż. Wojciech Marczewski), *Gorączka* (1980; reż. Agnieszka Holland), *Indeks* (1977; reż. Janusz Kijowski), *Ręce do góry* (1967; reż. Jerzy Skolimowski), *Ryś* (1981; reż. Stanisław Rózewicz), *Wojna światów – następne stulecie* (1981; reż. Piotr Szulkin) czy *Vabank* (1981; reż. Juliusz Machulski) była nie do przeskoczenia. Mimo tej festiwalowej porażki i zlikwidowania „Iluzjonu”, Petelscy nie planowali przerwy i kontynuowali swoją pracę – ich następnym filmem miał być *Chrystus z karabinem na ramieniu*, kolejna ekranizacja, tym razem powieści reporterskiej Ryszarda Kapuścińskiego, poświęconej ruchom rewolucyjnym i partyzanckim działającym w Ameryce Południowej w latach 60. Okres prac przygotowawczych rozpoczął się 4 listopada 1981 roku i według planów miał zakończyć się pod koniec maja 1982 roku, kierownikiem produkcji miał być Wiesław Grzelczak¹¹⁰⁶.

¹¹⁰⁵ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 3.IX.81*, AFINA, sygn. A-344, poz. 277, k. 3.

¹¹⁰⁶ Por. „PRF Zespoły Filmowe. Materiały informacyjne” 1981, nr 35/36, s. 4. Według materiałów Naczelnego Zarządu Kinematografii, wytworzonych już w trakcie stanu wojennego, Petelscy po raz pierwszy próbowali zekranizować tę powieść Kapuścińskiego w 1977 roku, jednak ze względu na „trudności dewizowe” realizacja nie doszła do skutku. W listopadzie 1981 roku przeprowadzono rozmowy na temat zrealizowania *Chrystusa...* w koprodukcji ze Związkiem Radzieckim, jednak ówczesny szef kinematografii ZSRR, Filip Jermasz, miał stwierdzić, że „ze względu na tematykę sprawa musi być starannie rozpatrzona przez stronę radziecką”. Ostateczne decyzje (włącznie z odpowiedzią na ewentualną współpracę ze strony kinematografii bułgarskiej) nie zapadły, stąd też odstąpiono od realizacji tego filmu. (Por. „*Chrystus z karabinem na ramieniu*”, AAN-NZK, sygn. 2/254, k. 41-42).

Czwartki ubogich Sylwestra Szyszki, zrealizowane na podstawie scenariusza Romana Bratnego, można uznać za próbę kina moralnego niepokoju w wersji zespołu filmowego „Iluzjon”. Tyle, że jest to próba o kilka lat spóźniona i mierna artystycznie. Scenariusz Bratnego powstał w roku 1975 i trafił do Zespołu Filmowego „Pryzmat” Aleksandra Ścibor-Rybskiego i Tadeusza Konwickiego. Tam jednak nie został zaakceptowany, zaś w 1979 roku Bratny napisał na jego podstawie powieść pod tym samym tytułem. Oba materiały opowiadają historię rozgrywającą się w fikcyjnym mieście Puszczańsk na Mazurach. Trafia tam młody lekarz, Jerzy Nowacki (w filmie gra go Waldemar Kownacki). Styka się w Puszczańsku z licznymi machinacjami, dokonywanymi przez lokalne władze, jest świadkiem ignorowania przez wojewódzkich notabli bolesnych spraw toczących podległych im obywateli, poddańczości i służalczości wobec ludzi przybywających z Warszawy. Opublikowana w 1979 roku powieść wywołała sporo szumu, część bowiem recenzentów i dziennikarzy literackich dopatrywała się w niej zakamuflowanego opisu stosunków społecznych panujących w Pieszku, również położonym na Mazurach¹¹⁰⁷. Kontrowersyjny wydawał się również wątek erotyczny, obecny w powieści, przeszczepiony później do filmu – Nowacki bowiem w żonie miejscowego wojewody, Krystynie (Grażyna Dyląg) rozpoznaje swoją dawną miłość i przeżywa z nią płomienny romans.

Jednak to, co mogło wzbudzić kontrowersje w latach 70., w początkach kolejnej dekady było już dobrze znane i wielokrotnie opisane – zarówno w literaturze i prasie, jak i w kinie. Reżyser co prawda starał się dodać do filmu fragmenty odnoszące się wprost do polskiej rzeczywistości 1980 roku, ale robią one wrażenie „doklejonych”, luźno powiązanych z dramaturgią i głównymi wątkami. Pasja w odkrywaniu prowincjonalnych mafii i układów razi zaś deklaratywnością i schematycznością, co również wpływa na odbiór filmu. Tak samo *Czwartki ubogich* ocenili członkowie Komisji Kolaudacyjnej. Zdaniem Lecha Wieluńskiego, „gdyby ten film nakręcono dwa-trzy lata temu, to może wzbudziłby pewną sensację, zaimponowałby odwagą w poruszaniu problemów, bo jest tutaj niewątpliwie mowa o prowincjonalnym dolce vita, a w tej chwili te sprawy są już ogólnie znane, nie jest w tym coś odkrywczego, a jedynie mogą śmieszyć (...)”¹¹⁰⁸. Ten fragment wypowiedzi Lecha Wieluńskiego, który jako pierwszy zabrał głos w sprawie filmu Szyszki, niemalże powielili kolejni dyskutanci – Andrzej Ochalski, Jerzy Jesionowski i Aleksander Jackie-

¹¹⁰⁷ Por. B. Zagroba, *Czwartki ubogich*, „Film” 1980, nr 34, s. 19.

¹¹⁰⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 11 marca 1981 roku*, AFINA, sygn. A-344, poz. 256, k. 2.

wicz. Podobne refleksje zawierała wypowiedź przedstawiciela „Iluzjonu”, Krzysztofa Teodora Toeplitza, który potwierdził, że „to jest film zrobiony na fali demaskatorsko-rozrachunkowej, chociaż w pewnych swoich rysach za mało jest tych elementów rozrachunkowych, a ich zademonstrowanie jest jakby przedawnione (...). Jeżeli mam mówić o odczuciach zespołu, to czuliśmy, że film ten ukazuje się za późno, a takie postacie nie są dla widza nowością i to obniża rangę tego obrazu”¹¹⁰⁹. Sam zespół kwestionował więc powstanie tego obrazu, nie zgodził się z tym jednak Eugeniusz Mielcarek, który wróżył *Czwartkom...* powodzenie wśród publiczności.

Nie było to jednak możliwe z dwóch względów – po pierwsze, film miał swoją premierę 18 października 1982 roku, a więc już w zupełnie innych warunkach społecznych, politycznych i kulturowych. Wizja Polski okresu karnawału „Solidarności” zaprezentowana w filmie „partyjnego” zespołu filmowego nie mogła znaleźć zrozumienia i aprobaty publiczności. Drugą sprawą, która skutecznie zniechęciła do masowego obejrzenia filmu Szyszki, to recepcja prasowa. *Czwartki ubogich* są jednym z tych polskich produkcji, które zostały jednoznacznie negatywnie przyjęte przez recenzentów. Pierwsze artykuły zostały opublikowane niespełna rok przed premierą, gdyż film prezentowany był podczas 8. Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych. W swojej relacji z tej imprezy Zofia Jaremko pisała: „Gdyby na festiwalu gdańskim wyróżniono obrazy najgorsze, najbardziej nijakie i prymitywne, sądzę, że »Czwartki ubogich« zdobyłyby niewątpliwie pierwsze miejsce. (...) niestety, moim zdaniem, nic nie usprawiedliwia tego bezsensownego dzieła”¹¹¹⁰. Recenzje, które ukazały się w październiku i listopadzie 1982 roku nie odbiegały tonem od zacytowanego fragmentu. Ci (nieliczni, co trzeba dodać) krytycy, którzy zdecydowali się poświęcić filmowi artykuł, wskazywali na plakatowość *Czwartków ubogich*, „drewniane” aktorstwo i liczne naiwności. Najostrzej zarówno sam film, jak i reżysera, potraktował recenzent tygodnika „Tu i Teraz”, Jacek Artowski: „Niestety, ostatni film Szyszki pt. »Czwartki ubogich« ostatecznie dyskwalifikuje go jako reżysera i trzeba to powiedzieć głośno, bowiem produkcja filmowa, jak wódka i papierosy, stanowi monopol państwowy, a państwo – w dodatku tak biedne, jak teraz – nie może sobie pozwolić na wyrzucanie w błoto społecznych środków. Ten film nie sposób nawet opowiedzieć, tak jest głupi i szmirowaty”¹¹¹¹.

¹¹⁰⁹ *Ibidem*, k. 6.

¹¹¹⁰ Z. Jaremko, *Filmik dla ubogich duchem*, „Walka Młodych” 1981, nr 45, s. 21.

¹¹¹¹ J. Artowski, *Dzięki Bogu już piątek*, „Tu i Teraz” 1982, nr 26, s. 9.

Ze wspomnianych wyżej filmów gatunkowych najlepszą prasę miał musical *Miłość ci wszystko wybaczy* Janusza Rzeszewskiego, którym twórca ten kontynuował zapoczątkowaną trzy lata wcześniej twórczość reżyserską związaną z filmem muzycznym rozgrywającym się w dwudziestoleciu międzywojennym. Owo „kino-retro”, które w latach 70. przeżywało w Polsce nie tylko poprzez samą produkcję tego typu filmów i seriali telewizyjnych, ale również częste emisje telewizyjne przedwojennych polskich i zagranicznych produkcji, tym razem zyskało dodatkowy walor – *Miłość ci wszystko wybaczy* było bowiem opowieścią bazującą na elementach biografii popularnej aktorki i śpiewaczki Hanki Ordonówny (choć nazwisko to nie pada w filmie). Scenariusz Krzysztofa Teodora Toeplitza, podobnie jak serial telewizyjny *Strachy*, przybliżał świat przedwojennego kabaretu i rewii, tocząc przy okazji opowieść o trudnych losach biednej dziewczyny, która postanowiła zostać aktorką i robi wszystko, by osiągnąć swój cel. Jak wspominał Janusz Rzeszewski, „początkowo w Zespole »Iluzjon« obawiano się, że po sukcesie »Szpicbródki« będę chciał nakręcić jeszcze jeden film rewiowy. Ale od początku moim zamierzeniem było odejście od schematu musicalu, ukameralnienie tej opowieści, rewia miała tylko dodać filmowi niezbędnego kolorytu (...), tu rewia jest punktem wyjścia do zrealizowania filmu o kobiecie, która zrobiła zadziwiającą karierę”¹¹¹².

Czy zamysł się powiódł? Podczas kolaudacji *Miłość...* została przyjęto życzliwie, wskazywano bowiem potrzebę realizowania tego typu produkcji. Znalazło to odzwierciedlenie m.in. w wypowiedzi Lecha Wieluńskiego: „To jest film rozrywkowy, ze wszystkimi atutami, jakimi powinien się taki film charakteryzować. Żadnych uwag kolaudacyjnych naturalnie nie zgłaszam, jestem za tym, aby ten film szeroko rozpowszechnić (...)”¹¹¹³. Zastrzeżeń nie wzbudziły nawet początkowe sekwencje, rozgrywające się wśród zesłańców znajdujących się w brytyjskim obozie wojskowym na Bliskim Wschodzie. Krytycy z kolei mieli do filmu liczne uwagi, biorące się przede wszystkim z przyjętej konwencji dramaturgicznej, wedle której opowieść o Ordonównie zrealizowana jest tak, by nie przypominała biografii tej postaci. Zwrócił na to uwagę m.in. Czesław Dondziło: „Nie można (...) obiecywać widzowi pokazanie biografii Ordonki, a film rozpoczynać od inwokacji, że wszelkie podobieństwa do postaci realnych są przypadkowe. To jest lipa i pachnący cynizmem

¹¹¹² *Miłość ci wszystko wybaczy*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1981, nr 14, s. 5.

¹¹¹³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15.maja 1981 roku*, AFINA, sygn. A-344, poz. 267, k. 3.

unik”¹¹¹⁴. Inni jednak wskazywali na istotne walory *Miłości...* w zestawieniu z innymi polskimi produkcjami muzycznymi; m.in. Jan F. Lewandowski stwierdził wprost: „przy wszystkich błędach to jednak kino na przyzwoitym poziomie”¹¹¹⁵.

O ile film Janusza Rzeszewskiego do dzisiaj broni się pewnymi aspektami, przede wszystkim udanym odtworzeniem atmosfery przedwojennych miejsc rozrywki oraz interesującą kreacją Doroty Stalińskiej w głównej roli oraz udziałem innych, niezwykle popularnych aktorów (Piotr Fronczewski, Jan Kobuszewski, Stanisława Celińska, Bożena Dykiel), o tyle trzy pozostałe filmy „rozrywkowe” spotkało zapomnienie. *Filip z konopi* (1981) Józefa Gębskiego, opowieść o mieszkaniowych perypetiach architekta Andrzeja Leskiego (Jerzy Bończak) i innych mieszkańców warszawskiego osiedla Wawrzyszew, już podczas kolaudacji została odsądzona od czci i wiary. Józef Gębski zamierzał stworzyć komedię, której źródła tkwiły w twórczości Jacquesa Tati, jednak zamysł ten nie znalazł zrozumienia wśród kolaudantów. Andrzej Mularczyk twierdził: „Był taki film »Wakacje pana Hulot«. Ja sam byłem na nim trzy razy, ale tam wszystko było pierwsze, wszystko było świeże. W tym pańskim filmie nie ma ani jednego barwnego dialogu, choć płyną one jak »woda z kranu«, ani dobrze podpatrzony język, ani też dialog ten nie jest dialogiem zbyt budującym, ani nie buduje on żadnych sytuacji. Ja osobiście uważam, że 60% dialogu z powodzeniem można by wykreślić”¹¹¹⁶. Podobne opinie wypowiedzieli również Jerzy Jesionowski, profesor Henryk Jankowski czy Roman Boniecki. Rzeczywiście, trudno nie zgodzić się z zarzutami kolaudantów. Gębski, mimo znakomitej obsady (obok Bończaka w mniejszych rolach pojawiają się m.in. Bożena Dykiel, Wiesław Gołas, Jan Himilsbach, Janusz Kłosiński, Barbara Krafftówna czy Wojciech Siemion) oraz zaangażowania członków poznańskiego kabaretu „Tey”, Zenona Laskowika, Bohdana Smolenia i Rudiego Schuberta, zawiódł kompletnie jako scenarzysta. Gagi są często niedopracowane, do filmu zakradło się sporo chaosu i dezorganizacji. Z tymi opiniami korespondowały uwagi recenzentów, z których najbardziej wymowna jest ta autorstwa Małgorzaty Dipont: „»Filip z konopi« powiększa listę polskich filmów zrealizowanych nie wiadomo po co i dla kogo”¹¹¹⁷.

Równie negatywnie przyjęty został ostatni film fabularny zrealizowany przez Jana Batorego (reżyser nie dożył zresztą kinowej premiery – zmarł 1 sierpnia 1981 roku). Przy

¹¹¹⁴ C. Dondziłło, *Połowicznie*, „Perspektywy” 1982, nr 4, s. 26.

¹¹¹⁵ J. F. Lewandowski, *Przypomnienie Ordonki*, „Panorama” 1981, nr 39, s. 32.

¹¹¹⁶ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 9.10.1981*, AFINA, sygn. A-344, poz. 280, k. 8-9.

¹¹¹⁷ M. Dipont, *Znów niewypał*, „Życie Warszawy” 1983, nr 21, s. 7.

okazji omawiania *Zapachu psiej sierści*, filmu sensacyjnego opartego na powieści Wojciecha Żukrowskiego pod tym samym tytułem, pojawiły się oskarżenia, że jego realizacja była dla twórców znakomitą okazją do spędzenia miłych chwil w słonecznej Bułgarii, tam bowiem realizowano zdjęcia, a nawet że zawiera on elementy, używając dzisiejszych sformułowań, nachalnej reklamy uroków tego kraju. Zdaniem Tomasza Hellena, „»Zapach psiej sierści« z bezpretensjonalnym wdziękiem, ale jednocześnie stanowczo i przekonująco sugeruje, że tylko w Bułgarii osiąga się pełnię urlopowych wrażeń. Wszystkiego jest do syta – wody, jedzenia, dziewczyn, a emocje w najlepszym gatunku – przemysł narkotyków”¹¹¹⁸. Istotnie, Bułgaria, sfotografowana kamerą Wiesława Rutowicza, prezentuje się nad wyraz pięknie i zachęcająco, w przeciwieństwie do pozostałych elementów *Zapachu*... Opowieść o miłosnej przygodzie polskiego rzeźbiarza, Pawła (Roman Wilhelmi) i młodej Niemki Heidi (Izabella Dziarska), których oprócz wakacyjnego uczucia połączy również walka z miejscowymi przemytnikami i handlarzami narkotyków, jest pozbawiona napięcia. Jest to tym bardziej przykre, że, jak już wspomniałem, *Zapach psiej sierści* jest pożegnaniem Jana Batoro z kinematografią, a przecież wielokrotnie potrafił on zaprezentować się jako twórca sprawnie zrealizowanych i lubianych przez publiczność filmów rozrywkowych, co udowodnił m.in. *Ostatnim kursem* (1963) czy *Lekarstwem na miłość* (1965). Tym razem jednak, jak zauważył Bogdan Zagroba i co potwierdzają frekwencyjne wskaźniki, „po raz pierwszy od wielu lat reżyser rozminął się z oczekiwaniami widzów”¹¹¹⁹.

Podobna sytuacja (to znaczy zrealizowany na przeciętnym poziomie film i niska liczba widzów) zdarzyła się również przy okazji kolejnego filmu „morskiego” Zbigniewa Kuźmińskiego – *Okolic spokojnego morza*. Ponownie widzimy na ekranie Romana Wilhelmi, który tym razem wciela się w postać kapitana Romana Markowskiego. Jak niemal każdy przedstawiciel marynarki handlowej w polskim kinie ma on nieustabilizowane życie osobiste – rozwiedziony z Barbarą (Teresa Budzisz-Krzyżanowska), stara się zbudować nowy związek z aktorką Teresą (Małgorzata Niemirska), co jakiś czas znajdując chwilę na spotkanie z synem, który również pragnie pracować na morzu. Na zawodowe i osobiste rozterki Markowskiego nakładają się problemy jego współpracownika, drugiego oficera Ryszarda Kalewika (Henryk Talar), którego długotrwała praca na statku doprowadziła do choroby psychicznej.

¹¹¹⁸ T. Hellen, *Urlop w Bułgarii*, „Fakty” 1982, nr 13.

¹¹¹⁹ B. Zagroba, *Kobieta i narkotyki*, „Film” 1982, nr 17, s. 7.

W wywiadzie udzielonym „Głosowi Wybrzeża” Zbigniew Kuźmiński twierdził: „Dla mnie poznawanie spraw i ludzi morza jest tym bardziej ważne, iż przygotowuję nowy film marynistyczny, mówiący o wielkim holowaniu wraku przez Atlantyk, o ludziach zamkniętych w żelaznym pudle. Będzie on miał również wątek sensacyjny”¹¹²⁰. Tego pomysłu nie zrealizował, być może dlatego, że *Okolice spokojnego morza* spotkały się z krytyczną recepcją – zarówno kołaudacyjną, jak i prasową. Już pierwsza wypowiedź – Jerzego Jesionowskiego – właściwie pogrążyła film i prowokowała do pytania, jaki był cel jego powstania, pisarz stwierdził bowiem: „Przykro mi bardzo, ale niewiele mogę powiedzieć dobrego o tym filmie, bo rzecz była już martwa na etapie scenariusza”¹¹²¹. Jeżeli już pod adresem *Kraba i Joanny* padały liczne zarzuty, dotyczące tkanki dramaturgicznej filmu oraz jego temperatury emocjonalnej, w przypadku *Okolic...* zostały one zwielokrotnione. Kuźmiński i Petelski bronili się co prawda argumentami o prawdziwym obrazie środowiska marynarskiego i próbie oddania ich psychicznych stanów, nie mogło to jednak przesłonić poważnych wad materiału, których nie uratowali uznani i cenieni aktorzy. Równie mocno w film uderzyła prasa. Zdaniem Bogumiła Drozdowskiego, „w »Okolicach spokojnego morza« deklaratywność stała się jedną z pierwszych cech filmu, zawładnęła dialogiem i postaciami kilku planów”¹¹²². Podobnie na film patrzył Mirosław Winiarczyk: „Scenariusz filmu, autorstwa samego reżysera, został (...) napisany bardzo stereotypowo. Bohater wygląda nieprzekonująco i sztucznie, sytuacje potencjalnie nośne, nie mają żadnej siły dramaturgicznej. Zespół doskonałych aktorów, a szczególnie Roman Wilhelmi i Teresa Budzisz-Krzyżanowska – męczą się wygłaszając z reguły drętwe dialogi i deklaratywnie podane myśli”¹¹²³.

Okolice spokojnego morza były jednym z ostatnich skierowanych do produkcji filmów zespołu „Iluzjon”. Zdjęcia rozpoczęły się w czerwcu 1981 roku, zaś ze względu na likwidację „Iluzjonu” produkcję *Okolic...* przejął nowopowstały Zespół Filmowy „Zodiak”, którego kierownikiem artystycznym był Jerzy Hoffman. I to właśnie do tego zespołu zdecydował się wstąpić Czesław Petelski. Inni członkowie „Iluzjonu” – Sylwester Chęciński, Jan Łomnicki, Roman Załuski, Barbara Sass i Władysław Ślesicki – przystąpili zaś do Zespołu Filmowego „Kadr” Jerzego Kawalerowicza.

¹¹²⁰ *Okolice spokojnego morza*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1982, nr 19, s. 6.

¹¹²¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 7 grudnia 1981r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 287, k. 1.

¹¹²² B. Drozdowski, *Dziwni ludzie – marynarze*, „Film” 1983, nr 10, s. 11.

¹¹²³ M. Winiarczyk, *Atrakcyjny temat w banalnej oprawie*, „Ekran” 1983, nr 8, s. 17.

Bilans ostatnich produkcji „Iluzjonu” nie przedstawiał się ciekawie – na sześć filmów kinowych jeden przyzwoicie zrealizowany musical, jeden dyskusyjny i kontrowersyjny, ale odznaczający się rzetelnym warszatem dramat wojenny i cztery filmy, które zostały zgodnie uznane za produkcje chybione, a nawet w niektórych przypadkach niepotrzebne. Trudno stwierdzić, jaki byłby los zespołu, faktem jednak jest, że część produkcji rozpoczętych w „Iluzjonie”, a dokończonych przez inne zespoły, odznaczały się bardzo dobrym poziomem artystycznym i literackim. Wiadomo, że w „Iluzjonie” miały powstawać kolejne odcinki serialu „Dom”. Swój drugi film fabularny planowała również zrealizować w zespole Barbara Sass – na kolaudacji *Debiutantki* (1981) Czesław Petelski wypowiedział następujące słowa: „Nie jestem zupełnie bezstronny, bo ten film, a właściwie scenariusz zaczynał swoją drogę w zespole »Iluzjon« i tym bardziej chciałbym pogratulować reżyserowi sukcesu, bo uważam, że jest to film znakomity”¹¹²⁴. Posiedzenie, na którym te słowa padły, odbyło się 9 listopada 1981 roku, nieco ponad miesiąc przed wprowadzeniem stanu wojennego.

Z kolei Zespół „Profil” na przełomie 1980 i 1981 roku realizował cztery filmy (w kolejności alfabetycznej): *Czerwone węże* (reż. Wojciech Fiwek), *Klejnot wolnego sumienia* (reż. Grzegorz Królikiewicz), *Szarża, czyli przypomnienie kanonu* (1981; reż. Krzysztof Wojciechowski) i *Wierne bliźny* (reż. Włodzimierz Olszewski).

Grzegorz Królikiewicz w swoim czwartym filmie kinowym postanowił podjąć temat historyczny, kontynuując swoje zainteresowania tematyczne wykorzystywane przy realizacji spektakli Teatru Telewizji: *Trzeci maja* (1976), *Kronika polska Galla Anonima* (1977) czy *Idea i miecz* (1978). Fabuła *Klejnotu wolnego sumienia* obracała się wokół aktu podpisania Konfederacji Warszawskiej (28 stycznia 1573 roku), którą reżyser uznawał za drugą – poza Chrztem Polski – najważniejszą datę w historii naszego kraju¹¹²⁵. Wydarzenie to, powiązane również z trzema zmianami na tronie władcy Polski (akcja *Klejnotu wolnego sumienia* toczyła się od 1571 do 1576 roku, gdy Rzeczpospolitą rządzili kolejno Zygmunt August, Henryk Walezy i Stefan Batory), Królikiewicz i Mirosław Korolko, historyk i autor publikacji poświęconych wzmiankowanemu wyżej aktowi, wpisali w opowieść o dwóch spokrewnionych ze sobą rodach – kalwinów Sieniawskich i katolików Bieleckich. Córka Sieniawskiego, Halszka spodziewa się dziecka z Michałem Bieleckim – Sieniawski (Mieczysław Voit) chce uczynić go swoim dziedzicem, nie chce jednak, by został ochrzczony.

¹¹²⁴ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 9. listopada 1981 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 283, k. 4.

¹¹²⁵ Por. *Klejnot wolnego sumienia*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1982, nr 1, s. 3.

Gdy jednak do chrztu dochodzi, wzburzony kalwin porywa niemowlę, ginie ono w trakcie pogoni. Jan Bielecki (Krzysztof Luft) chce wnieść skargę do króla, jednak Zygmunt August umiera, zaś niebawem podpisana zostaje Konfederacja Warszawska. Akt jej sygnowania wywołuje protesty podzielonej wyznaniowo szlachty, jej zapisów nie przestrzega również nowo wybrany władca – Henryk Walezy (Olgierd Łukaszewicz). Bielecki z kolei nie rezygnuje z chęci zemsty na Sieniawskim, szukając okazji do wymierzenia sprawiedliwości i samosądu. Już samo streszczenie filmu każe zastanawiać się, jak bardzo *Klejnot...* zbieżny był z polityką historyczną PRL – Piotr Kurpiewski uznaje, że produkcja ta pokazuje „niszczyielską siłę religii, która wprowadzała zamęt w głowach ludzi”¹¹²⁶, do tego zaś akcentuje rolę ówczesnych władców kraju, którzy doprowadzają do zaprzestania walk i konfliktów na tle wyznaniowym¹¹²⁷.

Reżyser *Klejnotu...* w prasowych wywiadach zauważał jednak, że „jako pierwsi daliśmy sobie i światu gwarancję, że nie będziemy rozlewać krwi z powodów ideologicznych. Że każdemu człowiekowi wolno myśleć co chce, byle tylko nie był szkodliwy dla Ojczyzny. Tośmy dali światu, który przedtem tego nie znał. W miejsce »cuius regio, eius religio« przyjęliśmy zasadę: nie będziemy o różnicę wiar krwi przelewać. I otóż okazuje się, że ta pamiętna data – jedyna data z historii polskiej w encyklopediach światowych – w ogóle u nas nie jest znana! Ja się tej daty nie uczyłem, zakryto ją przede mną. W imię czego okastrowano mi głowę?”¹¹²⁸. Scenariusz filmu, złożony w Naczelnym Zarządzie Kinematografii w kwietniu 1979 roku¹¹²⁹, miał więc istotne walory edukacyjne i wychowawcze. W trakcie podejmowania decyzji o aprobacie scenariusza i skierowaniu do produkcji Zespół Filmowy „Profil” poprosił o sporządzenie wnikliwej analizy historyków i znawców okresu, o którym Królikiewicz i Korolko zamierzali opowiedzieć – prof. Jaremy Maciszewskiego, prof. Jerzego Łojka, doc. Lesława Wojtasika, dr Janusza Tazbira, a także doc. Józefa Kosseckiego. Doborowi recenzentów należy poświęcić kilka uwag. Jarema Maciszewski, oprócz tego, że zajmował się tematyką historii Polski XVII wieku (m.in. w publikacjach „Wojna domowa w Polsce 1606-1609” i „Polska a Moskwa 1603-1618. Opinie i stanowiska szlachty polskiej”), był również wpływowym działaczem PZPR – w latach 1975-81 kierownikiem Wydziału Nauki i Oświaty Komitetu Centralnego, a w latach 1975-86 zastępcą

¹¹²⁶ P. Kurpiewski, *Historia...*, op. cit., s. 237.

¹¹²⁷ Por. *Ibidem*.

¹¹²⁸ *Ibidem*.

¹¹²⁹ Por. [Pismo Michała Misiornego do kierownictwa Zespołu Filmowego „Profil” z 4 lipca 1979 roku], AAN-NZK, sygn. 5/103, k. 181.

członka KC¹¹³⁰. Lesław Wojtasik był z kolei oficerem Wojska Polskiego (na najwyższy w jego karierze stopień wojskowy – generała brygady – awansowany został w 1984 roku), w latach 70. pracował zaś w Wojskowym Instytucie Politycznym, w pracy naukowej zajmował się z kolei zagadnieniami propagandy (w 1979 roku ukazała się jego książka „Agitacja polityczna: poradnik dla agitatora”). Józef Kossecki zajmował się cybernetyką społeczną, wykładając m.in. na Wydziale Dziennikarstwa i Nauk Politycznych UW, publikował artykuły w „Trybunie Ludu” i „Żołnierzu Wolności”¹¹³¹. Jedyną osobą niezwiązaną z partią w wymienionym gronie, a nawet kontestującym jej działalność, był Jerzy Łojek, historyk zajmujący się okresem zaborów na ziemiach polskich, opozycjonista, autor wydanej w 1980 roku publikacji „Dzieje sprawy Katynia”. Z kolei Janusz Tazbir był jedynym recenzentem, który rzeczywiście posiadał doświadczenie w opisywaniu wydarzeń z historii Polski XVI wieku – wszak, wraz z Mirosławem Korolko, przygotowywał wówczas publikację „Konfederacja warszawska 1573 roku wielka karta polskiej tolerancji”, która ukazała się w 1980 roku – w tym samym roku opublikowana została również jego praca „Tradycje tolerancji religijnej w Polsce”.

Gdy czyta się wspomniane recenzje, łatwo jest znaleźć dwie cechy wspólne. Po pierwsze – wszyscy autorzy ewaluacji traktowali tekst Korolki i Królikiewicza jako scenariusz widowiska telewizyjnego przewidywanego do realizacji w ramach Teatru Faktu. Po drugie zaś – wyrażali podziw i uznanie dla autorów za podjęcie szalenie ważnego tematu z historii Polski. Część recenzentów uznała potrzebę przeniesienia analizowanego scenariusza na ekran za niezwykle istotną, bowiem powstałe dzieło mogłoby stać się odpowiedzią na liczne negatywne opinie krążące podówczas na temat narodu polskiego. Józef Kossecki stwierdził, że „widowisko może spełnić nie tylko funkcje wychowawcze, ale również propagandowo-polityczne w sytuacji, kiedy na Zachodzie wrogię nam ośrodki usiłują oskarżać nas o rzekome prześladowania grup społecznych posiadających odmienne niż większość przekonania religijne, ideologiczne itp.”¹¹³². Naturalnym jest więc, że wszyscy recenzenci postulowali skierowanie scenariusza do produkcji, drobne uwagi do zawartych w nim problemów i pojęć miał Lesław Wojtasik, którego zdaniem „historyczne fakty nigdy nie są

¹¹³⁰ Por. <https://katalog.bip.ipn.gov.pl/informacje/1672> [dostęp: 09.02.2022].

¹¹³¹ Oprócz tego od 7 stycznia 1963 roku do 30 grudnia 1978 roku działał jako Tajny Współpracownik Służby Bezpieczeństwa o pseudonimach „X” i „Rybak” (Por. <https://inwentarz.ipn.gov.pl/advancedSearch?q=J%C3%B3zef+Kossecki&page=1> [dostęp: 10.04.2023].

¹¹³² J. Kossecki, *Recenzja scenariusza widowiska TV „Klejnot swobodnego sumienia” Mirosława Korolko*, AAN-NZK, sygn. 5/103, k. 196.

percepowane przez współczesnego odbiorcę w sposób »czysty«, uniezależniony od aktualnej sytuacji politycznej i społecznej. Wspomniane uwarunkowania, niezależnie od intencji autorów, powodują powstawanie pewnych skojarzeń wydarzeń historycznych z tym co się dzieje aktualnie. (...) W tym właśnie kontekście recenzent chciałby poczynić kilka uwag. Wydaje się, że autor winien się zastanowić nad koniecznością używania terminu »dysydent«¹¹³³.

Mając na biurku same pozytywne recenzje, Michał Misiorny wnioskuje o skierowanie scenariusza do produkcji. Antoni Juniewicz warunkował podjęcie tej decyzji od przedłożenia scenopisu¹¹³⁴, a gdy i ten materiał literacki zyskał aprobatę, 12 listopada 1979 roku *Klejnot wolnego sumienia* zyskał zgodę na realizację¹¹³⁵. W trakcie realizacji doszło jednak do poważnych zmian w „trójce realizatorskiej”. Autorem zdjęć zamiast Bogdana Dziworskiego uwzględnionego w skierowaniu do produkcji zastąpił Krzysztof Ptak. Trzykrotnie zmieniali się również kierownicy produkcji. Początkowo, od momentu rozpoczęcia prac nad *Klejnotem...* funkcję tę pełnił Edward Kłosowicz. 2 kwietnia 1980 roku został on zastąpiony przez Jerzego Owoca, jednak już po niespełna trzech tygodniach doszło do kolejnej zmiany – stanowisko to zajął Wojciech Karmoliński, który doprowadził produkcję filmu do końca¹¹³⁶. Zastrzeżenia budził też budżet filmu. Na realizację *Klejnotu...* realizatorzy żądali kwoty przekraczającej 30 milionów złotych i kategorię „filmu supernakładowego”, co było związane z licznymi pracami inscenizacyjnymi we wnętrzach naturalnych, przygotowanie sporej ilości kostiumów oraz dekoracji atelierowych oraz konieczności zaangażowania tysięcy statystów na potrzeby realizacji scen zbiorowych. Jednak NZK przyznał ekipie Królikiewicza kwotę 26 milionów złotych, doszło do tego na skutek sformułowania scenopisu i możliwości wykorzystania przygotowanych już na potrzeby serialu *Królowa Bona* (1980; reż. Janusz Majewski) kostiumów i dekoracji. Wszystkie te zabiegi twórcy przeprowadzili na wniosek Zespołu „Profil”¹¹³⁷, zakładać jednak trzeba, że polecenie ograniczenia budżetu zostało zespołowi złożone przez Naczelny Zarząd Kinematografii. Królikiewicz, choć zgodził się na te ograniczenia, twierdził, że „konieczność gromadzenia

¹¹³³ L. Wojtasik, *Recenzja scenariusza widowiska telewizyjnego Mirosława KOROLKO pt. „Klejnot swobodnego sumienia”*, AAN-NZK, sygn. 5/103, k. 190-191.

¹¹³⁴ Por. [Pismo Michała Misiornego do kierownictwa Zespołu Filmowego „Profil” z 4 lipca 1979 roku], op. cit., k. 181.

¹¹³⁵ Por. [Pismo Andrzeja Olańskiego do kierownictwa Zespołu Filmowego „Profil” z 12 listopada 1979 roku], AAN-NZK, sygn. 5/103, k. 175.

¹¹³⁶ Por. [Pismo Andrzeja Olańskiego do kierownictwa Zespołu Filmowego „Profil” z 12 listopada 1979 roku, 2 kwietnia 1980 roku i 21 kwietnia 1980 roku], AAN-NZK, sygn. 5/103, k. 160-161, 175.

¹¹³⁷ Por. S. Skubniewski, *Eksplikacja produkcyjna filmu „KLEJNOT SWOBODNEGO SUMIENIA*, AAN-NZK, sygn. 5/103, k. 169.

ilości wiąże się z dialektyką historyczną i poziomem artystycznym ich przedstawienia: muszą to być obrazy społecznego dramatu, ogarniającego ogromne ilości obywateli uczestniczących w publicznym życiu kraju. Toteż rezygnacja ze scen tzw. drogich spowoduje nieuchronne katastrofalne potaniecie filmu, ale niestety w sferze ideologicznej i estetycznej”¹¹³⁸.

*Szarża, czyli przypomnienie kanonu*¹¹³⁹ była z kolei filmem, w którym najbardziej widać odejście od pomysłu wyjściowego na skutek wydarzeń politycznych. Początkowo Krzysztof Wojciechowski chciał bowiem nakręcić film przypominający bogate tradycje polskiej kawalerii oraz bohaterstwo polskich ułanów we wrześniu 1939 roku. Osia były starania grupy dawnych żołnierzy o postawienie pomnika na Wólce Węglowej upamiętniającej tytułową szarżę. Na ekranie zresztą wielu z nich się pojawia – pułkownik Zbigniew Szacherski (dowódca 7 Pułku Strzelców Konnych), Eugeniusz Iwanowski (porucznik 14 Pułku Ułanów Jazłowieckich) czy Włodzimierz Rzeczycki (podchorąży służący w tym samej jednostce, po wojnie zawodowy aktor). W filmie występują również członkowie rodzin dawnych ułanów – m.in. aktorka Krystyna Królikiewicz, córka słynnego pułkownika Adama Królikiewicza oraz jej syn i wnuk ułana, późniejszy aktor i scenarzysta Cezary Harasimowicz. Reżyser w wywiadzie dla „Filmowego Serwisu Prasowego” mówił: „gdy zacząłem kręcić film, wybuchły strajki. Nie musiałem nic wywracać, zmieniać, wątki kawaleryjskie i strajkowe połączyły się same, organicznie. Wszak to naturalne: czym były szarże kawaleryjskie, tym stały się strajki robotnicze. Kontynuacja tradycji. Tacy już jesteśmy. Możemy przez trzydzieści, czterdzieści lat żyć w pozornym odrętwieniu i przyczajeniu, ale wcześniej czy później wyjdzie z nas prawdziwa natura, ta właśnie kawaleryjska”¹¹⁴⁰.

Wydaje się, że tymi słowami Wojciechowski postanowił złożyć hołd robotnikom. Dokładnie rzecz ujmując – pracownikom Huty Warszawa, znajdującej się nieopodal Wólki Węglowej, wielkiego przemysłowego zakładu, w którym ukonstytuowała się naturalnie zakładowa komórka NSZZ „Solidarność” (w filmie pojawia się zresztą Seweryn Jaworski, przewodniczący regionu „Mazowsze”). Ale było to również miejsce, w którym działał Klub Partyjnej Inteligencji Twórczej „Warszawa 80”. Pojawia się także scena wieczoru poetyckiego, podczas którego robotnicy recytują swoje wiersze, przepełnione troską o los kraju, stan klasy robotniczej oraz wierność tradycji. Widzimy ich również w hucie, gdy formułują komunikaty strajkowe, okupują zakład pracy, słuchają relacji ze Stoczni Gdańskiej i przemówień Lecha Wałęsy. Zdaniem Krzysztofa Wojciechowskiego „podejrzewali robotników,

¹¹³⁸ Por. G. Królikiewicz, *Eksplikacja reżyserska*, AAN-NZK, sygn. 5/103, k. 167.

¹¹³⁹ Tytuł roboczy filmu: *Tarcza*.

¹¹⁴⁰ *Szarża czyli przypomnienie kanonu*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1981, nr 7, s. 6.

że byli podpuszczani, namawiani, sterowani. Ale w sumie to było to, co podpowiedziało życie, co umieściłem w podtytule filmu: przypomnienie kanonu. Po prostu robotnicy przypomnieli sobie kim są i jacy są, jak chcieliby żyć i jacy być, co dla nich jest wzorem”¹⁴¹. Ale jest w filmie jeszcze jedna warstwa, ściśle związana z polską tradycją: podkreślenie roli Kościoła. Wojciechowski pokazuje w filmie księdza Tadeusza Uszyńskiego, który wraz ze wspomnianymi już Jaworskim i Kosseckim, rozmawiają o sytuacji w kraju oraz możliwościach zakończenia kryzysu oraz przyszłości Polski. Kościół staje się więc w filmie Wojciechowskiego instytucją umożliwiającą porozumienie oraz zachęcającą do rozmów przedstawicieli dwóch stron zwaśnionych ze sobą.

Powstał więc „dziennik filmowy między czerwcem a grudniem 1980 roku robotnikom i żołnierzom poświęcony”, jak głosił podtytuł. Stylistyka filmu była charakterystyczna dla Wojciechowskiego: paradokumentalna forma, chaotyczna narracja, oraz – w *Szarży...* bodaj silnie reprezentowanych – spory ładunek treści patriotycznych.

Zarówno *Klejnot...* jak i *Szarża...* stały się powodem konfliktu między Bohdanem Porębą a reżyserami obu produkcji, którzy swoje filmy przenieśli do powstałego na miejsce „Profilu” Zespołu Filmowego „Aneks”, którego kierownikiem artystycznym został Grzegorz Królikiewicz. Bohdan Poręba wystąpił nawet na łamach „Filmu” z listem otwartym, w którym odnośnie do filmów Królikiewicza i Wojciechowskiego pisał:

„Odnosnie pierwszego: Jak każdy film Krzysztofa Wojciechowskiego, był on realizowany na podstawie kilkustronicowego konspektu, a więc na wyłączną odpowiedzialność kierownictwa Zespołu PROFIL. Film ten nadzorowałem osobiście, wkładając szczególnie wielki wkład pracy w okresie montażu. Odnosnie drugiego: Szczególnie wiele zachodów kierownictwa PROFILU wymagał »Klejnot Swobodnego Sumienia« najpierw przy zatwierdzeniu scenariusza, potem przy skierowaniu filmu do produkcji. Następnie – jak dobrze pamięta Dyrekcja PRF Zespoły Filmowe – nastąpił kryzys, grożący zerwaniem filmu, spowodowanymi przekroczeniem ekonomicznym i konfliktami reżysera z kolejnymi kierownikami produkcji. W zażegnaniu tych konfliktów kierownictwo PROFILU odegrało rolę przekraczającą normalne obowiązki. Fakt, że reżyser Królikiewicz od pewnego czasu ukrywa film przed moją kontrolą, świadczy jedynie przeciw niemu, bowiem jest to gra nieuczciwa wobec człowieka, który ma prawnie określony obowiązek nadzoru nad wyż. wym. filmem. Obydwa filmy stanowią integralny składnik linii repertuarowej PROFILU, oba obciążały Zespół w czasie rozliczeń za ubiegłą kadencję, oba stanowią produkt pracy PROFILU i na opiekę nad obu posiadam prawomocne umowy. Dlatego próba wywłaszczenia Zespołu, którym dotąd kierowałem, z praw do obu wymienionych filmów, spowoduje moje wystąpienie na drogę sądową. Jednocześnie protestuję przeciw dopuszczeniu filmu »Klejnot Swobodnego

¹⁴¹ *Ibidem*.

Sumienia« do kolaudacji poza moimi plecami. Tego wymaga prawo oraz słowo uczciwość, na którego dewaluację nie mam zamiaru wyrazić zgody»¹¹⁴².

Pismo Poręby, adresowane zresztą do ówczesnego szefa kinematografii, kierownika Wydziału Kultury KC Mieczysława Wojtczaka, dyrekcji „Zespołów Filmowych” oraz sekretarzy KC, towarzyszy Jerzego Waszczuka i Stefana Olszowskiego, spowodowało naturalnie reakcję dwóch wspomnianych w nim reżyserów. Nie była to jednak reakcja, której spodziewał się Poręba. Reżyser *Na wylot* oskarżył go o formułowanie fałszywych, niepopartych dowodami oskarżeń. Znacznie ciekawszy wydaje się jednak list Krzysztofa Wojciechowskiego. Ze względu na ciężar zawartych w nim zarzutów kierowanych pod adresem byłego kierownika artystycznego „Profilu” chciałbym zacytować jego obszernie fragmenty:

„Do napisania tych paru zdań zmusiłeś mnie sam Twoim listem, w którym wyliczasz wszystkie Twoje zasługi przy powstaniu mojego filmu »Szarża«. Zarzucasz mi także, że wyeliminowałem planszę: »Zespół Filmowy Profil przedstawia«.

Nie zaprzeczam, iż pomogłeś mi przy zatwierdzaniu i kolaudowaniu wszystkich moich filmów kinowych, pomagałeś również innym kolegom, i to jest prawda. Uzupełnić tylko muszę, że wszystkie te filmy także cenzurowałeś. Proces tego cenzurowania był powolny, stopniowy, równoległy z procesem przemian zachodzących w Tobie samym, w Twoich filmach. (...)

A teraz punkt drugi: problem marki Zespołu »Profil«. Otóż wcale jej nie usunąłem, mimo iż usunąć chciałem! Tak, chciałem usunąć tę planszę, ponieważ z kilkunastu spotkań, które odbyłem z widzami, wynikało, iż ludziom ta plansza przeszkadza, odwraca temat dyskusji. Powiesz, że ludzie się mylą, że są »manipulowani«. Ale ludzie widocznie chcą być tak »manipulowani«, natomiast odrzucają to, co Ty im teraz proponujesz. Nic na to nie poradzę i Ty nic na to nie poradzisz. To są fakty obiektywne. Nie można zmuszać całego narodu, żeby zachwycał się tym, czym nie chce. A widać nie chce.

Wracając do tej planszy: chciałem zmienić, ale nie zmieniłem między innymi dlatego, że nie zgodził się na to właśnie Grzegorz Królikiewicz. Więc prawda jest taka: film »Szarża« powstał w Zespole »Profil«, tamże został skolaudowany i posiada winiętę Zespołu »Profil«. Posiada ją mimo to, że zdaje sobie sprawę z tego, że odbije się to na frekwencji i recenzjach. Zbyt dużo jest ludzi, którym plansza ta drażni oko, ale trudno.

Chcę Ci także przypomnieć, że jesienią 1980 r. gremium Zespołu »Profil« w tajnym głosowaniu pozbawiła Cię mandatu kierownika artystycznego, wybierając na to miejsce Królikiewicza. Nasza wspólna decyzja wynikała ze stwierdzenia, że nie wywiązujesz się należycie z opieki artystycznej nad filmami, a tylko zależy Ci na »przepechaniu« coraz większej ich ilości. Powiedziałeś mi kiedyś, że ciągle »świeciłeś oczami« u władz za moje filmy. My już od kilku lat »świeciliśmy oczami« za ogólny poziom artystyczny i ideowy większości

¹¹⁴² B. Poręba, *Listy do redakcji*, „Film” 1981, nr 27, s. 2.

filmów zespołu. Milczeliśmy, bo nie chciałeś nas słuchać. Ale jednocześnie nie odchodziliśmy od Ciebie, bo kiedyś pomogłeś nam w trudnych chwilach. Teraz przyszedł czas wyborów i po prostu nie zostałeś wybrany. Demokracja polega na uwzględnianiu racji większości. Nie było żadnego knucia, w trudnych chwilach nie potrafiłeś prowadzić zespołu. Straciłeś przez kilka lat szansę na stworzenie zespołu artystycznego, nie stworzyłeś też zespołu na wysokim poziomie politycznym, były to filmy czasem nawet »słuszne«, ale tak słabe artystycznie, że »słuszność« brała w łeb za jednym zamachem.

Wracając do filmu Królikiewicza; uważam, iż nie możesz sobie rościć praw moralnych i formalnych do tego filmu, a szczególnie do jego dalszego nadzorowania, skoro to faktycznie Królikiewicz przez cały czas pomagał innym kolegom w ratowaniu poziomu artystycznego ich filmów, uczestnicząc w montażu naszych utworów. W tym także Twoich! (...) Przypominam Ci także, że Królikiewicz nigdy nie brał za to pieniędzy. Trąci cynizmem, kiedy bierze się forszę za opiekę artystyczną nad artystą, któremu się coś zawdzięcza. (...) Nie wypominaj przeto Wajdzie jego wysokich zarobków, bo trąci to zwykłą zawiścią.

Piszę o tym ze smutkiem, ale muszę tak Cię zawstydzić, ponieważ dajesz zły przykład tym, którzy muszą odejść. A wszyscy jesteśmy zgodni, że wielu ludzi nieudolnych i nadmiernie bogacących się musi odejść. Nie wolno im torować drogi powrotu. To może prowadzić do narodowego nieszczęścia.

Zrozum to wreszcie i nie szalej. Zastanów się, posłuchaj, czego chce naród”¹¹⁴³.

Oczywiście zarówno *Szarża*, czyli *przypomnienie kanonu* jak i *Klejnot wolnego sumienia* zostały w standardowy sposób skolaudowane. Odbiór pierwszego filmu miał miejsce 26 stycznia 1981 roku, kilka miesięcy przed opublikowaniem przytoczonego listu Poręby. Podczas kolaudacji reżyser nie miał więc powodu, by czynić Wojciechowskiemu jakiegokolwiek wyrzuty. Jednak w jego wypowiedzi zwraca uwagę jedna rzecz, będąca potwierdzeniem przynajmniej jednego z oskarżeń, które reżyser *Szarży*... wystosował pod adresem kierownika „Profilu”. Poręba w swojej wypowiedzi stwierdził: „Chciałem też powiedzieć, że w filmie tym budziła moje zastrzeżenia rozmowa z byłym przewodniczącym »Solidarności« - Jaworskim, bo ta rozmowa szła za daleko i Wojciechowski ją usunął”¹¹⁴⁴. Ostrzejszy przebieg miała kolaudacja *Klejnotu*..., która odbyła się 1 lipca 1981 roku, czyli cztery dni przed opublikowaniem cytowanego wyżej listu Poręby na łamach „Filmu”. Reżyser powtórzył na niej zarzuty, które zamieścił w liście, dodając, że fakt podpisania kolaudowanego filmu tylko przez Zespół „Aneks” jest przejawem niesprawiedliwości i niegodziwości,

¹¹⁴³ K. Wojciechowski, *Listy do redakcji*, „Film” 1981, nr 28, s. 2. Odnosnie do wspomnianego przez Wojciechowskiego odsunięcia Poręby od kierowania „Profilem” – nie znalazłem potwierdzenia tego faktu w żadnym znanym mi źródle.

¹¹⁴⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 26 stycznia 1981 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 252, k. 15.

zwłaszcza, że Zespół „Profil” stał się przedmiotem „ostrej, niesprawiedliwej i nieprawdziwej nagonki”¹¹⁴⁵, w trakcie której zarzucano władzom kinematografii również kierowanie wysokich nakładów finansowych na produkcje „Profilu” kosztem innych grup twórczych. Grzegorz Królikiewicz nie odniósł się do wypowiedzi Poręby uznając, że „to są sprawy do omówienia nie na Komisji Kolaudacyjnej”¹¹⁴⁶.

Oba wspomniane filmy spotkały się podczas kolaudacji z ciepłym przyjęciem, aczkolwiek lepiej uczestnicy posiedzenia wypowiadali się o obrazie Krzysztofa Wojciechowskiego. Aleksander Jackiewicz uznał, że „ten film załatwia wiele niesłuchane ważnych rzeczy i w poprzednim okresie nie mógłby taki film powstać ze względu na cenzurę. Ten film mówi bardzo wiele o filozofii naszego narodu, która jest niezmienna od dziesiątków lat, co znalazło wyraz we współczesności”¹¹⁴⁷. Zamiary i przesłanie filmu zostały więc przez Jackiewicza bardzo trafnie odczytane. Pozytywnie przyjął również *Szarżę...* Andrzej Kusińiewicz, który podkreślał wszechstronność problematyki dzieła oraz walory publicystyczne. Podczas dyskusji zastanawiano się również nad rozpowszechnianiem filmu i powątpiewano w sukces frekwencyjny; z tego względu Mieczysław Waśkowski postulował, aby *Szarża* wyświetlana była tylko w telewizji z pominięciem kinowego obiegu¹¹⁴⁸. Przeciwno temu zaprotestował zarówno Bohdan Poręba, jak i m.in. profesor Henryk Jankowski. W przypadku *Klejnotu...* powtórzyły się zarzuty formułowane na większości kolaudacji filmów Grzegorza Królikiewicza, czyli zbyt przywiązanie do warstwy wizualnej kosztem pewnych niedostatków dramaturgicznych. Część uczestników posiedzenia, m.in. towarzyszy Zygmunta Janik i profesor Feliks Tych, zarzuciła również Królikiewiczowi nieczytelność głównego wątku i konieczność odwoływania się widzów do wiedzy pozaekranowej.

Wyprzedzając trochę chronologię wydarzeń, parę słów należy poświęcić analizie produkcji *Klejnotu wolnego sumienia*, sporządzonej 1 marca 1982 roku, już po zakończeniu produkcji. Rewizję tę przygotował ówczesny dyrektor Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”, Leon Bach. Jeżeli Królikiewicz i zespół „Profil” w okresie prac przygotowawczych zniwelował koszty produkcji do 26 milionów złotych, to koniec końców realizacja filmu zamknęła się w kwocie 50 milionów 867 tysięcy 470 złotych, przy czym już w trakcie zdjęć złożono wnioski o zwiększenie budżetu do kwoty 32 milionów 700

¹¹⁴⁵ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 1 lipca 1981 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 270, k. 8.

¹¹⁴⁶ *Ibidem*, k. 10.

¹¹⁴⁷ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 26 stycznia 1981 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 252, k. 3.

¹¹⁴⁸ *Por. Ibidem*, k. 9.

tysięcy złotych. Ekipa *Klejnotu...* przekroczyła więc przyznany budżet o ponad 18 milionów złotych¹¹⁴⁹. Tak olbrzymie przekroczenie przyznanych pieniędzy miało swoje źródła, zdaniem Bacha, w nadmiernym zużyciu taśmy negatywowej oraz rozbudowie „niektórych bardzo kosztownych obiektów zdjęciowych, tworzenie nowych ról aktorskich i epizodów nie mieszczących się w scenopisie filmu, a co za tym idzie nie ujętych w planie kosztów filmu”¹¹⁵⁰. I tak, do jednej z dużych scen zbiorowych Królikiewicz postanowił zaangażować artystów Polskiego Zespołu Tańca Conrada Drzewieckiego oraz tancerzy z tarnobrzeskiego Zespołu Tanecznego. Zastanawiające jednak jest zdziwienie kierownictwa przedsiębiorstwa tym faktem, bowiem w trakcie zdjęć informowała o nim ówczesna prasa¹¹⁵¹. Do tego również wynajęto o wiele większą ilość koni z uprzężami, co pochłonęło koszt ponad miliona złotych. Bach zwrócił również uwagę na nadmierne wydatki związane z transportem ekipy i aktorów. Zauważył między innymi, że „wynajęto śmigłowiec w dniach 29 i 30.X.80 r. w celu przewiezienia aktora M.Voita, za co zapłacono 122.000 zł. W wymienionych dniach nakręcono zaledwie 43,5 m użytkowych – łącznie 3 ujęcia. Podjęcie takiej decyzji przez kierownictwo produkcji filmu uważam za wysoce naganne. Sądzę, że nie zabrakło tu komuś fantazji, za którą płacono pieniędzmi społecznymi”¹¹⁵². Do już obszernej listy przewinień reżysera i kierownika produkcji doszedł również fakt angażowania do ról statystów pracowników Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi oraz grupy zdjęciowej *Klejnotu...*, którzy wykonywali również na planie inne obowiązki. Bach stwierdzał, że „wyjaśnienia kierownictwa produkcji (...) są nie do przyjęcia. Co to znaczy: »pracownik fizyczny pracujący rano mógł statystować wieczorem i odwrotnie«? W protokole podano wyraźnie przypadki, w których pracownik fizyczny otrzymywał zapłatę za 12, 14 i 16 godzin pracy fizycznej i dodatkowo otrzymywał kartę statysty. Więc kiedy statystował?”¹¹⁵³. Bach jednak wyciągnął konsekwencje finansowe tylko wobec trzech II kierowników produkcji – Antoniego Sambora, Adama Pawlika i Piotra Dzięcioła oraz II reżysera Kazimierza Korytkow-

¹¹⁴⁹ Por. *Informacja i ocena Zespołów Filmowych w pierwszym roku kadencji 1981-1984*. 1982, AAN-NZK, sygn. 2/101, k. 52.

¹¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹¹⁵¹ M.in. „Express Poznański”, który w swoim artykule o Polskim Zespole Tańca pisał: „Dużym wydarzeniem będzie udział w październikowych pracach znakomitego reżysera Grzegorza Królikiewicza, który kręci film fabularny pt. »Klejnot swobodnego sumienia«, oparty o poemat Juliusza Słowackiego »Jan Bielecki«. Choreografię opracował oczywiście Conrad Drzewiecki” ((r), *Grzegorz Królikiewicz kręci film z zespołem Conrada Drzewieckiego*, „Express Poznański” 1981, nr 194).

¹¹⁵² [Pismo Leona Bacha do Kierownictwa Produkcji Filmu „Klejnot swobodnego sumienia” z 1 marca 1982 roku], AAN-NZK, sygn. 2/101, k. 53.

¹¹⁵³ *Ibidem*, k. 54.

skiego. Jednak niegospodarność i ignorowanie budżetowych obostrzeń oraz zaleceń cechowały również inne produkcje, które powstawały w kierowanym przez Królikiewicza „Aneksie”; było to jedną z przyczyn likwidacji tego zespołu w 1984 roku (zob. rozdział 1).

Pozostałe dwa filmy, które „Profil” produkował w 1981 roku nie spowodowały takich problemów produkcyjnych i prawnych, ale też nie były sukcesami artystycznymi. *Wierne blizny* Włodzimierza Olszewskiego, oparte o powieść Jerzego Grzymkowskiego pod tym samym tytułem, stanowiły przykład ugrzecznionego i zgodnego z wymogami polityki kulturalnej filmu „rozrachunkowego” z czasami stalinowskimi. Głównym bohaterem był porucznik Stefan Madejski (Jan Frycz), dowódca oddziału Korpusu Bezpieczeństwa Wewnętrznego, bezwzględny dla wrogów ustroju i ostro traktujący schwytanych do niewoli członków oddziałów antykomunistycznych. I on jednak doświadcza chwili słabości, a raczej zgodności ze swoim sumieniem i przyjętymi zasadami – przypadkiem w jego kwaterze zjawia się dawny kolega z Armii Krajowej, Miki (Bogusław Linda). Madejski puszcza go wolno, a gdy fakt ten wychodzi na jaw, zostaje skazany na 15 lat więzienia. Gdy zgorzkniały wychodzi na wolność, styka się z wrogością otoczenia, pamiętającego jego działalność w KBW, a także obojętnością dawnych podkomendnych oraz Mikięgo, który został drobnym oszustem i nie chce wracać do dawnych czasów.

Powstał obraz schematyczny, który z historią Polski pierwszych lat powojennych i dramatami doświadczanymi przez ludzi ma tyle wspólnego, co film *Gdzie woda czysta i trawa zielona* z rzeczywistą działalnością PZPR. Najbardziej groteskowo wypadają sceny śledztwa, prowadzonego na Madejskim – grzeczny oficer (Jacek Bursztynowicz), który stanowczą postawę protagonisty i odmowę składania zeznań chce skwitować odwołaniem zarzutów, brak jakichkolwiek tortur, parodia sądu wojskowego osądzającego głównego bohatera. Trudno też doprawdy zrozumieć, dlaczego dawny oficer Armii Krajowej miałby z taką zaciękością i bezwzględnością utrzymywać władzę ludową. To już jednak inwencja Olszewskiego, gdyż w powieści bohater należał do Związku Walki Młodych. Dokonana modyfikacja czyni rzecz jeszcze bardziej niejasnym i niezrozumiałym. Uśmiech politowania wzbudza również zakończenie – Madejski, mimo zwątpienia w ideologię, licznych ran i zgorzknienia decyduje się jednak włączyć w „nurt zmian” i zostać aktywistą partyjnym. Ostatnie fragmenty książki jak i filmu wydają się żywcem wyjęte z *Rachunku sumienia* (1964; reż. Julian Dziedzina), również filmu rozrachunkowego, ale z doklejonym pozytywnym zakończeniem. Do wad filmu zaliczyć należy również kwestie *stricte* warsztatowe – dłużyzny,

szeleszczące papierem dialogi, nieudolne prowadzenie przez reżysera dobrych przecież aktorów (oprócz Frycza i Lindy w *Wiernych bliźnach* zagrali też m.in. Marian Opania, Andrzej Precigs, Adam Ferency czy Ewa Błaszczuk).

Drugi film z tej „podgrupy”, *Czerwone węże* (1981) Wojciecha Fiwka, był adaptacją powieści Heleny Boguszewskiej pod tym samym tytułem, którą reżyser dokonał wraz z Konradem Frejdlichem. Akcja powieści i filmu toczyła się w Łodzi na początku lat 30., tym samym zespół po raz trzeci (po *Józi* i *Wesela nie będzie*) osadził akcję filmu w tym mieście. Tłem filmu jest trudny żywot pracowników łódzkich fabryk oraz strajk w zakładach „Wima”, będący wyrazem solidarności ze strajkującymi na Śląsku górnikiem. W takich okolicznościach rozpoczyna się przyjaźń Władki Markowskiej (Agnieszka Wielgus), który przyjeżdża do Łodzi ze Śląska z rodzeństwem Sabiną (Maria Probosz) i Adamem (Adam Probosz) Stańczakami, dziećmi pracującego w „Wimie” tkacza oraz członka związku zawodowego (Stefan Szmidt).

Kolaudacja filmu, która odbyła się 6 sierpnia 1981 roku, stała się przedmiotem starcia między gremium Komisji a Bohdanem Porębą, Frejdlichem i Fiwkiem. Dyskutanci atakowali twórców za schematyczny scenariusz, który z powodzeniem mógłby stać się pierwowzorem słuchowiska radiowego, nużące prowadzenie akcji i powolne tempo filmu, nieprzystające do wymagań ówczesnej młodzieży. Broniąc się przed tymi zarzutami, Poręba i Frejdlich argumentowali, że *Czerwone węże* propagują bardzo ważne dla młodego pokolenia wartości, takie jak przyjaźń, lojalność, solidarność i uczciwość, a nadto są przeciwwagą dla szkodliwej dla młodego pokolenia telewizji¹¹⁵⁴. Przewodnicząca kolaudacji Daniela Czarska podzielała jednak argumenty oponentów filmu i jedyną wartość obrazu Fiwka odnajdywała w fakcie, że reprezentuje on rzadko podejmowany przez twórców gatunek filmu dla dzieci i młodzież, co korespondowało z wypowiedziami prasowymi Frejdlicha i Fiwka; twórcy wyraźnie traktowali swoją produkcję jako film historyczny kierowany do nieletniej widowni. Jak twierdził reżyser, chciał tym filmem „skoncentrować się właśnie na edukacji młodego pokolenia. Przez długie lata byliśmy odcięci od tradycji, wyrządzając ogromne zło przede wszystkim samym sobie. A przecież ta tradycja istniała. Dzisiejsza młodzież jest na tyle dojrzała, że można i należy uczyć ją również myślenia politycznego”¹¹⁵⁵. Na kolaudacji reżyser twierdził jednak co innego: „chciałem zapoczątkować kino familijne, które w Polsce nie istnieje, a które się sprawdziło w innych krajach i dlatego

¹¹⁵⁴ Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 6 sierpnia 1981 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 276.

¹¹⁵⁵ M. Rajczuk, *Na planie. Czerwone węże*, „Ekran” 1981, nr 22, s. 13.

pokusilem się o taką narrację filmu, która zarówno może być odbierana przez młodą widownię, jak i przez jej rodziców. Na przykład w Poznaniu jest doskonale utrzymana tradycja kina rodzinnego i tę akcję chciałem rozszerzyć”¹¹⁵⁶. Powieść Heleny Boguszewskiej nie była jednak najlepszym materiałem na tego rodzaju film, ale warto zwrócić uwagę na coś innego – mianowicie kino z tego gatunku będzie próbował tworzyć „Profil” w drugiej połowie lat 80., między innymi poprzez filmy Janusza Kidawy i Kazimierza Tarnasa.

Obie produkcje weszły na ekrany w czasie trwania stanu wojennego: *Wierne bliźny* w październiku 1982 roku, *Czerwone węże* w marcu roku 1983. Film Włodzimierza Olszewskiego spotkał się z pozytywnym przyjęciem dyspozycyjnych krytyków – Witolda Rutkiewicza czy Janusza Skwary. Ten drugi wspomniane wyżej dłuższy określił następującym stwierdzeniem: „Włodzimierz Olszewski przy całym zmyśle obserwacji ma w istocie duszę poety. Komponuje tak wydarzenia, by wydobyć z nich wewnętrzny sens. Dlatego styl narracji jest powolny, aby widz miał możliwość rozsmakować się nie tylko w intrydze, lecz we wszystkich elementach, które się z nią łączą. (...) Spróbował w tamtych niełatwych latach odnaleźć szczytę poezji, zamyślenia”¹¹⁵⁷. Czytelnika tej recenzji może ogarnąć pusty śmiech, zwłaszcza że inny krytyk, pracujący dla czasopisma redagowanego przez Kazimierza Koźniewskiego, wytknął reżyserowi również wady: „Od strony technicznej roboty, film Olszewskiego jest przykładem wyjątkowego wprost niedbalstwa. Oficer Stefan najpierw nosi mundur z dwoma gwiazdkami na naramiennikach, a dopiero później otrzymuje rozkaz z awansem i ordynans przyszywa mu te gwiazdki do munduru. A w Październiku, kiedy zagubiony bohater spaceruje brzegiem Wisły, gołym okiem widoczne są Zamek Królewski i wieżowiec Intraco, sztandarowe – jak wiadomo – budowle Planu Sześcioletniego... I co chwilę przemykają jezdniami małe fiaty, polonezy...”¹¹⁵⁸. Przy omawianiu *Czerwonych węży* doceniano przede wszystkim staranność i pieczołowitość w odtwarzaniu epoki, zdarzało się jednak, że przy omawianiu tego aspektu filmu poświęcano też parę słów sprawom ogólniejszym. Jerzy Wilmański, dziennikarz łódzkich „Odgłosów”, uważał, że obraz Fiwka „jest dość trafną polemiką z tymi wszystkimi apologetycznymi westchnieniami o Drugiej Rzeczypospolitej, ten film wypowiada także rzetelną prawdę, zadając kłam łatwym i fałszywym porównaniom naszych dwóch polskich kryzysów – tego z lat trzydziestych i tego z lat osiemdziesiątych. (...) film obronił najistotniejsze: prawdę o tamtej epoce. Gorzką,

¹¹⁵⁶ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 6 sierpnia 1981 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 276, k. 12.

¹¹⁵⁷ J. Skwara, *Nie zagoją się rany*, „Tygodnik Kulturalny” 1982, nr 37, s. 16.

¹¹⁵⁸ J. Artowski, *Człowiek z bliźną*, „Tu i Teraz” 1982, nr 23, s. 12.

tragiczną prawdę nędzy, głodu i braku pracy. Strajkowano wówczas po to, aby mieć prawo do pracy, a nie po to, aby mieć prawo do strajku. Wówczas walka szła o prawo do życia, a nie o prawo do grania na nosie. Powtarzam, film tego nachalnie nie eksponuje, ale dziś taka konkluzja wynika z niego dla myślącego, uważnego widza¹¹⁵⁹. Film był jednak realizowany z myślą o młodej widowni, która mogła jednak nie wychwycić tak głębokiej paraleli. Zatrzymując się na chwilę przy widowni warto stwierdzić, że oba obrazy nie odniosły frekwencyjnego sukcesu, co nie powinno dziwić¹¹⁶⁰.

Na te wszystkie kłopoty z produkcjami realizowanymi lub kolaudowanymi w okresie rozwiązywania „Profilu” nałożyły się również problemy z recepcją filmów już powstałych przez nowy rodzaj publiczności – członków „Solidarności”. Najwięcej z nich ogniskowało się wokół *Zamachu stanu*. Niespełna półtora miesiący po premierze filmu, 18 maja 1981 roku, do sekretariatu Józefa Tejchmy wpłynął list otwarty Komisji Zakładowej NSZZ „Solidarność” przy Wojewódzkim Zjednoczeniu Gospodarki Komunalnej i Mieszkaniowej w Opolu. Jego nadawcy porównywali wręcz film Filipskiego z osławionym *Heimkehr* (1941; reż. Gustav Ucicky; prod. Niemcy). Twierdzili, że *Zamach stanu* to „paskwil historyczny o wymowie wybitnie antypolskiej, zawierający tendencyjnie dobrane zafałszowania historyczne. Okres II Rzeczypospolitej przedstawiony został w sposób, na który zasługiwałyby Dominikana z okresu rządów generalissimusa Trujillo. Marszałek Piłsudski zaś – jeden z największych Polaków ostatnich stuleci – zaprezentowany został społeczeństwu jako mały, niedołączy i głupi watażka¹¹⁶¹. Oczywiście domagano się natychmiastowego zdjęcia z ekranu filmu będącego przedmiotem listu. List ostatecznie trafił do Naczelnego Zarządu Kinematografii, odpowiedź zaś nie powinna być zaskoczeniem – film Ryszarda Filipskiego miał pozostać na ekranach w imię zasad „demokracji życia społecznego i kulturalnego¹¹⁶².

¹¹⁵⁹ J. Wilmański, *Czerwone węże*, „Odgłosy” 1983, nr 14, s. 15.

¹¹⁶⁰ Odnośnie do ekranizacji Grzymkowskiego nie bez znaczenia jest anegdota opowiedziana w jednym z wywiadów przez Jana Frycza: „Adam Michnik przed laty mnie zapytał: »To pan jest aktorem, który zagrał w tym chujowym filmie?«. Chodziło mu o *Wierne blizny*” (Por. <https://wywiadowcy.pl/jan-frycz/> [dostęp: 09.02.2022]).

¹¹⁶¹ *List otwarty do Pana Józefa Tejchmy – Ministra Kultury i Sztuki*, AAN-NZK, sygn. 5/100, k. 220.

¹¹⁶² [Pismo Departamentu Programowego NZK do Komisji Zakładowej NSZZ „Solidarność” przy Wojewódzkim Zjednoczeniu Gospodarki Komunalnej i Mieszkaniowej w Opolu z 14 czerwca 1981 roku], AAN-NZK, sygn. 5/100, k. 219.

Tabela 7. Koszty produkcji i wyniki finansowe filmów kinowych ZF „Iluzjon”, „Profil” i „Kraków” realizowanych w drugiej połowie 1980 roku i w pierwszej połowie 1981 roku.

	Tytuł	Zespół	Data premiery	Koszt produkcji	Kopie		Seanse	Liczba widzów w roku premiery	Wpływy - w roku premiery	Liczba widzów po roku od premiery
					35	16				
1	Bołdyn	Iluzjon	1982-09-03	30484000	26		2203	92 487	3087000	125502
2	Czerwone węże	Profil	1983-03-04	12196805	23		1004	60 114	1128812	67636
3	Czwartki ubogich	Iluzjon	1982-10-18	14520000	34		2330	212462	8487000	420493
4	Filip z konopi	Iluzjon	1983-01-10	10350287	47	46	9771	1021873	35736389	1021875
5	Karabiny	Kraków	1982-11-15	18253000	18		693	30 160	902000	60907
6	Klejnot wolnego sumienia	Profil	1983-09-23	51815884	18		822	61488	1875179	81258
7	Miłość ci wszystko wybaczy	Iluzjon	1982-02-15	36073000	60		9402	898786	23027000	908665
8	Okolice spokojnego morza	Iluzjon	1983-02-12	13302574	19		1324	50914	1461063	51252
9	Szarża, czyli przypomnienie...	Profil	1981-08-14	10211000	23		1071	41000	608000	41073
10	Wierne blizny	Profil	1982-10-04	15804000	18		841	32830	1097000	68956
11	Zapach psiej sierści	Iluzjon	1982-05-24	21230000	25		3993	217731	7809000	250905

Opracowanie własne na podstawie: *Zestawienia informacyjne wyników rozpowszechniania w latach 1973-1986*, AAN-NZK, sygn. 5/68; *Mały Rocznik Filmowy 1981*, Warszawa 1982; *Mały Rocznik Filmowy 1982*, Warszawa 1983; *Mały Rocznik Filmowy 1983*, Warszawa. 1984. Filmy uszeregowano w kolejności alfabetycznej.

„1. W chwili wprowadzenia stanu wojennego partia znalazła się w nowej sytuacji. Partia weszła w stan wojenny ideologicznie, politycznie i organizacyjnie osłabiona, ze szczupłym aktywem, zmęczonym psychicznie i fizycznie, z biernymi w przeważającej mierze masami członkowskimi.

2. Partia ma ograniczony wpływ na społeczeństwo, które odnosi się do niej nieufnie, niechętnie, a nierzadko agresywnie.

3. W kształtowaniu się nastrojów społecznych występują trzy główne tendencje:

- w rosnących kręgach społeczeństwa stan wojenny traktowany jest jako wprawdzie uciążliwy, lecz konieczny krok w kierunku położenia kresu anarchii i odbudowy podstawowych wartości socjalizmu;

- w środowiskach, w których znaczne były wpływy »Solidarności«, oraz wśród poważnych odłamów inteligencji panuje pogląd, że stan wojenny stanowi zamach na swobody obywatelskie i że nie usprawiedliwiał go rozwój wydarzeń;

- dla dużej części społeczeństwa charakterystyczna jest postawa bierności i wyczekiwania na dalszy bieg wydarzeń”¹¹⁶³.

Tymi słowami Wydział Organizacyjny Komitetu Centralnego 21 grudnia 1981 roku opisywał sytuację w kraju oraz stan Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Natychmiast podjęto działania, by wykorzystać stan wojenny w sposób propagandowy, poprzez podkreślanie dogmatów marksizmu-leninizmu, wyjaśnienia powodów zaistniałej sytuacji oraz uwydatnienia roli walki klasowej oraz założeń działania Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego i jej roli w uspokojeniu nastrojów społecznych. Nakazywano również ukazywanie „na konkretnych przykładach dokumentów, wystąpień i działań, że »Solidarność« i jej liderzy prowadzili politykę i działalność sprzeczną z interesami klasy robotniczej, całego narodu, dążyli przy pomocy kontrrewolucji do zdobycia władzy i zmiany ustroju” oraz propagowanie „przykładów rzetelnej pracy, dyscypliny, postawy obywatelskiej, przedstawianiu sylwetek cieszących się zaufaniem w środowisku ludzi pracy, społeczników, wzorowych wychowawców, szanowanych fachowców itp.”¹¹⁶⁴.

¹¹⁶³ *Informacja o sytuacji partii w warunkach stanu wojennego*, AAN-KCPZPR, sygn. XIC/21, k. 129.

¹¹⁶⁴ *Zadania partii w warunkach stanu wojennego*, AAN-KCPZPR, sygn. XIC/21, k. 228.

4.5. *Powinni bezwzględnie odejść. PZPR wobec środowiska filmowego w pierwszych miesiącach stanu wojennego*

Również „na odcinku kultury” partia zaczęła odzyskiwać swoją naruszoną pozycję, co po latach zostało określone przez Albina Żyto jako „konsekwentne oczyszczanie atmosfery politycznej w środowiskach twórczych”¹¹⁶⁵. 2 stycznia 1982 roku Wydział Kultury KC przygotował dokument „Projekt proponowanych działań w środowisku filmowym”. Już pierwsze paragrafy tego dokumentu zdradzały wyraźny cel jego powstania – ponowne potwierdzenie dyktatu partii i państwa nad środowiskiem filmowym, unieszkodliwienie sieci powiązań między opozycyjną grupą filmowców, związaną z Andrzejem Wajdą oraz likwidację Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Szły za tym i dalsze wnioski, głównie natury personalnej. Ze stanowiska szefa kinematografii odsunięty został Jerzy Passendorfer¹¹⁶⁶, reżyser filmowy (*Zamach* [1958], *Barwy walki* [1964], *Janosik* [1973]), piastujący to stanowisko w 1981 roku – w opracowaniu wytknięto mu „podporządkowanie się WAJDZIE i do tymczasowemu kierownictwu SFP”¹¹⁶⁷. Jego miejsce zajął Stanisław Stefański, od 27 listopada 1981 do 12 stycznia 1982 kierownik Wydziału Kultury¹¹⁶⁸. Proponowano również zwolnienie Danieli Czarskiej, Wiesława Stempla i Janusza Zaporowskiego z funkcji pełnionych przez nich w Naczelnym Zarządzie Kinematografii oraz Leona Bacha ze stanowiska dyrektora PRF „Zespoły Filmowe” – wszyscy oni oskarżeni zostali o sprzyjanie frakcji „wajdowskiej”, działalność lub sympatyzowanie z „Solidarnością” lub popieranie filmów z nurtu moralnego niepokoju. Zmiany osobowe miały również dotknąć środowisko prasy branżowej – postulowano zwolnienie Lesława Bajera, Bolesława Michałka, Bożeny Janickiej i Jerzego Chłopeckiego, redaktorów naczelnych bądź członków redakcji „Kina”, „Filmu” i „Ekranu”. Wszystkie te miejsca miały zająć postacie związane z kręgami partyjnymi i wojskowymi. Na stanowisko dyrektora Departamentu Programowego NZK proponowano pułkownika Bohdana Świątkiewicza, reżysera związanego z Wytwórnią Filmową „Czołówka”¹¹⁶⁹, na dyrektora PRF „Zespoły Filmowe” – Jerzego Rutowicza, kierownika produkcji, w II połowie lat 70. II sekretarza Egzekutywy POP „Zespołów Filmowych”.

¹¹⁶⁵ A. Żyto, *Patriotyczne powinności kultury*, „Nowe Drogi” 1984, nr 6, s. 169.

¹¹⁶⁶ Reżyser ten był również sekretarzem zespołu partyjnego działającego w ramach Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Por. J. Szczutkowska, *Polityka...*, op. cit., s. 166.

¹¹⁶⁷ *Projekt proponowanych zmian w środowisku filmowym*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1696, k. 2.

¹¹⁶⁸ Por. <https://katalog.bip.ipn.gov.pl/informacje/1876> [dostęp: 15.04.2022].

¹¹⁶⁹ Por. „Kino” 1997, nr 4, s. 2.

Ostatecznie oba stanowiska zajęli odpowiednio: Stanisław Goszczurny i Leon Bach, któremu udało się uniknąć zwolnienia. Poszczególnymi magazynami filmowymi mieli kierować: Eugeniusz Boczek, dziennikarz tygodnika „Stolica” i Janusz Skwara („Kino”) oraz Witold Rutkiewicz, określony jako „członek partii, umiejący walczyć o pryncypia”¹¹⁷⁰ („Ekran”). Na tym jednak nie kończyły się propozycje Wydziału Kultury. Jedną z nich była ocena ówczesnie działających zespołów filmowych i – po jej przeprowadzeniu – likwidacja dotychczas istniejących instytucji oraz powołanie nowych, na których czele stanęliby: Ryszard Filipiński, Bohdan Poręba, Janusz Kidawa, Czesław Petelski, Krzysztof Zanussi i Janusz Morgenstern. Czterej pierwsi kandydaci na kierowników artystycznych nowych zespołów byli członkami Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej¹¹⁷¹. Zmiany zaszłyby również w Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych – urzędnicy Wydziału Kultury stwierdzali, że „z dotychczasowego składu (...) powinni bezwzględnie odejść” m.in. Andrzej Wajda, Ernest Bryll, Stanisław Różewicz, Jacek Fuksiewicz, Wojciech Jerzy Has, Jerzy Hoffman, Krzysztof Kieślowski oraz co bardziej liberalni lub opozycyjni krytycy – Małgorzata Dipont („Życie Warszawy”), Aleksander Wiercorkowski („Film”) i Aleksander Jakubowicz („Życie Literackie”). Sugerowano również powołanie „Grupy Inicjatywnej”¹¹⁷², której zadaniem byłoby m.in. „opracowanie »deklaracji« obejmującej m.in. zwięzłą ocenę dorobku filmowego w Polsce Ludowej, oceny sytuacji w latach 1980-81, apelu o konieczności politycznych przewartościowań w środowisku filmowym i konieczności poparcia dla WRON. Pod »deklaracją« należałoby zbierać podpisy w celu ukształtowania się nowej grupy ludzi filmu, stojących na gruncie zasad ustrojowych PRL. »Deklaracja« z podpisami winna być opublikowana w środkach masowego przekazu, aby głos zaangażowanych przedstawicieli polskiej kinematografii był znany szerokiej opinii publicznej”¹¹⁷³. „Grupa Inicjatywna” miała również czynić starania o powołanie Rady ds. Kinematografii, w której

¹¹⁷⁰ *Projekt proponowanych zmian w środowisku filmowym*, op. cit., k. 6.

¹¹⁷¹ Podobny wniosek zgłosił towarzysz Albert Kosowski, który postulował Wydziałowi Kultury dokonanie „merytorycznej oceny kadr w zespołach filmowych, w tym kierowników literackich” (*Wnioski i propozycje zgłoszone w dyskusji i do protokołu na VII Plenum Komitetu Centralnego PZPR w dniach 24 – 25 lutego 1982 r.*, AAN-KCPZPR, sygn. XIC/21, k. 35).

¹¹⁷² Załącznikiem do omawianego dokumentu był również proponowany skład „Grupy Inicjatywnej” – 19 spośród 34 jej członków posiadało legitymacje partyjne Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej – wśród nich Czesław Petelski, Ryszard Filipiński, Bohdan Poręba, Waldemar Podgórski, Janusz Kidawa, Henryk Bielski, Jerzy Kawalerowicz, Janusz Skwara, Witold Rutkiewicz, Eugeniusz Boczek i Zbigniew Klaczyński (ten ostatni był wieloletnim krytykiem filmowym „Trybuny Ludu”). Na przewodniczącego „Grupy” suflowano nazwisko Jana Budkiewicza, nie należącego co prawda do partii, ale przez wiele lat przewodzącemu „branżowemu” Związkowi Zawodowemu Pracowników Kultury i Sztuki. On również – po domknięciu opisanego dalej procesu – miał stanąć na czele Związku Polskich Filmowców (Por. *Proponowany skład Grupy Inicjatywnej*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1696, k. nlb.).

¹¹⁷³ *Projekt proponowanych zmian w środowisku filmowym*, op. cit., k. 8.

działałyby takie osoby, jak: Ryszard Filipiński, Janusz Skwara, Jan Budkiewicz, Wojciech Żukrowski, Kazimierz Koźniewski czy Stanisław Kuszewski. Wszystkie te działania (w których wspierać „Grupę” miały Wydziały Kultury KC i Komitetu Warszawskiego PZPR), po ich zakończeniu miały doprowadzić do powstania „nowego” Związku Polskich Filmowców. Jako dopełnienie dzieła „odnowy” nowopowołana organizacja miała przejąć dotychczasową siedzibę Stowarzyszenia Filmowców Polskich i tam właśnie rozpocząć swoją działalność.

Nie wszystkie z tych inicjatyw udało się Wydziałowi Kultury przeprowadzić. Nie udało im się zlikwidować Stowarzyszenia Filmowców Polskich – po niespełna dwuletnim okresie zawieszenia wznowiło ono swoją działalność, z jedną wszakże istotną zmianą – Andrzeja Wajdę na stanowisku prezesa zastąpił Janusz Majewski. Udało się jednak doprowadzić do poważnych zmian na najważniejszych stanowiskach w redakcjach czasopism filmowych – redaktorem „Ekranu” został powiązany z partią Lech Wieluński, „Filmu” – Zbigniew Klaczyński, „Kina” – Barbara Mruklik. Wszystkie te wydarzenia Wydział Kultury KC określał mianem „normalizacji” definiowanej jako „odbudowę przewodniej roli partii wobec środowisk artystycznych oraz włączenie ich do realizacji celów polityki kulturalnej partii, odtworzenie warunków sprzyjających powstawaniu i społecznemu funkcjonowaniu dzieł sztuki współtworzących socjalistyczną świadomość społeczeństwa” oraz odsunięcie „zdecydowanych przeciwników partii i państwa socjalistycznego i ich politycznej neutralizacji”¹¹⁷⁴.

Jednak również i druga, bliższa opozycji strona, prowadziła działania, mające na celu utrudnienie pracy reżyserom uważanym za „reżimowych” czy demonstrowanie swojej niechęci odnośnie osób ze środowiska teatralnego i filmowego, które wyraźnie sympatyzowały z Polską Zjednoczoną Partią Robotniczą. Wydarzenia związane z „wyklaskaniem” między innymi Janusza Kłosińskiego i Stanisława Mikulskiego przywoływane były dość często. Sporo miejsca poświęcono w stosownych publikacjach również bojkotowi telewizji. Na niwie filmu działania członków środowiska związanego z opozycją koncentrowały się

¹¹⁷⁴ *Sytuacja polityczna w środowiskach artystycznych*, AAN-KCPZPR, sygn. XVI/25, k. 5. Podobne oceny, odnoszące się do zmian w SFP, znalazły się również w prasie partyjnej. Zenon Skuza na łamach „Nowych Dróg” uznał: „Jest też wiele mówiący przykład stowarzyszeń, które poszły drogą rozumnej odpowiedzi na konstruktywną ofertę ze strony partii i jej sojuszników, ze strony mecenatu państwowego. Widać to na przykładzie zdyferencjowanego przecież głęboko środowiska filmowego. Znalazły się tu i zostały zrealizowane pozytywne rozwiązania. Dziś wielu filmowców, którzy początkowo odnosili się do tego rozwiązania z nieufnością i rezerwą, widzi, że skorzystał na nim film polski, że wygrało dobro kinematografii, jej twórców i pracowników” (Z. Skuza, *Porozumienie i walka na płaszczyźnie kultury*, „Nowe Drogi” 1984, nr 5, s. 28).

przede wszystkim na ogłaszaniu bojkotu reaktywowanych administracyjnie zespołów i zabranianiu udziału w ich produkcjach. Dotyczyło to dwóch zespołów, które są bohaterami dysertacji – „Iluzjonu” i „Profilu”, których działalność wznowiono, odpowiednio, 15 lutego i 1 marca 1982 roku. Odbicie owego bojkotu można znaleźć w rekonstruowaniu losów powstawania konkretnych filmów, realizowanych w tychże zespołach (np. *Pastorale heroica*, *Katastrofa w Gibraltarze*, *Czas dojrzewania*, *Godność*, *Czas nadziei*), jak i w przypadku obrazów, których realizacja nie została doprowadzona do końca. W piśmie Stanisława Kuszewskiego do Wydziału Kultury, datowanym na 21 czerwca 1982 roku, znalazły się następujące stwierdzenia:

„tow. Jerzy Passendorfer powiadomił mnie telefonicznie, że zmuszony jest zaniechać realizacji filmu fabularnego »Niebezpieczna gra«, ponieważ nie udało mu się pozyskać pełnowartościowego zestawu aktorów. (Zdjęcia do tego filmu miały się rozpocząć za 2 tygodnie). Tow. Passendorfer przypuszcza, że kolejne odmowy ze strony aktorów, którym proponował współpracę, są rezultatem zorganizowanego bojkotu. Jak sądzi jest to skutek jego udziału w krakowskim festiwalu filmów krótkometrażowych jako przewodniczącego jury. Skądinąd słyszałem o kursujących w tzw. środowisku »czarnych listach« kolaborantów, na które wpisano m.in. Petelskiego, Porębę, Kidawę i Waśkowskiego. Są to wszystko reżyserzy – członkowie PZPR. W stosunku do nich obowiązywać ma pełna blokada. (...) Nasilająca się akcja bojkotu (...) są sygnałami nowych działań ofensywnych politycznej opozycji w środowiskach twórczych, obliczonych na zakłócenie postępującego procesu normalizacji i na wywołanie nowych napięć społecznych. To kontynuacja polityki działań z pozycji siły, a także wypierania artystów – członków PZPR – z udziału w twórczości artystycznej, uprawianej przed ogłoszeniem stanu wojennego przez tzw. ekstremę »Solidarności«”¹¹⁷⁵.

Wznowienie działalności kinematografii po przymusowej przerwie spowodowanej wprowadzeniem stanu wojennego przyniosło również ocenę polskiej twórczości filmowej w kryzysowych latach 1981-1982. Wnioski z tej oceny nie napawały optymizmem. Pracownicy Naczelnego Zarządu Kinematografii spostrzegli co prawda realizację sporej liczny filmów fabularnych o tematyce współczesnej, równocześnie część (*Przesłuchanie* [1982; reż. Ryszard Bugajski], *Matka Królów* [1982; reż. Janusz Zaorski], *Gry i zabawy* [1982; reż. Tadeusz Junak] i *Noc poślubna w biały dzień* [1982; reż. Jerzy Gruza]) powędrowała na kilka lat na półki¹¹⁷⁶. Pierwsze dwa tytuły, zrealizowane w Zespole Filmowym „X” zostały już omówione wielokrotnie, zaś ich losy w 1982 roku wielokrotnie opisane. Dwa pozostałe

¹¹⁷⁵ [Pismo Stanisława Kuszewskiego z 21 czerwca 1982 roku], AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1696, k. nlb.

¹¹⁷⁶ Przypadek *Gier i zabaw* jest szczególnie interesujący, gdyż film ten nie miał nigdy oficjalnej premiery kinowej. Po raz pierwszy na dużym ekranie został on pokazany 14 września 2009 roku w kinie Charlie w Łodzi, w ramach przeglądu „Kino na cenzurowanym 2” (Por. <https://www.charlie.pl/index.php?i=w647> [dostęp: 14.04.2022]).

tytuły – szerzej nieznane i pokazywane bardzo rzadko – zasługują na szersze omówienie. *Gry i zabawy*, zrealizowane przez Tadeusza Junaka w powołanym w 1981 roku Zespole Filmowym „Aneks” Grzegorza Królikiewicza, rozgrywały się w okresie karnawału „Solidarności” i opowiadały historię działacza partyjnego, Stanisława (Leon Niemczyk), odsuniętego w okresie karnawału „Solidarności” na „boczny tor”, co prowadzi go do rozrachunku z własnym sumieniem oraz poprzednimi decyzjami, skutkującymi dramatami i tragediami jego partyjnych kolegów lub więźniów, których w okresie stalinowskim przesłuchiwał jako oficer Urzędu Bezpieczeństwa. Jego historia została wzbogacona o drapieżne i ostre spojrzenie na pokolenie dzieci wysoko umocowanych członków PZPR – spędzających czas na głupich rozrywkach, spożywaniu zagranicznych alkoholi oraz uprawianiu seksu, gardzących zarazem klasą robotniczą i jej przedstawicielami. Junak usłyszał podczas kolaudacji, że „absolutnie ten film nie może być wprowadzony na ekrany”¹¹⁷⁷, zarzucano mu demagogię, spłyconie tematu oraz niski poziom artystyczny (zwłaszcza w zestawieniu z jego poprzednim filmem – interesującym formalnie *Palacem* [1980]). Podobne zarzuty pojawiły się odnośnie do produkcji Jerzego Gruzy, traktującej o braku szacunku geodetów wobec starego gospodarza (Wiesław Gołas) oraz rozdęciu aparatu partyjnego, spędzającego weekend na polowaniach, uatrakcyjnianych licznymi stosunkami seksualnymi oraz alkoholowymi libacjami. Mimo dwóch posiedzeń Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, oba filmy nie uzyskały zgody na rozpowszechnianie. Dobre oceny zebrały filmy historyczne, czerpiące najczęściej z pierwowzorów literackich o wysokich walorach artystycznych – *Dolina Issy* (1982; reż. Tadeusz Konwicki), *Austeria* (1982; reż. Jerzy Kawalero-wicz), *Danton* (1982; reż. Andrzej Wajda) czy *Nieciekawa historia* (1982; reż. Wojciech Jerzy Has). Pozytywną ocenę zyskała również produkcja rozrywkowa – filmy takie jak *Wyjście awaryjne* (1982; reż. Roman Załuski), *Wielki Szu* (1982; reż. Sylwester Chęciński) czy *Wilczyca* (1982; reż. Marek Piestrak) uznane zostały za postęp w dziedzinie realizacji filmów skierowanych do szerokiej publiczności. Słabsze oceny zebrały produkcje dla dzieci i młodzieży – *Oko proroka* (1982; reż. Paweł Komorowski) oraz *Do góry nogami* (1982; reż. Stanisław Jędryka) nie mogły zaspokoić „wymagań widowni dziecięcej”¹¹⁷⁸, a także debiuty – *Punkty za pochodzenie* (1982; reż. Franciszek Trzeciak) oraz *Bluszcz* (1982; reż.

¹¹⁷⁷ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 29 czerwca 1982 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 304, k. 2.

¹¹⁷⁸ *Informacja o działalności programowej w dziedzinie filmu fabularnego za rok 1982*, AAN-NZK, sygn. 5/59, k. 15.

Hanka Włodarczyk) – ów drugi tytuł uznano za „poruszający interesującą problematykę w sposób jednak nieudolny artystycznie”¹¹⁷⁹.

W tym miejscu chciałbym odejść od ogólnego opisu sytuacji w środowisku filmowym w pierwszych miesiącach stanu wojennego i przejść do działalności niektórych najważniejszych bohaterów mojej pracy. Przede wszystkim Czesława Petelskiego, który nie tylko wystąpił w telewizji i poparł wydarzenie z 13 grudnia 1981 roku¹¹⁸⁰, ale również udzielił wypowiedzi dla prasy o następującej treści:

„Kiedy w okresie Powstania Warszawskiego znalazłem się w Górach Świętokrzyskich, w wielotysięcznym zgrupowaniu oddziałów AK, mającym pospieszyć na odsiecz walczącej stolicy, Radio Londyn karmiło nas co dnia chorałem: »Z dymem pożarów, z kurzem krwi bratniej«. Nie z inną pomocą przyszedł nam Zachód w tragicznych dniach września 1939 roku. Ginęliśmy w osamotnieniu. Na co liczą ci, którzy w bezkrytycznym zaślepieniu zwracają oczy na Zachód? Czyżby znowu, po raz trzeci na przestrzeni życia jednego pokolenia miał zabrzmieć ów tragiczny śpiew o dymach pożarów i kurzu krwi bratniej?

Ze ściśniętym sercem dowiedzieliśmy się o wprowadzeniu stanu wojennego, z zapartym tchem słuchaliśmy dudnienia gąsienic na ulicach naszych miast. Ale czy nie był to czas ostatni, by nie dopuścić do katastrofy najtragiczniejszej? Zrozumieć to musi każdy Polak. Bolesna to terapia, ale tak już jest, że lekarz zadaje czasem pacjentowi ból, by uchronić go od jeszcze większego, by uratować życie.

A do życia wrócić musimy. Do życia w pokoju i wzajemnym zrozumieniu. Im szybciej to nastąpi, tym większa szansa, że nie uronimy nic z autentycznych zdobyczy Sierpnia.

Dotyczy to również środowiska filmowego, dla którego samorządne artystyczne zespoły filmowe są wartością fundamentalną. Powstałe po Październiku, zadecydowały o niejednym sukcesie polskiego kina, stały się formułą organizacyjną potwierdzoną w sierpniu. Ale ich los, a tym samym i los twórczości filmowej zależy od nas samych, od tego, czy filmowe podwórko przestanie być terenem rozgrywek politycznych i skrajnej nietolerancji.

Sztuka filmowa, komunikatywna i szeroko dostępna, jak żadna inna powołana jest do prezentowania różnych postaw, poglądów i temperamentów twórczych, do krzewienia humanistycznych i patriotycznych wartości”¹¹⁸¹.

Część członków ówczesnego środowiska filmowego zapamiętało również zachowanie kierownika „Iluzjonu” w początkach stanu wojennego. Jak wspomina scenograf Andrzej Haliński, „W PRF »Zespoły Filmowe« szalała czarna sotnia pod wodzą watażki-reżysera

¹¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹¹⁸⁰ Informacja pozyskana od Janusza Petelskiego. Por. Rozmowa z Januszem Petelskim, Warszawa, 08.05.2019 (nagranie w posiadaniu autora).

¹¹⁸¹ C. Petelski, *Drogi bezkrytycznego zaślepienia*, „Żołnierz Wolności” 1981, nr 297, s. 3. Wypowiedź Petelskiego została wydrukowana również w innych dziennikach: „Nowiny. Dziennik PZPR” 1981, nr 258, s. 4, „Głos Wybrzeża” 1981, nr 260, s. 3. W trakcie kwerendy prasowej nie natknąłem się nigdzie na podobną wypowiedź Bohdana Poręby.

Czesława Petelskiego. Widziałem na własne oczy, jak ten zażywny, niemłody już mężczyzna, posapując z wysiłku, własnoręcznie wynosił na korytarz meble z pokoju zajmowanego uprzednio przez Solidarność¹¹⁸². W kolejnych miesiącach ta postawa nie słabła, raczej umacniała się. „Kilka dni po kolaudacji Bolesław Michałek wrócił z zagranicy. Dowiedział się z jakichś źródeł, że po projekcji filmu, w przerwie »na papierosa«, jeszcze przed oficjalną dyskusją, Czesław Petelski, Bohdan Poręba i pułkownik Lang stali w kącie i coś szeptali. Ktoś podsłuchał fragmenty ich rozmowy. Postanowili skutecznie, raz na zawsze zniszczyć ten wredny, antypolski film (...)”¹¹⁸³. Chodzi oczywiście o film *Przesłuchanie* (1982; reż. Ryszard Bugajski). Podczas wspomnianej wcześniej kolaudacji¹¹⁸⁴ film z pozycji partyjnej zaatakowali Mieczysław Waśkowski (o czym mowa była w pierwszym rozdziale pracy), Bohdan Poręba oraz Czesław Petelski. Zarzucali filmowi, że mimo podjęcia tematu „historycznego” znajdują się w nim liczne odwołania do współczesności. Do tego, według kierownika artystycznego „Iluzjonu”, „jest to film wredny, obrzydliwy. (...) Jest to film antysocjalistyczny. Zrobiony z przyczyn wyłącznie propagandowych. Z jawnej nienawiści do tego, co się dzieje dzisiaj i będzie działo jutro”¹¹⁸⁵. Szef „Profilu” zaś poruszył w swoim wystąpieniu kwestię działalności ojca Agnieszki Holland, sugerując tym samym, że reżyserka, odtwarzająca w tym filmie postać komunistki Witkowskiej, nie jest godna by przywoływać nazwiska generałów Stanisława Tatara i Jerzego Kirchmayera, podniósł również kwestie braku wierności względem realiów pracy oficerów Urzędu Bezpieczeństwa w okresie stalinowskim i dopytywał, w odniesieniu do postaci granej przez Krystynę Jandę, „jakimż symbolem pokolenia akowskiego jest ta kurwa na ekranie, przepraszam bardzo?”¹¹⁸⁶. Nietrudno zauważyć, że w swoich wypowiedziach Petelski stanął w obronie ustroju komunistycznego i oceniał film z tego punktu widzenia, Poręba zaś atakował głównie środowisko skupione wokół zespołu „X” (zwłaszcza reżyserkę *Gorączki*), uznając ich za nieupoważnionych do poruszania tematów związanych z działalnością bezpieki w pierwszej połowie lat 50. (można się domyślać, że za grupę, która mogłaby nakręcić film podejmujący podobny temat, uważał jego zespół filmowy). Wszystkie jego spostrzeżenia doprowadziły go do napisania na karcie ocen słów „zasięg rozpowszechniania – nikt, festiwale – nie, jestem przeciwny ukazaniu się filmu”¹¹⁸⁷ i przyznaniu *Przesłuchaniu* IV – najniższej –

¹¹⁸² *Filmowcy...*, dz. cyt., s. 172.

¹¹⁸³ R. Bugajski, *Jak powstało...*, op. cit., s. 89-90.

¹¹⁸⁴ Odbyła się 23 kwietnia 1982 roku w Ministerstwie Kultury i Sztuki.

¹¹⁸⁵ R. Bugajski, *Jak powstało...*, op. cit., s. 147.

¹¹⁸⁶ *Ibidem*, s. 149.

¹¹⁸⁷ *Ibidem*, s. 169.

kategorii artystycznej. Taką samą ocenę przyznał filmowi Bugajskiego kierownik artystyczny „Iluzjonu”.

4.6. Sposób pokazania towarzyszy jest straszliwy. Dalszy ciąg prac nad *Kto ty jesteś*

W tym miejscu chciałbym powrócić do tematu cyklu filmów telewizyjnych *Kto ty jesteś*, a w dalszej kolejności do serialowej wersji *Zamachu stanu*. Decyzję o likwidacji „Krakowa” podjął ówczesny szef kinematografii – Eugeniusz Mielcarek. 1 kwietnia 1981 roku kierowana przez Ryszarda Filipskiego instytucja została zlikwidowana, zaś odtwórca roli „Hubala” został przeniesiony do Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe” na etat reżysera. Filipski odmówił przyjęcia decyzji o likwidacji Zespołu, był to jednak tylko niewiele znaczący gest. Jego zatrudnienie na stanowisku kierownika artystycznego ustało z dniem 1 sierpnia 1981 roku. Nadal jednak w produkcji znajdowały się jedyne dwa filmy, które udało się rozpocząć tuż po powołaniu Zespołu – *Karabiny* i *Kto ty jesteś?*. Pierwszy tytuł, pełnometrażowy film kinowy Waldemara Podgórskiego, omówiłem w jednej z poprzednich części. Znacznie bardziej zawile losy miał cykl filmów telewizyjnych Ryszarda Filipskiego *Kto ty jesteś*. Likwidacja zespołu nie oznaczała wszakże wstrzymania prac nad realizacją cyklu, zaś, jak wynika z początkowanych plansz czołówki wszystkich filmów z cyklu, jest on w całości firmowany nazwą zespołu Ryszarda Filipskiego.

Decyzja o skierowaniu filmów do produkcji wywołała protest kilku wysoko postawionych pracowników Telewizji Polskiej. 27 kwietnia 1981 roku do Koła Zarządu Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Komisji Zakładowej NSZZ „Solidarność” i Komitetu Zakładowego PZPR przy Komitecie ds. Radia i Telewizji zostało skierowane pismo w tej sprawie. Jego sygnatariuszami byli m.in. Aleksander Ścibor-Rylski (wówczas Kierownik Artystyczny Naczelnej Redakcji Telewizyjnych Filmów Fabularnych), Carmen Szwec (przewodnicząca Koła NSZZ „Solidarność”), Mirosław Gronowski i Marian Pilot (zastępcy Kierownika Redakcji Filmów Współczesnych) czy Dżennet Połtórzycka (Kierowniczka Redakcji Artystycznej). W proteście powoływali się na recenzje scenariuszy zauważając, że „wszyscy recenzenci jednoznacznie stwierdzili, że materiał, zaproponowany przez Ryszarda Filipskiego nie nadaje się do realizacji, nie odpowiada bowiem wymogom stawianym utworowi filmowemu”¹¹⁸⁸. Cytowali również obszernie wspomniane recenzje, przede

¹¹⁸⁸ [Pismo do Zarządu Koła SFP, Komisji Zakładowej NSZZ „Solidarność”, Komitetu Zakładowego PZPR przy Komitecie ds. Radia i TV z 27 kwietnia 1981 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2465/61, t. 1, k. nIb. Tu akurat autorzy

wszystkim te fragmenty, które obnażały liczne słabości konstrukcyjne, dramaturgiczne i formalne zaproponowanych przez Filipskiego scenariuszy.

Godny przytoczenia jest przede wszystkim fragment recenzji scenariusza *Opowieść druga. Stary*. Ze względu na fakt, że oryginalne recenzje nie zachowały się, trudno ustalić, kto był autorem tych słów. Wypunktował on jednak (trafnie), że „tak z grubsza biorąc jest to przedstawienie rozmaitych nieszczęść naszego życia zbiorowego, jako efektu zbrodniczej działalności ludzi »o obcych nazwiskach«, »czarnych brunetów«. Po prostu – jeden z najbardziej haniebnych, szowinistycznych, jawnie antysemitycznych tekstów, jakie zdarzyło mi się w języku polskim przeczytać. Wstyd – nie tylko, że jest to materiał proponowany do realizacji jako film telewizyjny, że tekst ten został napisany, ale że w ogóle mógł zostać pomyślany w naszym kraju”¹¹⁸⁹. Inny fragment recenzji brzmi: „jest to lekcja antysemityzmu, fałszująca przeszłość, nie wnioskująca w przyczyny, prześlizgująca się ponad wszystkim, co mogłoby być autorom niewygodne, co podważałoby ich tezę o winie Żydów za wszelkie polskie nieszczęścia”¹¹⁹⁰. Filmy jednak zostały już skierowane do produkcji, autorom listu pozostało tylko zaprotestowanie przeciwko – jak napisali – „skandalicznemu faktowi realizacji trzech wymienionych wyżej pozycji”¹¹⁹¹. Protest pracowników Telewizji opublikowany został również w Biuletynie NSZZ „Solidarność” Radia i Telewizji oraz (we fragmentach) w tygodniku „Antena”, gdzie komentujący ów list Jan Śpiewak zanalizował również scenariusz filmu *Opowieść druga. Stary* pod kątem znajdujących się w nim antysemitycznych akcentów (warto zauważyć, że nie tylko ten tekst owe akcenty zawierał, o czym później). W podsumowaniu swojego tekstu pisał: „Gdy dokonują się wokół rewolucyjne przemiany, wielość przekonań staje się omal powszechnie akceptowaną zaletą polskiego życia społecznego (...). Budzi jednak niepokój, gdy tym skrajnym postawom daje się ujście właśnie w telewizji (...)”¹¹⁹². Nie można jednak w tym momencie nie powołać się na pismo Zygmunta Wiśniewskiego z dnia 9 maja 1983 roku, będących podsumowaniem dotyczących działań nad filmami. Wiśniewski stwierdza, że skierowanie do produkcji filmów odbyło się w warunkach ostrych protestów ówczesnej opozycji, ale – jak pisze – **„decyzja o zatwierdzeniu i podjęciu produkcji następowała w kontakcie Redaktora Naczelnego z Dyrektorem Generalnym z pominięciem redakcji merytorycznej i zasięgnięcia opinii**

pisma nie zauważyli, że Jerzy Peltz, jeśli wierzyć cytowanym wcześniej recenzjom scenariusza, postulował przyjęcie ich z poprawkami.

¹¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹¹⁹⁰ *Ibidem*.

¹¹⁹¹ *Ibidem*.

¹¹⁹² J. Śpiewak, *Kto wy jesteście?*, „Antena” 1981, nr 19, s. 30.

recenzentów zewnętrznych. Pośpiech w kierowaniu tych pozycji do produkcji związany też był z ponagleniami zewnętrznymi (wytłuszczenie moje – przyp. JG)¹¹⁹³. Czyimi ponagleniami? Tego nie udało mi się ustalić.

Ów protest oraz fakt jego publicznego ogłoszenia nie sprawił jednak, że realizacja filmów została wstrzymana lub przerwana. Zdjęcia do trzech filmów będących przedmiotem listu protestacyjnego, realizowane były od 2 kwietnia do 25 czerwca 1981 roku, montaż i udźwiękowanie trwało od 26 czerwca do 31 sierpnia 1981 roku, prace końcowe zostały zakończone 30 października 1981 roku¹¹⁹⁴.

Dziesięć dni po ogłoszeniu stanu wojennego Zygmunt Wiśniewski wysłała do Jerzego Bajdora pismo o bardzo specyficznej treści. Wiśniewski informuje swojego przełożonego, że „w związku z niemożnością zebrania kompletu komisji kolaudacyjnej, dokonałem przeglądu kolaudacyjnego cyklu filmów w reżyserii R. Filipskiego »Kto ty jesteś«. (...) Proszę o potraktowanie tego przeglądu jako kolaudację. Jednocześnie wnioskuję o przyjęcie kolaudacyjne filmów bez wystawiania oceny artystycznej. Kształt, w jakim filmy zostały przedstawione pozwala podjąć decyzję o ich przyjęciu bez ryzyka artystycznego. (...) Wnioskuję, aby po ewentualnych poprawkach merytorycznych i dopracowaniu artystycznym filmy zostały poddane kolaudacji i otrzymały wówczas ocenę artystyczną”¹¹⁹⁵. Pismo to wpłynęło do sekretariatu Dyrektora Generalnego, jak wynika z zachowanych na dokumencie pieczętek, 8 stycznia 1982 roku. Jerzy Bajdor ów wniosek Wiśniewskiego zaakceptował. Niezależnie więc od oceny artystycznej, jaką uzyskałyby te filmy, i tak trafiłyby one do rozpowszechniania. Co zaś tyczy się kategorii artystycznej, to Witold Figlewski, zastępca Naczelnego Redaktora ds. produkcyjnych, w piśmie z 9 stycznia 1982 roku informował PRF „Zespoły Filmowe”, że w wyniku przeglądu filmów przez Naczelną Redakcję Telewizyjnych Filmów Fabularnych zdecydowano o przyznaniu im III kategorii artystycznej,

¹¹⁹³ Z. Wiśniewski, *Notatka w sprawie serii filmów telewizyjnych Ryszarda Filipskiego pt. „Kto ty jesteś”*, ODiZP-TVP, sygn. 2465/61, t. 1, k. 1.

¹¹⁹⁴ Por. *Karty filmów skierowanych do rozpowszechniania od E do Ł 1977-1989*, ADOiP-ZPPF, sygn. 1209, k. 139.

¹¹⁹⁵ [Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do Jerzego Bajdora z 23 grudnia 1981 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2465/61, t. 1, k. nlb. Warto zauważyć, że w pierwszych dniach stanu wojennego, mimo trudnych warunków, odbywały się kolaudacje filmów kinowych. Przykładem jest posiedzenie dotyczące oceny filmu *Limuzyna Daimler-Benz* (1981; reż. Filip Bajon), które odbyło się 29 grudnia 1981 roku. Wzięli w niej udział między innymi: Aleksander Jackiewicz, profesor Henryk Jankowski, Lesław Bajer, pułkownik Wacław Lang, Andrzej Wajda i Mieczysław Waśkowski oraz przedstawiciele Zespołu „Tor”, w którym film był produkowany, kierownik literacki Witold Zalewski. Na kolaudacji obecny był również reżyser Filip Bajon, a przewodniczyła jej Daniela Czarska. (Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytego w dniu 29.XII.1981 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 289).

która – zdaniem Figlewskiego – „będzie mogła być skorygowana w górę po przedstawieniu filmów komisji kolaudacyjnej w regulaminowym składzie”¹¹⁹⁶.

Kilkanaście dni później – 20 stycznia 1982 roku – zostały skierowane do produkcji dwa kolejne filmy z cyklu – *Opowieść pierwsza. Kto ty jesteś* i *Opowieść piąta. Timeo da-naos* – tym razem według scenariuszy Filipskiego. Tego samego dnia rozpoczął się okres przygotowawczy, który trwał do 2 marca 1982 roku. Zdjęcia do filmów realizowane były od 3 marca 1982 roku do 7 czerwca 1982 roku. Montaż zakończył się z dniem 31 sierpnia 1982 roku, zaś cała produkcja filmów – 30 września 1982 roku. Filmy otrzymały III kategorię artystyczną.

Przez ten czas – jak wynika z zachowanych w telewizji dokumentów – nic się z filmami nie działo. Pierwsze pismo w sprawie *Kto ty jesteś*, wytworzone już po zakończeniu produkcji całego cyklu, powstało 30 grudnia 1982 roku. Wtedy to Zygmunt Wiśniewski wysłał do Jerzego Bajdora list, w których informuje o zaleceniach kolaudacyjnych dotyczących filmów z omawianego cyklu (pokazy kolaudacyjne odbyły się 20 grudnia 1982 roku). Z dokumentu tego wynika, że nie jest to kolaudacja z udziałem komisji, a tylko wnioski z kolejnego przeglądu filmów przez Wiśniewskiego. Znajduje się w tym liście również lista zarzutów, które padły pod adresem filmów Filipskiego. W filmie *Opowieść trzecia. Prokurator* Wiśniewski nakazał „usunąć natrętne wskazywanie na gmach KC i pracujących tym ludzi jako obrońców środowiska przestępczego” oraz „usunąć przez powtórne przegranie »żydłaczenie« w roli granej przez aktora Brzozowicza”. Do filmu *Opowieść czwarta. Małgorzata* Filipski otrzymał dwa zalecenia: „usunąć wizytę w gmachu KC wskazującą na powiązania kliki z funkcjonariuszami KC” oraz „zmienić nazwisko profesora, który nosi nazwisko Eisenschwitz na bardziej pospolite” (sic!). Do filmu *Opowieść druga. Stary Wiśniewski* przygotował jedno zalecenie: „usunięcie sformułowań wskazujących niepolskie pochodzenie atakowanych osób, typu: »czarny brunet«, »Jakub o wierszyku *Kto ty jesteś* nie słyszał«, »wyjechał do ciepłych krajów« itp.”. Odcinek *Opowieść piąta. Ksiądz* przyjęty został bez uwag, zaś do filmu *Opowieść pierwsza. Kto ty jesteś* otrzymał dwa zalecenia: „usunąć nazwisko W. Górnickiego jako autora obraźliwej uwagi o księciu Józefie Poniatowskim” oraz „usunąć obraźliwe zdanie pod adresem A. Wajdy: »smutne i głupie jak wszystkie sceny tego reżysera«”¹¹⁹⁷.

¹¹⁹⁶ [Pismo Witolda Figlewskiego do PRF „Zespoły Filmowe” z 9 stycznia 1982 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2465/61, t. 1, k. nlb.

¹¹⁹⁷ [Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do Jerzego Bajdora z 30 grudnia 1982 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2465/61, t. 1, k. 1.

W tym miejscu warto odnieść się do części zarzutów przez Wiśniewskiego. Istotnie w *Opowieści trzeciej* i w *Opowieści czwartej* akcja bardzo często przenosi się do gmachu Komitetu Centralnego. W *Prokuratorze* widzimy (nie słyszymy, niestety, z powodów, o których pisałem w jednym z poprzednich rozdziałów) rozmowę tytułowego bohatera z jednym z towarzyszy z KC (rolę tę zagrał aktor Karol Podgórski) oraz wysoko postawionym szefem szajki przestępców. Ze scenopisu filmu wynika, że podczas tego spotkania ten ostatni złożył przed działaczem partyjnym samokrytykę, w wyniku której zostały uznane jego racje, prokurator zaś złożył u swojego przełożonego pismo w sprawie zwolnienia go z pracy¹¹⁹⁸. W *Małgorzacie* w gmachu KC pojawia się student Politechniki, Jerzy Łęczycki, który chce uzyskać pomoc w powrocie na uczelnię i potwierdzeniu swoich zarzutów pod adresem profesorskiego grona. Jednak towarzysz przyjmujący Łęczyckiego nie jest szczególnie zainteresowany rozwiązaniem tej sprawy, ze scenopisu wynika również, że są to jego ostatnie dni urzędowania w KC¹¹⁹⁹. Odnośnie do nazwiska profesora PW, ze wspomnianych przyczyn trudno mi stwierdzić, czy w materiale filmowym pada nazwisko „Eisenschwitz”, faktem jednak jest, że w scenopisie *Małgorzaty* takie nazwisko się nie pojawia. W scenopisie *Opowieści pierwszej...* znajdują się nazwiska Wiesława Górnickiego oraz Andrzeja Wajdy, w filmie miały również znaleźć się fragmenty *Popiołów* (1965) i *Lotnej* (1959) tego ostatniego. To właśnie przy okazji omawiania tego ostatniego filmowego cytatu padała kwestia, której usunięcia żądał przedstawiciel telewizji, według scenopisu brzmiała ona: „Smutne to i głupie jak zresztą wszystkie malowniczo-historyczne bzdury tego reżysera”¹²⁰⁰. Według Wiśniewskiego Filipski zgodził się wprowadzić te zmiany, ale ze względu na chorobę nie mógł przemontować filmów.

Ale przez kolejne miesiące prace nad wprowadzeniem zaleceń kolaudacyjnych również nie zostały podjęte. Zygmunt Wiśniewski skarżył się na ten fakt w piśmie wysłanym do Komisarzy Wojskowych Telewizji Polskiej. „Najpierw trwało milczenie, a później seria interwencji w sprawie tego cyklu (...). Sprawą interesował się już przewodniczący PRON, Jan Dobraczyński, który obejrzał dwa odcinki, a niedawno po wyjaśnieniach decyzję o poprawkach podtrzymał Przewodniczący Komitetu. Zalecenia kolaudacyjne nie naruszają ani

¹¹⁹⁸ Por. R. Filipski, *Król szczur. Scenopis filmu telewizyjnego*, AFINA, sygn. S-34513, s. 50-52, 55.

¹¹⁹⁹ Por. R. Filipski, *Wytłumacz mi stary. Scenopis filmu telewizyjnego*, AFINA, sygn. S-34514, s. 38.

¹²⁰⁰ Por. R. Filipski, *Ciuchy historii. Scenopis filmu telewizyjnego*, AFINA, sygn. S-34512, s. 30.

zawartości merytorycznej ani wartości artystycznych filmów R. Filipskiego. Są minimalnymi zabiegami koniecznymi dla ich emisji¹²⁰¹ – pisał. W tej sprawie zgodził się z Wiśniewskim również Michał Misiorny, wówczas już pracujący na stanowisku Naczelnego Redaktora Telewizji Polskiej. Ale dwa miesiące później, 11 lipca 1983 roku, płk Władysław Korczak, po kolejnym już przeglądzie cyklu, tym razem z udziałem oficerów Ludowego Wojska Polskiego – generała brygady Albina Żyto, podpułkownika Henryka Kaczora, pułkownika Adama Rostowskiego i podpułkownika Stanisława Tomasika, a więc zwierzchników komisarzy wojskowych Radiokomitetu oraz członków Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego, uznał zalecenia Wiśniewskiego za „przykład przejaskrawień problemu”¹²⁰². Korczak zdecydował o skierowaniu filmów do rozpowszechniania z wyjątkiem odcinka *Opowieść druga. Stary*, który na razie został zatrzymany „ze względów zasadniczych”¹²⁰³. Można założyć, że owymi „względami zasadniczymi” były sceny brutalnych przesłuchań głównego bohatera filmu przez oficerów Urzędu Bezpieczeństwa, zwłaszcza przez oficera Jakuba (granego przez Edwarda Wichurę) w scenach retrospekcyjnych, rozgrywających się w latach 40.

Do tego momentu więc „boksowanie się” o *Kto ty jesteś* odbywało się pomiędzy członkami kierownictwa Telewizji a upartym i bezkompromisowym Filipskim, który nie chciał wprowadzać zmian do zrealizowanych przez siebie filmów. Najprostszym rozwiązaniem wydawało się więc skierowanie filmów na półki. Można jednak stwierdzić, że członkowie Telewizji znaleźli się między młotem i kowadłem, gdyż z drugiej strony podlegali różnym naciskom, chociażby ze strony Patriotycznego Ruchu Odrodzenia Narodowego, do którego Filipski co prawda nie należał, ale należy zakładać, że założenia ideologiczne tej organizacji odpowiadały mu. Po piśmie z lipca 1983 roku konflikt dotyczący cyklu *Kto ty jesteś* wszedł jednak na inny poziom – angażował bowiem z jednej strony kierownictwo Telewizji Polskiej, z drugiej zaś Główny Zarząd Polityczny Wojska Polskiego, a raczej grupę działających w nich oficerów, pełniących wówczas w Telewizji funkcje o charakterze ideologicznym.

Dziś nie wiadomo z czyjej inicjatywy odbyła się kolejna kolaudacja filmów z tego cyklu. Protokół z tego pokazu na szczęście się zachował¹²⁰⁴ (nie w całości co prawda, ale

¹²⁰¹ Z. Wiśniewski, *Notatka w sprawie serii filmów telewizyjnych Ryszarda Filipskiego pt. „Kto ty jesteś”*, op. cit., k. 2.

¹²⁰² [Pismo Władysława Korczaka z 11 lipca 1983 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2465/61, t. 1, k. nlb.

¹²⁰³ *Ibidem*.

¹²⁰⁴ *Protokół z posiedzenia kolaudacyjnego nad filmem „Kto ty jesteś” w reżyserii Ryszarda Filipskiego*, ODiZP-TVP, sygn. 2465/61, t. 1.

w większej części) i można założyć, że była to jedna z niewielu kolaudacji *Kto ty jesteś*, na której pojawił się Ryszard Filipiński.

Edmund Makuch, prowadzący kolaudację Dyrektor Generalny Radiokomitetu, proponował, żeby po tym pokazie, odbywającym się 19 października 1983 roku, zapadły już ostateczne decyzje co do przyjęcia cyklu, przedstawienia zaleceń zmian oraz skierowania go do rozpowszechniania. Sam postawił wniosek o doprowadzenie do wycięcia lub złagodzenia wszystkich scen, mogących prowokować zarzuty o antysemitycznym charakterze filmów. Pułkownik Henryk Kaczor bagatelizował ten problem, zwrócił jednak uwagę na inny aspekt – otóż w odcinku *Opowieść piąta. Ksiądz* raziło go „pokazanie Niemców i traktowanie w naszej współczesności obywateli obu państw niemieckich jednakowo”¹²⁰⁵. Zakwestionował również pewne pretensjonalne, a może nawet grafomańskie akcenty występujące w filmie *Opowieść pierwsza. Kto ty jesteś*, jak na przykład „scena z medalami w muszli klozetowej” oraz „krzyż, na którym wisi damska garderoba”¹²⁰⁶. Andrzej Czałbowski również miał uwagi do symboliki zawartej zwłaszcza w obydwu tytułach, wnosił też ponownie o zmianę nazwiska profesora z filmu *Opowieść czwarta. Małgorzata* z Eisenschwitz na bardziej polskie, na przykład Mańkowski („To obrazi się Mańkowski...”¹²⁰⁷ – odpowiedział reżyser cyklu). Obecny na kolaudacji Bohdan Poręba uznał filmy za osobistą wypowiedź Filipińskiego, dowodząc, że „ma prawo do takiego głosu w dyskusji jaki zaprezentował”¹²⁰⁸. Za najlepiej zrealizowane uznał filmy *Opowieść druga. Stary* i *Opowieść czwarta. Małgorzata*, zaś cały cykl uznał za „wydarzenie artystyczno-publicystyczne”¹²⁰⁹. Za skierowaniem filmu do rozpowszechniania był też krytyk „Trybuny Ludu”, Zbigniew Klaczyński, uznał bowiem, że cykl koresponduje z zaleceniami ostatniego Plenum KC PZPR o „żywszą dyskusję ideologiczną, a ten film ma szansę stać się właśnie takim głosem w dyskusji”¹²¹⁰. Podobnie jednak jak pułkownik Kaczor miał uwagi do jednostronnego ukazania wszystkich Niemców, nie uwzględniającego podziału na dwa państwa, w tym jedno socjalistyczne. Poruszył również sprawę filmu *Opowieść druga*..., a przede wszystkim sceny tortur głównego

¹²⁰⁵ *Ibidem*, k. 3.

¹²⁰⁶ *Ibidem*.

¹²⁰⁷ *Ibidem*, k. 5. Warto dodać, że w scenopisie *Małgorzaty* pojawia się profesor Politechniki Warszawskiej o nazwisku Wańkowski, być może więc Czałbowskiemu chodziło o to nazwisko, znane z materiału literackiego.

¹²⁰⁸ *Ibidem*, k. 7.

¹²⁰⁹ *Ibidem*, k. 6.

¹²¹⁰ *Ibidem*, k. 8.

bohatera w Urzędzie Bezpieczeństwa w latach tuż powojennych, w której to scenie dostrzegł „za dużo brutalności”¹²¹¹ – Filipski kontrował ten argument wskazując, że „my udajemy, że tego nie było, choć wszyscy o tym wiedzą”¹²¹². Temat ten wrócił w wypowiedzi pułkownika Mariana Jurka, który porównał te sceny z filmem *Przesłuchanie* (1982; reż. Ryszard Bugajski), dowodząc, że tak u Filipskiego, jak i u Bugajskiego „nie ma pełnej informacji na temat Urzędu Bezpieczeństwa z lat 50, kim byli pracownicy UB, czyje wykonywali rozkazy, kto za nimi stał?”¹²¹³. Ostatnią wypowiedzią, która znajduje się w protokole, jest wypowiedź Jerzego Schönborna, późniejszego dyrektora Komitetu Kinematografii, który zwrócił uwagę na wymowę ujęć gmachu KC z *Opowieści trzeciej...* i *Opowieści czwartej...*. Stwierdził: „jako lektor KC spotykam się z ludźmi dużych zakładów pracy i znając ich poglądy obawiam się, że emisja »tryptyku« może być ponownym, gwałtownym rozjątrzeniem nastrojów. Ponieważ film będzie na ekranie firmowała Telewizja, to nie może być to tylko, jak sugerowali przedmówcy, osobista wypowiedź Filipskiego. Zastanawiam się również nad zakończeniem, bo sposób pokazania towarzyszy jest straszliwy, beznadziejny”¹²¹⁴. Filipski odpierał te zarzuty argumentem, że nie chciał swoimi filmami wzniecać nastrojów, apelował też, aby nie bać się „reakcji widowni, ludzi, ponieważ taki film może rozładować te napięcia, które kumulują się w narodzie”¹²¹⁵. W słowie podsumowującym Filipski prosił o zaprezentowanie filmu widowni, mówiąc, że „chcę tylko by mój naród (podkreślenie oryginalne – przyp. JG) miał możliwość poznania prawdy”¹²¹⁶.

Pokłosiem dyskusji na kolaudacji był dokument, podpisany przez Edmunda Maku-cha, zawierający zalecenia pod adresem filmów. Brzmiały one tym razem następująco:

- „- w odcinku „Książd” zmienić pointę, stawiającą znak równania między wszystkimi Niemcami w kierunku uwzględnienia i różnic w poglądach i różnic stanowisk politycznych dwóch państw niemieckich;
- w odcinku „Ciuchy historii” usunąć z tekstu nazwiska byłych adwersarzy Z. Załuskiego, intencją tego zalecenia jest podniesienie ponadczasowego charakteru tez Z. Załuskiego;
- w odcinku „Prokurator” usunąć natrętne wskazywanie na gmach KC i pracujących tam ludzi jako obrońców środowiska przestępczego;
- w odcinku „Małgosia” usunąć wizytę w gmachu KC wskazującą na powiązania kliki z pracownikami KC partii; skrócić bójkę, której świadkami są spacerujący ojciec z córką; usunąć z wypowiedzi Małgorzaty uwagę »wychowaliście wytresowanych następców«;

¹²¹¹ *Ibidem*, k. 9.

¹²¹² *Ibidem*, k. 10.

¹²¹³ *Ibidem*, k. 12.

¹²¹⁴ *Ibidem*, k. 13.

¹²¹⁵ *Ibidem*.

¹²¹⁶ *Ibidem*, k. 14.

- w odcinku „Stary” usunąć sformułowania wskazujące na niepolskie pochodzenie atakowanych osób; usunąć scenę przesłuchiwania przez oficera UB; usunąć sformułowania dotyczące »odnowy«; usunąć ostre zwroty pod adresem Sejmu; pominąć nawroty do roku 1968 (kilkukrotne powtórzenia); usunąć scenę bicia w trakcie przesłuchania w UB; zmienić refleksję o roku 1945, w którym zaczęły się wszystkie nieszczęścia bohatera; usunąć odwołanie do zalecenia pruskiego z 1913 roku o wódce i obowiązku pracy kobiet; usunąć z warstwy dźwiękowej polonez Ogińskiego »Pożegnanie ojczyzny«¹²¹⁷.

Jednocześnie podczas pokazu uchylono nakazy Zygmunta Wiśniewskiego, dotyczące „żyłłaczania” w odcinku *Opowieść trzecia. Prokurator*, zmiany nazwiska postaci profesora Eisenschwitza z odcinka *Opowieść czwarta. Małgorzata* oraz przywołania nazwiska Andrzeja Wajdy w filmie *Opowieść pierwsza. Kto ty jesteś*. Zalecenia po październikowej kolaudacji były jednak znacznie ostrzejsze i bardziej wielowymiarowe. Można stwierdzić, że gdyby Filipowski wprowadził do filmów zalecenia wydane w 1982 roku przez Zygmunta Wiśniewskiego (które przecież nie były znacznymi ingerencjami w materiał filmowy), cykl *Kto ty jesteś* miałby otwartą drogę na ekrany i z dużym prawdopodobieństwem zostałby wyemitowany w 1983 roku. Jednocześnie po omówionym wyżej pokazie filmowi przyznano II kategorię artystyczną oraz zdecydowano, że po wprowadzeniu zmian *Kto ty jesteś* będzie emitowany w II Programie TVP a także zalecono, by w związku z osobistym charakterem zrealizowanych przez Filipowskiego filmów przygotowano „emisję wraz z oprawą publicystyczną na którą złoży się rozmowa dziennikarza (Z. Kałużyńskiego, w nawiązaniu do znanego programu, w którym wystąpił Kałużyński i Filipowski) z reżyserem”¹²¹⁸. Tym samym dokończenie produkcji nad cyklem powierzono Zespołowi Filmowemu „Profil” (stąd prawdopodobnie obecność na kolaudacji Bohdana Poręby)¹²¹⁹.

Czy Filipowski miał zamiar wprowadzać zalecenia pokolaudacyjne? Odpowiedzią na to pytanie jest pismo Zygmunta Wiśniewskiego do pułkownika Władysława Korczaka z 9 marca 1984 roku. Wiśniewski ponownie obejrzał filmy z cyklu *Kto ty jesteś* i stwierdził, że Filipowski wprowadził zalecenia z kolaudacji dość wybiórczo. Poprawił jedynie filmy *Opowieść trzecia. Prokurator*, *Opowieść czwarta. Małgorzata* oraz *Opowieść pierwsza. Kto ty jesteś*. W przypadku filmu *Opowieść druga. Stary* Wiśniewski „nie stwierdził żadnej

¹²¹⁷ Wyciąg z protokołu kolaudacyjnego cyklu filmów Ryszarda Filipowskiego pt. „Kto ty jesteś”, ODiZP-TVP, sygn. 2465/61, t. 1, k. 1.

¹²¹⁸ *Ibidem*, k. 2. Chodzi o program *Sam na sam* oraz dyskusję Kałużyńskiego z Filipowskim będącą tematem jednego z odcinków programu emitowanego pod koniec lat 70.

¹²¹⁹ Por. *Ibidem*, k. nłb.

zmiany w stosunku do wersji kolaudacyjnej”¹²²⁰, taka sama sytuacja miała miejsce w przypadku filmu *Opowieść piąta. Książd*. Dwa dni później Wiśniewski informował również Korczaka o przeglądzie dwóch odcinków przez towarzysza Waldemara Świrgonia, najmłodszego sekretarza KC PZPR w historii tej partii, który w połowie lat 80. kierował Wydziałem Kultury. Po tej projekcji uznano, że film *Opowieść druga. Stary* „nie będzie emitowany”¹²²¹.

Ostatni dokument na temat cyklu *Kto ty jesteś* to pochodząca z lipca 1987 roku notatka służbowa podsumowująca wszystkie działania związane z filmami od momentu jego skierowania do produkcji, czyli od stycznia 1981 roku. Niepodpisany autor dokumentu stwierdza, że „do tej pory nie została zakończona i rozliczona finansowo produkcja. Telewizja zapłaciła 80% kosztów, filmy nie posiadają kopii emisyjnych, istnieją tylko kopie robocze o licznych wadach technicznych (rysy, nieostrości). Naczelna Redakcja Telewizyjnych Filmów Fabularnych posiada na kasetach VCR zarejestrowane cztery odcinki”¹²²².

4.7. Serial należy uznać za kompromitujący. Walki z Zamachem stanu

Równoległe z pracami mającymi na celu wprowadzanie zmian i przygotowanie do emisji cyklu *Kto Ty jesteś*, Telewizja musiała również rozwiązać sprawę innej produkcji sygnowanej nazwiskiem Ryszarda Filipskiego – serialowej wersji *Zamachu stanu*. Choć skierowanie tej pozycji do produkcji nastąpiło 8 stycznia 1981 roku, jeszcze w okresie funkcjonowania Zespołu Filmowego „Kraków”¹²²³ w tym czasie Telewizja tylko zaakceptowała 6 scenopisów odcinków telewizyjnych, mających być rozszerzoną wersją filmu wzbogaconą o niewykorzystane sceny aktorskie oraz dodatkowe materiały dokumentalne. W 1982 roku, w związku z tym, że zespół Filipskiego nie został reaktywowany, produkcję przejął Zespół „Iluzjon”, przy czym, jak informował p.o. Zastępcy Dyrektora Programu I TVP, Jerzy Kowalski, jego kierownictwo „zdystansowało się od opieki merytorycznej i artystycznej nad tym filmem”¹²²⁴, przez co opieka nad produkcją *Zamachu stanu* została przeniesiona

¹²²⁰ [Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do Władysława Korczaka z 9 marca 1984 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2465/61, t. 1, k. nlb.

¹²²¹ [Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do Władysława Korczaka z 11 marca 1984 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2465/61, t. 1, k. nlb.

¹²²² *Notatka służbowa dotycząca cyklu filmów telewizyjnych pt. „Kto ty jesteś” w reżyserii Ryszarda Filipskiego*, ODiZP-TVP, sygn. 2465/61, t. 1, k. nlb.

¹²²³ [Pismo Jerzego Kowalskiego z dnia 22 sierpnia 1985 roku w sprawie serialu *Zamach stanu*], ODiZP-TVP, sygn. 1970/33, tom 6, k. nlb. Z dokumentów zamieszczonych we wspomnianej teczce wynika, że wstępne skierowanie do produkcji nastąpiło w grudniu 1980 roku.

¹²²⁴ *Ibidem*.

do Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”. Na tę zmianę oraz rezygnację „Iluzjonu” z firmowania serialu wpływ miała postawa reżysera, który po raz kolejny nie reagował na liczne zalecenia kolaudacyjne, kierowane pod adresem jego produkcji oraz odmawiał kontaktu z telewizyjnymi decydentami.

Owych zaleceń kolaudacyjnych kierownictwo ZF „Iluzjon” otrzymało całkiem sporo (na marginesie: nie wiadomo, czy reżyser serialu zapoznał się z nimi). Część z nich miała znaczenie czysto techniczne – członkowie komisji kolaudacyjnej postulowali wprowadzenie napisów informujących o personaliach i stanowiskach postaci pojawiających się w serialu najczęściej oraz wykorzystanie „wstępnych partii dokumentalnych poszczególnych odcinków dla wprowadzenia widza w wydarzenia historyczne, o których opowiada serial”¹²²⁵ (pierwsze z tych zaleceń zostało wprowadzone). Z licznymi zarzutami spotkała się również scena zebrania Komunistycznej Partii Polski z trzeciego odcinka – jej członkami Filipski i Gontarz uczynili w większości Żydów, co miało „ośmieszać ruch komunistyczny”¹²²⁶. Najwięcej oporów wśród kolaudantów wzbudził jednak ostatni – piąty – odcinek, zatytułowany *Zmierzch*¹²²⁷. W tym odcinku kwestionowano obszerny, bo niespełna pięciominutowy montaż materiałów archiwalnych, prezentujących dojścia do władzy Adolfa Hitlera, kult zbudowany wokół jego osoby, wzrastające zbrojenia, defilady itp. oraz jeszcze dłuższą, bo niespełna siedmiominutową, sekwencję archiwaliów przedstawiających pogrzeb Józefa Piłsudskiego. Zastrzeżenia wzbudziła również, następująca po fragmencie „hitlerowskim”, scena rozmowy sędziego Stanisława Leszczyńskiego (Wacław Ulewicz) z polskim księdzem pełniącym swoją posługę w Niemczech (Wirgiliusz Gryń), która została nakręcona specjalnie na potrzeby telewizyjnej wersji. Sędzia stracił pracę po złożeniu *votum separatum* w procesie brzeskim, zaś czas wolny wykorzystuje na podróże. Ksiądz jest jego przyjacielem, odwiedził go, chcąc zorientować się, jak wygląda życie w kraju przedzierzgającym się powoli w państwo totalitarne. Między dwoma bohaterami wywiązuje się następujący dialog:

¹²²⁵ [Pismo Michała Misiornego z dnia 22 kwietnia 1983 roku w sprawie zaleceń kolaudacyjnych do serialu *Zamach stanu*], ODiZP-TVP, sygn. 1970/33, tom 3, k. nlb.

¹²²⁶ „ZAMACH STANU”, ODiZP-TVP, sygn. 1970/33, tom 3, k. 2. Warto dodać, że w ekranowej wersji znajduje się tylko początek tej sceny, ukazujący przybycie na zebranie posła Adolfa Warskiego (Wiktor Grotowicz).

¹²²⁷ Na marginesie warto nadmienić, że pierwotnie poszczególne odcinki *Zamachu stanu* nosiły tytuły: *Będziecie strzelać chłopcy?*, *Belweder*, *Twierdza brzeska*, *Pałac Paca*, *Biły mu wszystkie dzwony*. Tytuły odcinków od drugiego do piątego zostały dopisane ręcznie. Por. karty tytułowe scenopisów serialu *Zamach stanu*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/33, tom 3, k. nlb.

„LESZCZYŃSKI: A tu przyjechałem zobaczyć z bliska owoce naszej zagranicznej polityki. KSIĄDZ: Tu zobaczysz owoce polityki całego świata. Niemcy przygotowują szybko środki ekspansji politycznej, co odczuwamy na własnej skórze. Powróciły stare metody wynaradawiania Polaków przez użycie przemocy. Jeżeli Europa nie ma być w przyszłości sterowana przez Berlin, naród polski musi zdobyć warunki szybkiego rozwoju. Gdyby Polacy stanowili odpowiednią siłę polityczną, byłiby partnerem dla Rosji. A w ten sposób ekspansję polityczną Niemiec wyhamowaliby.

LESZCZYŃSKI: A jak to uczynić? W umysłach Polaków ugruntowane jest przekonanie, że głównym niebezpieczeństwem naszego bytu narodowego jest Rosja i że walka z nią jest podstawą walki o byt i przyszłość narodu”.

W gruncie rzeczy scenę tę należy traktować jako kuriozalną – oto katolicki ksiądz, działający na terenie III Rzeszy, otwarcie opowiada się za sojuszem ze Związkiem Radzieckim i to w tym układzie politycznym widzi rachunek dla Polski. Ze względu na wydźwięk i znaczenie fragment ten powinien raczej znaleźć się w którejś z części cyklu *Kto Ty jesteś*. Zwłaszcza że, jak zauważali redaktorzy telewizyjni, został on „wprowadzony bez akceptacji scenariuszowej redakcji”¹²²⁸. Tak samo zresztą jak scena, która następowała po zacytowanym wyżej dialogu, a która była zapisem rozmowy sędziego Leszczyńskiego z Romanem Dmowskim, oraz sekwencja przedstawiająca pogrzeb tego ostatniego (przy czym istotny wydaje się dopisek, że ani w kinowej wersji, ani w pozostałych czterech odcinkach serialowego *Zamachu*... postać Dmowskiego w ogóle się nie pojawia). O ile scena z księdzem znalazła się w tej wersji serialu, która zachowała się w archiwach telewizyjnych i w 2011 roku została wyemitowana na kanale TVP Historia, o tyle dwa wspomniane wyżej fragmenty w ostatecznej wersji produkcji się nie znalazły, a ze względu na to, że nie figurowały również w zatwierdzonych wcześniej scenariuszach, niemożliwe jest odtworzenie ich kształtu. Można tylko domyślać, się, że ze względu na światopoglądowe fascynacje Filipskiego, przywódca endecji przedstawiony byłby jako bohater pozytywny.

Po przejrzeniu materiałów archiwalnych dotyczących serialu *Zamach stanu*, które znajdują się w archiwum Telewizji Polskiej, można śmiało wysunąć hipotezę, że kierownictwo telewizji, wysuwając żądania ingerencji w materiał Filipskiego, opierało się m.in. na piśmie Jerzego Bossaka z 4 stycznia 1983 roku. Jego zastrzeżenia doskonale korespondują z powyższymi zaleceniami kolaudacyjnymi. Nie dosyć na tym. Bossak uznał serial za „kompromitujący” oraz zapytywał: „Czy istotnie zależy nam na tym, by napomykając wprawdzie, że Piłsudski był za młodu pepesowcem i patriotą, wykazać że był socjalista

¹²²⁸ [Pismo Zygmunta Wiśniewskiego z dnia 12 stycznia 1983 roku w sprawie serialu *Zamach stanu*], ODiZP-TV, sygn. 1970/33, tom 3, k. nłb.

i patriota przerodził się z biegiem lat w głupiego i krwawego stupajkę, sprawującego rządu oparte na terrorze i nawet na zbrodniach? Czy uznajemy, że jego pozytywnym przeciwieństwem jako patriota, polityk, moralista i historiozof, był Roman Dmowski? (...) Młody widz dobrze sobie tę lekcję zapamięta. Dowie się, że Piłsudski, sanacja i BBWR to tyle co korupcja, karierowiczostwo, dorobkiewiczostwo, marazm gospodarczy, czas w którym tylko wielcy obszarnicy cieszyli się prawami, a patrioci wszelkiej maści byli ofiarami terroru, a nawet padali ofiarą zbrodni”¹²²⁹.

Na marginesie warto dodać, że owe „karierowiczostwo” piłsudczyków doskonale – w zamyśle autorów – ilustruje scena z odcinka 2, również nakręcona wyłącznie na potrzeby serialu, będąca zapisem rozmowy generała Wojska Polskiego (Tadeusz Pluciński) z jego kolegą Stasiem (Witold Pyrkosz). Brzmi ona następująco:

„GENERAL: Udała nam się legionowa rocznica, co Stasiu? STASIO: Udała nam się, panie generale.

GENERAL: Tak, a ty, Stasiu, teraz gdzie, bo zapomniałem?

STASIO: W Zakładzie Oczyszczania Miasta, panie generale.

GENERAL: Słusznie, słusznie. Trzeba czyścić. Wszystko czyścić. Komendant całą Polskę czyści. I nie narzekam.

STASIO: Ja też nie narzekam, panie generale.

GENERAL: Tak, tak, Stasiu, razem żeśmy tę Polskę dźwigali.

STASIO: Dźwigaliśmy, panie generale. Tylko że pan generał chwycił tę Polskę za cyciki, to ma mliko. A ja ją podsadzałem za dupę, to mam gówno”.

Bossak utyskiwał również, że serial nie daje informacji o rozwoju Polski za rządów sanacji i jej osiągnięciach, pomija budowę portu i miasta Gdynia oraz Centralnego Okręgu Przemysłowego, zaś inscenizacja sekwencji zamachu majowego podszyta jest przekłamaniami, bowiem, jak argumentował, „w sumie odnieść jednak można wrażenie, że zamach pociągnął za sobą tysiące zabitych. Jak wiadomo, zginęło plus minus 200 osób, a rannych było 1000. Czy to mało? Nie! Ale informacja winna być rzetelna, t.zn. nie sugerująca skali wydarzeń większej niż to było w istocie”¹²³⁰.

Wszystkie wyżej wymienione zastrzeżenia zostały w przypadku *Zamachu stanu* wprowadzone częściowo, tak samo jak w przypadku *Kto Ty jesteś*. Wydaje się jednak, że przeciągająca się realizacja dwóch produkcji Filipskiego była dla Telewizji Polskiej na tyle dużym kłopotem, że przynajmniej jedną z nich chciano zakończyć pozytywnym efektem, czyli wprowadzeniem jej na ekrany telewizyjne. I znaleziono wyjście z sytuacji – serial

¹²²⁹ J. Bossak, *W związku z serialem „Zamach stanu”*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/33, t. 3, k. 2.

¹²³⁰ *Ibidem*, k. 3.

został skierowany do produkcji po raz drugi 3 października 1985 roku, dla wykonania niezbędnych prac montażowych¹²³¹. Pracom tym ponownie patronował Zespół Filmowy „Iluzjon”, a według sprawozdania kierownika produkcji, zostały one zakończone 30 czerwca 1986 roku, przy czym gotowy serial został ponownie skolaudowany 18 kwietnia 1986 roku¹²³². W archiwach nie zachował się zapis tej kolaudacji, ale można domniemywać, że podczas tego przeglądu serial został przyjęty. Premierowo wyemitowany został 12 maja 1987 roku. Autorzy nielicznych recenzji serialu byli podzieleni – ci krytycy, którzy serial oceniali negatywnie, zarzucali Filipowskiemu i Gontarzowi przeprowadzenie niepopartej psychologicznie karykatury postaci Józefa Piłsudskiego¹²³³ oraz liczne zafałszowania historyczne¹²³⁴. Światopoglądowi stronnicy autorów (jak na przykład Janusz Skwara) podnosili w kontrze, że w *Zamachu stanu* chodzi o „poszanowanie istotnych wartości tradycji i historii, bez których nie ma prawidłowego rozwoju społeczeństwa”¹²³⁵.

¹²³¹ Por. *Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z realizacji uzupełniających prac montażowych filmu TV „ZAMACH STANU” w reżyserii Ryszarda FILIPSKIEGO*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/33, t. 5, k. 1.

¹²³² Por. *Ibidem*, k. 3.

¹²³³ Por. S. Kobyliński, *Była okazja*, „Polityka” 1987, nr 26, s. 15.

¹²³⁴ Por. J. M. Nowakowski, *Piłsudski w czerni i w kolorze*, „Tygodnik Polski” 1987, nr 24, s. 10.

¹²³⁵ J. Skwara, *Powrót Filipskiego*, „Ekran” 1987, nr 26, s. 12.

5. Zespół Filmowy „Iluzjon” w latach 1982-1987

Reaktywacja „Iluzjonu” nastąpiła z dniem 15 lutego 1982 roku; kierownikiem artystycznym ponownie został Czesław Petelski, jego zastępcą – Ryszard Filipiński, kierownikiem literackim – Jerzy Janicki, a szefem produkcji – Wiesław Grzelczak. Był to już jednak, biorąc pod uwagę wcześniejsze dokonania i sukcesy, tylko cień dawnego „Iluzjonu”.

Po pierwsze, dał się zauważyć znaczący odpływ kadry artystycznej, która w latach 70. stanowiła o sukcesie tego zespołu. W latach 80. z dawnej kadry pozostali tylko Ewa Petelska, Henryk Bielski i Sylwester Szyszko. W „Iluzjonie” zaczęli pracować aktorzy, przygotowujący się do przejścia na drugą stronę kamery (Zygmunt Malanowicz i Franciszek Trzeciak) oraz debiutanci, którzy jednak nie spełnili pokładanych w nich nadziei (Jerzy Ridan, Krzysztof Sowiński czy Marek Wałaszek). Wymienieni na liście członków zespołu „Iluzjon” z 1984 roku Wacław Florkowski i Stefan Szlachtycz nie zrealizowali w „Iluzjonie” żadnego filmu.

Po drugie, lata 80. to również drastyczne obniżenie poziomu artystycznego filmów „Iluzjonu”. Jak zauważał w swoich wspomnieniach Janusz Kidawa, który wcześniej realizował swoje filmy w „Profilu” i „Silesii”, „nie brałem pod uwagę, że przechodzę do zespołu mającego fatalną opinię, z powszechnie nielubianym szefem – Petelskim. Już bardziej uznawano Porębę – może dlatego, że widziano w nim głupka wymagającego wyrozumiałości, w przeciwieństwie do Czesia, którego się bano”¹²³⁶. Mało kto chciał więc angażować się we współpracę z „Iluzjonem” (z pewnością środowisko filmowe szybko dowiedziało się chociażby o stanowisku, wygłaszanym przez Petelskiego na kolaudacji *Przesłuchania*), stąd też do zespołu trafiały scenariusze, reprezentujące co najwyżej przeciętny poziom, w niektórych przypadkach zaś – bardzo zły. Część z nich otrzymało skierowanie do produkcji, w rękach zaś niedoświadczonych albo mało utalentowanych reżyserów zmieniały się w równie nieudane filmy.

Oba czynniki mają źródła w środowiskowym ostracyzmie, którym poddany został zarówno „Iluzjon”, jak i reaktywowany kilka dni później Zespół Filmowy „Profil”. Nie tylko scenarzyści i niektórzy członkowie ekip filmowych nie chcieli współpracować z „reżimowymi” zespołami, przeciwko obu grupom twórczym jednoznacznie negatywnie opowiedziało się także środowisko aktorskie, zwłaszcza ta część, która oficjalnie bądź nieofi-

¹²³⁶ J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 4: Życie...*, op. cit., s. 217.

cialnie sympatyzowała lub popierała „Solidarność” i inne antysystemowe organizacje. Oficjalnie, chociaż w prasie bezdebitowej, wypowiedziała się przeciwko tym zespołom „Solidarność Artystów Sceny i Filmu”. W przedrukowanym przez „Tygodnik Mazowsze” spisie zasad, którymi powinni kierować się artyści po zakończeniu bojkotu telewizji i radia, znalazły się następujące rady:

- „1. Nie przyjmuj roli bez przeczytania scenariusza, zwracaj szczególną uwagę na interpretację faktów historycznych.
2. Przed podpisaniem umowy zapoznaj się z obsadą – nie pracuj z kolaborantami.
3. »Profil« i »Iluzjon« - NIE!”¹²³⁷.

Reżyserzy pracujący w obu zespołach musieli więc, przy przygotowywaniu obsad aktorskich swoich produkcji, zdawać się albo na długoletnie, koleżeńskie stosunki z wykonawcami, które mogły być argumentem za wzięciem udziału w filmie zespołu Petelskiego lub Poręby, albo na współpracę z, używając „solidarnościowej” terminologii, „kolaborantami”. Wśród aktorów współpracujących przynajmniej z jednym z zespołów znaleźli się m.in. Jerzy Aleksander Braszka, Wacław Ulewicz czy Arkadiusz Bazak. W produkcjach „Iluzjonu” i „Profilu” regularnie pojawiali się zaś: Janusz Kłosiński, Stanisław Mikulski, Wirgiliusz Gryń, Emil Karewicz, Krzysztof Chamiec, Wieńczysław Gliński, Witold Pyrkosz, Arkadiusz Bazak, Franciszek Trzeciak, Jerzy Molga czy Leon Niemczyk. Część z nich opłacała tę współpracę zerwaniem więzi koleżeńskich z innymi twórcami filmów bądź kolegami z teatralnych zespołów¹²³⁸.

5.1. Należałoby pozostawić słońce. Filmy Ewy i Czesława Petelskich

Tymczasem krótko po reaktywacji Zespół „Iluzjon” rozpoczął swoją normalną produkcję. Jednym z pierwszych jego filmów po reaktywacji były *Kamienne tablice* (1983) Ewy i Czesława Petelskich, które skierowanie do realizacji otrzymały 23 sierpnia 1982 roku¹²³⁹. Trudno dzisiaj stwierdzić, z jakich powodów twórcy *Biletu powrotnego* podjęli się

¹²³⁷ *Solidarność Artystów Sceny i Filmu w.s. bojkotu*, „Tygodnik Mazowsze” 1983, nr 40, s. 3.

¹²³⁸ Arkadiusz Bazak wspominał okoliczności zerwania współpracy z nim przez Piotra Szulkina, który w drugiej połowie lat 70. angażował go do swoich produkcji regularnie (aktor zagrał w dwóch „Kobrach” oraz w filmie *Golem* [1979]): „Już nie pamiętam, jakaś była premiera, chyba w Narodowym Teatrze, albo może Wielkim nawet, nie pamiętam. W każdym razie po jakiejś dłuższej przerwie spotykam się na korytarzu, już było po występie u Poręby. »Ach, Piotrek, cześć, co słyhać, tyle żeśmy sobie naobiecowali i cisza«. (...) Zapytałem, dlaczego się nie odzywa, a on (...) krótko odpowiedział: »Sam wybrałeś«. Ja w pierwszej chwili nie połąpałem się, o co tu chodzi. Mówię: »Piotrek, co ja wybierałem?«. Powtórzył: »Sam wybrałeś«. To już wtedy wiedziałem, o co chodzi” (Rozmowa autora z Arkadiuszem Bazakiem, Warszawa, 07.02.2019).

¹²³⁹ Por. Z.F. *Iluzjon. Filmy zrealizowane „Kamienne tablice”*, ADOiP-ZPPF, sygn. 468, k. 13.

ekranizacji najpopularniejszej i wielokrotnie wznawianej powieści Wojciecha Żukrowskiego. Genezę tego zamierzenia znaleźć w pewnym sensie wyjaśniają wspomnienia Stanisława Mikulskiego. Aktor twierdził: „Do Indii pojechałem pod koniec lat siedemdziesiątych na Dni Filmu Polskiego w Delhi. (...) Tam też w gronie naszej skromnej grupy reprezentantów polskiego filmu, aktorki Zosi Saretok i Andrzeja Kołodyńskiego, krytyka filmowego, narodził się pomysł sfilmowania *Kamiennych tablic* Wojciecha Żukrowskiego. Wśród nas był jeszcze Czesław Petelski, późniejszy reżyser tego filmu. Te *Kamienne tablice* pojawiły się któregoś wspólnego wieczoru jako omalże nasz wspólny pomysł. (...) Namawiając Petelskiego na sfilmowanie powieści, widziałem siebie w tym filmie. I sądząc po pierwszej reakcji reżysera, tamtej nocy kładłem się spać z przeświadczeniem, że dostanę główną rolę”¹²⁴⁰.

Janusz Petelski w rozmowie ze mną nie potwierdził takiej sekwencji zdarzeń, fakt jednak, że miała ona miejsce jeszcze w poprzedniej dekadzie nie musi mieć silnego związku z rozpoczęciem prac nad *Kamiennymi tablicami*. Można jednak zakładać, że po fiasku ekranizacji *Chrystusa z karabinem na ramieniu* i reaktywacji „Iluzjonu” Petelski mógł sobie przypomnieć historię z pobytu w Indiach i zacząć pracę nad scenariuszem. Zwłaszcza, że sama książka (wydana po raz pierwszy w 1966 roku) prezentowała się nad wyraz atrakcyjnie – rozgrywała się wszak w indyjskich plenerach, zawierała sporą dawkę melodramatu oraz erotyki, przy tym odwoływała się do wydarzeń politycznych, od których co prawda minęło już niespełna 30 lat, jednak ich wspomnienia nadal mogły tkwić w świadomości Polaków. To jednak Petelskim nie wystarczało, dlatego w porozumieniu z pisarzem dokonał kilku istotniejszych zmian. Miejsce Istvana Tereya, pracownika węgierskiej ambasady w New Delhi, zajął Jan Tokarski (Krzysztof Chamiec), poeta, pracujący w polskiej placówce dyplomatycznej w Indiach jako radca. Tym samym zmieniło się również tło polityczne – zamiast powstania na Węgrzech w 1956 roku główny bohater przeżywał odbywające się w tym samym roku strajki robotnicze w Poznaniu, oglądając je w kinie w kronice filmowej. Po pokazie *Kamiennych tablic* na festiwalu w Gdyni Czesław Petelski powiedział: „Spotykamy się z zarzutami, że w »Kamiennych tablicach« polityka została zredukowana do agencyjnych doniesień, plotek oraz intryg. Sąd to raczej powierzchowny. Pokazujemy przecież w filmie, jak wydarzenia 1956 roku odbijają się w psychice bohaterów. Zwykła uczciwość nie pozwala chyba dostrzec na ekranie postaci ambasadora, szyfranta czy

¹²⁴⁰ S. Mikulski, *Niechętnie o sobie*, opr. literackie Paweł Oksanowicz, Warszawa 2012, s. 324.

woźnego. Każdy z nich, a główny bohater przede wszystkim, musi dokonać wyboru¹²⁴¹. Podobnie ów wątek powieści rozumieli również krytycy literaccy oraz badacze literatury. Między innymi Lesław Bartelski zauważał w monografii autora „Kamiennych tablic”, że „to jest powieść o nas samych, o naszym stosunku do życia i współczesności, do otoczenia, w którym żyjemy, i kraju, którego jesteśmy synami oraz obywatelami, powieść o stosunku do tych wszystkich spraw wielkich i drobnych, z którymi borykamy się na co dzień. Żukrowski ukazał swego bohatera we wzlotach i upadkach, kazał mu wybierać, postawił go przed rozstrzygnięciem konfliktu wewnętrznego¹²⁴². Ale *Kamiennie tablice*, tak powieściowe, jak i filmowe, składają się z trzech sfer tematycznych, które – odnosząc się do tytułu recenzji książki autorstwa Tadeusza Drewnowskiego – można określić pojęciami „Polityka, erotyka, egzotyka”¹²⁴³.

Erotyka reprezentowana jest poprzez związek głównego bohatera z Australijką Margaret Ward (Laura Łącz), która w Indiach pracuje jako lekarka oddelegowana do tego kraju przez Organizację Narodów Zjednoczonych. Po latach Krzysztof Chamiec i Laura Łącz niechętnie wracali do swoich ról w filmie Petelskich. „Mogliśmy zagrać lepiej. Inaczej i po swojemu. Wypaść bardziej naturalnie. (...) Niestety nie chcieliśmy doprowadzać do konfliktów z reżyserem, o co do dziś mam żal do siebie. Umówmy się, pan Czesław Petelski nie był specjalistą od romansów¹²⁴⁴ – wspominała aktorka. Na rolę Laury Łącz wpłynął również fakt, że podczas zdjęć była przeziębiona, borykała się z katarem i łzawiącymi oczami. W połączeniu z brakiem umiejętności reżysera do inscenizowania scen erotycznych przyniosło nieudany efekt ekranowy, chociaż scenariusz zawierał sporo momentów erotycznych zbliżeń. Krzysztof Kornacki stwierdza wprost: „Petelski nastawił się na prezentowanie nagości Łącz w konwencji zbliżonej do fotograficznego aktu. Niby bohaterowie się ruszają, niby sugerują stosunek seksualny, ale całość jest bardzo statyczna. W pamięci widza pozostaje pokazywane w planie pełnym lub ogólnym nagie ciało aktorki (czy to z przodu, czy to z tyłu w poetyckim półmroku). Jako inscenizator Petelski wyraźnie się męczy, nie wie, jak

¹²⁴¹ (aj), *W festiwalowych kuluarach*, „Dziennik Bałtycki” 1984, nr 223, s. 3.

¹²⁴² L. Bartelski, *Żukrowski*, Warszawa 1970, s. 58.

¹²⁴³ Por. T. Drewnowski, *Polityka, erotyka, egzotyka*, „Polityka” 1966, nr 51, s. 12.

¹²⁴⁴ L. Łącz, K. Chamiec, *Jak było naprawdę na planie filmu „Kamiennie tablice”*, rozm. przepr. D. Kułakowska, „Tele Świat” 1999, nr 15. Warto dodać, że również Wojciech Żukrowski krytycznie odnosił się do gry aktorskiej głównych odtwórców. W wywiadzie dla „Kina” powiedział nawet, że „Szkoda tylko (...), że filmowy duet: Laura Łącz i Krzysztof Chamiec nie wcielili się w bohaterów książki. Wszystkie role drugoplanowe, łącznie z jeżdżącym na motocyklu Hindusem (pisarz miał na myśli postać Kriszana – przyp. JG), są bardziej wiarygodne od pary wiodącej” (W. Żukrowski, *Romans i dydaktyka*, rozm. przepr. E. Czeszejko-Sochacka, „Kino” 1984, nr 9, s. 5).

rozwiązać konflikt pomiędzy namiętnością kochanków a koniecznością ukrywania niektórych newralgicznych elementów kobiecej i męskiej anatomii”¹²⁴⁵.

Jeśli to się nie udało, to może „wypaliła” chociaż egzotyka? Tylko częściowo, ponieważ Petelscy zrezygnowali z przeniesienia na ekran większości hinduskich wątków, ograniczając się tylko do postaci kierowcy Kriszana (Christo Paskalew) oraz związanej z nim historii – podczas służbowej podróży samochód ambasady przejechał krowę. Ambasador (Janusz Kłosiński) poleca zwolnienie kierowcy, ale okazuje się, że to właśnie dyplomata prowadził samochód, namawiał też Kriszana do złożenia fałszywych zeznań. Oprócz tego w filmie znalazło się sporo fragmentów, które czasami nie mają nic wspólnego z akcją dramatu – Krzysztof Kornacki podaje przykład sceny defilady, „która trwa ponad 3 minuty (!) i jest dramaturgicznym ciałem obcym. Podobna była geneza wielu ze wspomnianych pasaży – jakby ktoś połączył film fabularny z turystyczno-krajoznawczym”¹²⁴⁶. Ta scena, jak i inne, była przedmiotem zastrzeżeń wśród części kołaudantów, m.in. Jerzego Jesionowskiego i Wojciecha Żukrowskiego, który mówił: „troszeczkę można byłoby ująć tych pasaży. (...) Dlatego proponując te cięcia prosiłbym, żeby się zastanowić nad sceną defilady, bo nie wiem, czy nie należałoby wyrzucić paru scen z udziałem orkiestry, ale na pewno należałoby pozostawić słonie”¹²⁴⁷. Słonie, jak zresztą cała scena, pozostały, co w gruncie rzeczy nie miało większego wpływu na i tak już niski poziom warsztatowy *Kamiennych tablic*.

Film Ewy i Czesława Petelskich otrzymał podczas kołaudacji I kategorię artystyczną, skierowanie do rozpowszechniania uzależniano zaś od spełnienia kilku warunków, których listę pozwalam sobie przytoczyć niżej:

1. Wyeliminować, bądź pozostawiając postać korespondenta zmienić jego narodowość na polską lub t[ym] p[odobną];
2. skrócić w dokumentalnym materiale te kadry, które są świadectwem symboliki nadziei;
3. w komentarzu dokonać zmiany określeń (...)
4. skrócić scenę na plaży od pasa w dół”¹²⁴⁸.

Szerszego wyjaśnienia domaga się trzeci punkt wspomnianych kołaudacyjnych ingerencji. Dotyczy on komentarza, który Jan Tokarski słyszy z ekranu podczas oglądania

¹²⁴⁵ K. Kornacki, *Polityka...*, op. cit., s. 240.

¹²⁴⁶ *Ibidem*, s. 244.

¹²⁴⁷ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 9 grudnia 1983r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 345, k. 12.

¹²⁴⁸ Korespondencja dotycząca filmu *Kamienne tablice*, AFINA, sygn. A-344, poz. 345a, k. nlb.

kroniki filmowej dokumentującej powstanie w Budapeszcie¹²⁴⁹. W oryginale brzmiał on następująco:

„Widownią tragicznych wydarzeń stały się Węgry. Wielka manifestacja studentów w stolicy kraju Budapeszcie przekształciła się w rozruchy uliczne, w gwałtowny wybuch tłumionego przez lata gniewu. Doszło do samosądów, doraźnych egzekucji, palenia sztandarów i demowolania gmachów publicznych. Rozbrajano żołnierzy i milicjantów, wznoszono barykady. Wzburzony tłum zaatakował radiostację i zdobył magazyn broni. Krwawe walki ogarnęły cały Budapeszt. Na opustoszałych ulicach hula śmierć i zniszczenie. Usunięty został ze swego stanowiska sekretarz partii Erne Göre i premier Andreas Hegedisz. Na czele rządu stanął Imre Nagy, rzecznik postulowanej przez demonstrantów demokratyzacji. Nie przyniosło to spodziewanego uspokojenia. Nie kończące się apele i deklaracje polityczne nie załatwiły niczego. Uzbrojone oddziały odmawiają złożenia broni. Walki trwają. Do miasta wkroczyły czołgi. Powstanie węgierskie znalazło się w centrum zainteresowania wszystkich krajów Europy i świata. Setki zabitych i rannych. Tysiące niewinnych ofiar pozbawionych dachu nad głową to tragiczny bilans październikowych wydarzeń w Budapeszcie”.

Do zacytowanego tekstu szefostwo kinematografii zgłosiło dwa zastrzeżenia. Imre Nagy z rzecznika „postulowanej przez demonstrantów demokratyzacji” stał się rzecznikiem „postulowanych przez demonstrantów zmian”, zaś „powstanie węgierskie” zmieniło się w „kontrrewolucję na Węgrzech”¹²⁵⁰.

Po wprowadzeniu tych ingerencji *Kamienne tablice* czekały na wprowadzenie na ekrany kin niespełna 9 miesięcy – skierowanie do rozpowszechniania datowane jest na 3 lutego 1984 roku, zaś premiera filmu odbyła się 22 października 1984 roku. Szybciej pojawiły się recenzje – i właściwie większość z nich o negatywnym zabarwieniu. Można nawet bez zbędnej przesady stwierdzić, że w przypadku odbioru *Kamiennych tablic* nastąpiło swego rodzaju „porozumienie ponad podziałami” – na duet reżyserów wylały się niemal same pretensje niezależnie od światopoglądowych sympatii i programowych linii dzienników i czasopism. Bardzo ostro zaatakował film Tadeusz Szyma, pisząc o „wyjątkowo drętwej i nudnej prasówce daremnie uatrakcyjnionej golasami na filmowym planie”¹²⁵¹. Uderzał on nie tylko w film, ale również w Wojciecha Żukrowskiego, duet reżyserów oraz „produkującego się z dużym oddaniem” Janusza Kłosińskiego, którego pojawienie się na ekranie „wita –

¹²⁴⁹ Możliwość wykorzystania tych fragmentów kroniki została skomentowana przez dziennikarza bezdebitowego pisma „Kultura Niezależna” ironicznym pytaniem: „Nie będzie to aby antyradzieckie?” (*Kronika /XI 1983 – I 1984/*, „Kultura Niezależna” 1984, nr 1, s. 81). To samo pytanie autor artykułu postawił również w kontekście wykorzystania przez Bohdana Porębę zdjęć z Katynia w filmie *Katastrofa w Gibraltarze*. Szerzej o tym w kolejnym rozdziale.

¹²⁵⁰ Korespondencja dotycząca filmu *Kamienne tablice*, op. cit., k. nłb.

¹²⁵¹ T. Szyma, „*Kamienne tablice*”, „Tygodnik Powszechny” 1984, nr 47, s. 8.

zamiast nie milknącej owacji – gromki śmiech widowni”¹²⁵². Zbigniew Klaczyński powściągliwie uznał, że „»Kamienne tablice« nie należą do najlepszej części dorobku ich twórców”¹²⁵³, ale już recenzent „Rzeczywistości” ironicznie, co znamienne, stwierdził, że „najbardziej udała się Petelskim bajecznie kolorowa parada bojowych słoni i należy jeno żałować, iż trwała tylko kwadrans. Z oniemiałych twarzy Chamca i Łączówny wpatrzonych w długie trąby potężnych ssaków można było wyciągnąć wnioski, że nawet polską ekipę filmowców i aktorów wręcz ta scena zawstydziła”¹²⁵⁴. W innych recenzjach pisano o anachronizmach, złych decyzjach obsadowych, przegadaniu i nudzie. Podobne opinie pojawiły się także w czasopiśmie podziemnych – w „Promienistych” uznano *Kamienne tablice* jako wykorzystanie konwencji „indoktrynowanie-bawiąc”, zaś pierwowzór literacki jako przykład „soc-porno-realizmu”, w negatywny sposób komentując również brak umiejętności Petelskich w reżyserowaniu scen erotycznych („na »tych rzeczach« - widać – nie pozwala się skoncentrować reżyserom ich marksistowska moralność”¹²⁵⁵)

Charakterystyczne jednak są reakcje publiczności. Albowiem mimo tak katastrofalnych recenzji publika dopisała, wyniki frekwencyjne nie były może najwyższe i nie zwróciły (bardzo dużych zresztą) kosztów produkcji, ale jednak ponad 700 tysięcy widzów na długim (ponad dwugodzinnym) filmie o politycznych odcieniach, w dodatku wyprodukowanym przez „reżimowy” zespół, jest osiągnięciem. Trzeba również dodać, że liczba widzów na *Kamiennych tablicach* jest jednym z najwyższych wskaźników w historii „Iluzjonu” od jego reaktywacji do momentu rozwiązania. Oczywiście magnesem, zwłaszcza dla męskiej części widowni, były wdzięki Laury Łącz, wielbicielki Krzysztofa Chamca również z pewnością rzuciły się do kin, chociaż co bardziej zorientowane admiratorki talentu tego aktora mogło spotkać rozczarowanie – w scenach erotycznych był on dublowany. Mimo to zebrane przez dziennikarza „Sztandaru Młodych” opinie widzów również były dla Petelskich druzgocące. Młoda dziewczyna, wielbiąca powieść Żukrowskiego wyraziła się

¹²⁵² *Ibidem*. Ten passus, jak i inny uderzenia *ad personam* znalazły oddźwięk w polemice wydrukowanej w czasopiśmie „Perspektywy”. Autor artykułu podpisujący się inicjałami (fel) pisał: „Śmiech widowni... Pamiętamy, bo czas to nieodległy, i te wyklaskiwania na widowni i te gwizdy na koncertach, z szopenowskimi włącznie, gdy pojawiali się artyści wielkiej miary z tym wszakże »grzechem«, iż mieli odwagę wypowiedzieć się za siłami, które zagroziły drogę anarchii. Byli wśród nich wszyscy wymienieni przez Szymę twórcy. Dziś więc żałosne popłuczyny tamtego – »śmiech widowni«...” ((fel), *Łaty krawca Sz.*, „Perspektywy” 1984, nr 48).

¹²⁵³ Z. Klaczyński, *Egzotyka, miłość, polityka*, „Trybuna Ludu” 1984, nr 293, s. 4.

¹²⁵⁴ P. Wągiel, *Strzaskane tablice*, „Rzeczywistość” 1984, nr 49, s. 11.

¹²⁵⁵ „Towarzyszu, wy chyba nie złazicie z baby?!”, „Promieniści” 1984, nr 7/8, s. 26.

wprost: „Szłam na film jednak z duszą na ramieniu. Nie wiedziałam co Petelscy z tym zrobią. Teraz już wiem – skopali”¹²⁵⁶. Inny widz wystosował pod adresem władz kinematografii ostry postulat: „Zabronić Petelskim robienia filmów. Nie mają o tym zielonego pojęcia”¹²⁵⁷. I tylko jeden głos, emeryta, był łaskawy, ale nie dla reżyserów. Ten uczestnik seansu stwierdził, że wybrał się na *Kamienne tablice*, „głównie po to, aby zobaczyć towarzysza Gomułkę. Warto było”¹²⁵⁸.

W momencie, kiedy omawiany film dokonywał swojego kinowego żywota, Petelscy byli już zaangażowani w kolejne przedsięwzięcie, które, jak się miało okazać, będzie ich ostatnią wspólną produkcją. W wywiadzie udzielonym w 1985 roku Czesław Petelski udawał, że reżyser „musi mieć świadomość »co« i »dlaczego« robi, i »jak« robi”¹²⁵⁹. Przy okazji *Kamiennych tablic* reżyser wyraźnie tę świadomość zagubił. Trudno dzisiaj znaleźć w tym filmie talent, który ten duet twórców ujawnił przy realizacji *Bazy ludzi umarłych*, *Naganiacza*, czy nawet *Biletu powrotnego*. Nie przeszkadzało to jednak w wysunięciu przez Petelskiego oskarżeń pod adresem organizatorów i uczestników Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku o zorganizowanie zмовy, która doprowadziła do klęski filmu na tej imprezie. Na czym ta zмова miała polegać, tego Petelski już nie wyjaśnił¹²⁶⁰.

Ostatnim filmem podpisanym przez reżyserskie małżeństwo był *Kim jest ten człowiek* (1984). Petelscy zrealizowali scenariusz M.M. Gromara, pod którym to pseudonimem ukrywali się Ryszard Marek Groński i Michał Komar. Pierwotnie film miał być realizowany w Zespole Filmowym „Zodiak”, kierowanym przez Jerzego Hoffmana, na reżysera zaś przewidywany był Andrzej Kostenko¹²⁶¹. W recenzji scenariusza podkreślano udane odtworzenie działalności przedwojennego Oddziału II Sztabu Generalnego Wojska Polskiego (potocznie określanego „Dwójką”), do którego należał główny bohater filmu, kapitan Adam Iwiński oraz zauważono, że „napięcie, zaskakujące zwroty akcji, logika i prawdopodobieństwo zdarzeń są przestrzegane przez autorów scenariusza. Rzecz napisana jest interesująco, czytelnie i przekonująco”¹²⁶².

¹²⁵⁶ A.K., „Kamienne tablice” na *miękkich krzesłach*, „Sztandar Młodych” 1984, nr 210.

¹²⁵⁷ *Ibidem*.

¹²⁵⁸ *Ibidem*.

¹²⁵⁹ E. Petelska, C. Petelski, *Nie można zdradzić siebie*, rozm. przepr. D. Karcz, „Kino” 1985, nr 10, s. 2.

¹²⁶⁰ Por. *Ibidem*, s. 4.

¹²⁶¹ Por. „Ekran” 1981, nr 38, s. 2. Autorem zdjęć do filmu miał być Jerzy Stawicki. Jednak według wypowiedzi Petelskich, udzielonej podczas FPFF w Gdańsku, przeniesieniem scenariusza na ekran interesował się również Jan Batory (Por. „Dziennik Bałtycki” 1981, nr 192). Z kolei Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audio-wizualnego dysponuje scenariuszem (pod tym samym tytułem) podpisanym przez Jerzego Passendorfera, datowanym na 1982 rok.

¹²⁶² „KIM JEST TEN CZŁOWIEK”, AAN-NZK, sygn. 2/254, k. 36.

Walory scenariusza, zawarte w wyżej wymienionej jego recenzji w filmie Petelskich zupełnie zaniknęły. Przede wszystkim największą wadą filmu jest natłok wątków oraz niewyjaśnionych wydarzeń. Grany przez Henryka Talara kapitan Iwiński, po aresztowaniu pod zarzutem sabotażu i próbie samobójczej, traci pracę, mieszkanie i pozycję społeczną. W wyjściu z tragicznej sytuacji pomaga mu major Jan Stanisław (Krzysztof Chamiec), oficer kontrwywiadu. Iwiński staje się pracownikiem „Dwójki”, bierze udział w słynnej akcji „Wózek”, ale wokół niego dochodzi do dziwnych wypadków, wysp i zniknięć współpracowników. Pułkownik Kuziemski (Więczyśław Gliński) podejrzewa o szpiegostwo Stanisława, ten zaś sympatię Iwińskiego, pianistkę Marię (Ewa Szykulska). Uwikłany w walkę wywiadów Iwiński traci nad sobą panowanie i popełnia coraz więcej błędów.

W filmie *Kim jest ten człowiek* zaciekawia odwzorowany przez Petelskich, za scenariuszem Grońskiego i Komara, obraz sanacji. Koniec lat trzydziestych to w Polsce okres wzrastającego zagrożenia niemiecką agresją, a co za tym idzie wzmożonych wysiłków polskich służb wywiadowczych, dążących do przejrzenia planów wroga, ale również działalności podwójnych agentów czy wręcz dywersantów pragnących pokrzyżować zdobywanie informacji przez polski wywiad oraz likwidowania co bardziej zaangażowanych oficerów. Petelscy jako pierwsi w polskim kinie ukazali słynną akcję „Wózek”, polegającą na regularnych włamaniach do pociągu przewożącego niemiecką korespondencję z Niemiec do Gdańska i Prus Wschodnich, który część trasy pokonywał na terytorium Polski¹²⁶³. Miało to związek ze swego rodzaju „uwolnieniem” tematyki działalności polskiego wywiadu przed II wojną światową, albowiem kiedy scenariusz w latach 70. po raz pierwszy był rozpatrywany, właśnie z powodu podjętej tematyki nie został dopuszczony do produkcji¹²⁶⁴. Oddanie hołdu oficerom polskiego kontrwywiadu zaliczyć należy do zalet filmu Petelskich. Niestety, jest to jedna z niewielu pozytywnych rzeczy, jakie można powiedzieć o *Kim jest ten człowiek*.

Twórcy filmu dotychczas nie mieli doświadczenia w realizacji filmu szpiegowskiego. Stąd reklamowy slogan „Sensacyjna walka wywiadów w przeddzień II wojny światowej”¹²⁶⁵ ma nikłe pokrycie w gotowym produkcie. Film po prostu nie angażuje emocjo-

¹²⁶³ Drugim reżyserem, który zrekonstruował w swojej produkcji Operację „Wózek”, był Andrzej Konic – akcja ta była tematem 17 odcinka serialu *Pogranicze w ogniu* (1991). Co ciekawe, gdy realizowany był film Petelskich, gotowa była już pierwsza wersja scenariusza tego odcinka (napisana wspólnie przez Konica i Juliusza Janczura), w owym materiale Operacja „Wózek” została odtworzona w odcinku piętnastym (Por. *Pogranicze w ogniu*, ODiZP-TVP, sygn. 2149/30, t. 28).

¹²⁶⁴ Por. „KIM JEST TEN CZŁOWIEK”, op. cit., k. 36.

¹²⁶⁵ „Życie Warszawy” 1985, nr 207, s. 7.

nalnie, nie zaciekawia, nie zachęca do śledzenia losów kapitana Iwińskiego i kolejnych intryg, w które się wikła. Można się zastanawiać, czy dobrym pomysłem było obsadzenie w roli głównej Henryka Talara, który nie przekonuje jako dzielny i inteligentny oficer „Dwójki”¹²⁶⁶, pozostali aktorzy również nie tworzą zapadających w pamięć postaci (warto zauważyć, że mimo bojkotu „Iluzjonu” w *Kim jest ten człowiek* ważniejsze role zagraли przecież aktorzy uznani, którzy wielokrotnie udowodnili swój talent). Nic dziwnego, że ostatni film Petelskich spotkał się z jednoznacznie negatywnym przyjęciem przez recenzentów prasowych i trudno nie pozbyć się wrażenia, że ideologiczne i światopoglądowe zaangażowanie reżyserskiego duetu miało mniejsze znaczenie – powstał po prostu nieudany film, nie spełniający podstawowych oczekiwań, jakie widzowie mają w odniesieniu do tego gatunku. Niektórzy krytycy zastanawiali się nawet, czy *Kim jest ten człowiek* nie jest pastiszem szpiegowskich obrazów; Andrzej Lipiński twierdził: „Oglądając najnowszy film Ewy i Czesława Petelskich odnoszę wrażenie, że tym filmem zapoczątkowali w swojej twórczości nurt rozrywkowy, by nie rzec komediowy”¹²⁶⁷. Inni dziennikarze w miejsce kpiny zadawali smutno brzmiące, ale niezwykle trafne pytanie: „Kim są dzisiaj ci reżyserzy, którzy kiedyś rozpoczęli swoją karierę »Bazą ludzi umarłych«”¹²⁶⁸. Podczas kolaudacji Petelski, ignorując niektóre zarzuty członków komisji, zakładał, że na omawiany film, tak jak na *Kamienne tablice*, przyjdzie do kina spora liczba widzów¹²⁶⁹. Jednak i to zawiodło. Nic więc dziwnego, że planowana przez reżyserów realizacja drugiej części *Kim jest ten człowiek*, rozgrywającej się podczas II wojny światowej, nie doszła do skutku¹²⁷⁰.

5.2. Dostawaliśmy mnóstwo listów anonimowych i pogróżek. II wojna światowa i jej konsekwencje

W nieco późniejszej epoce niż omówiony wyżej film toczy się akcja dramatu *Pastorale heroica* (1983) Henryka Bielskiego. Scenariusz Jerzego Janickiego, oparty na dramacie

¹²⁶⁶ Pierwotnie do tej roli był przymierzany Włodzimierz Adamski, jednak Petelscy zrezygnowali z jego kandydatury, powierzając mu tylko drugoplanową rolę porucznika Stefana Kuleszy. Por. Rozmowa autora z Włodzimierzem Adamskim, Łódź, 01.03.2018.

¹²⁶⁷ A. Lipiński, *Szpieg ma ciężkie życie*, „Ekran” 1985, nr 40, s. 16.

¹²⁶⁸ „Kamena” 1985, nr 20, s. 10.

¹²⁶⁹ Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 13 grudnia 1984r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 384, k. 13.

¹²⁷⁰ Scenariusz ten, złożony w NZK w 1985 roku, nosił tytuł *Bez znaków rozpoznawczych*. Por. *Ocena merytoryczno-programowa Zespołów Filmowych*, AAN-NZK, sygn. 2/103, k. 4.

„W kuźni urodzony”, opowiadał o kilku dniach z życia żołnierza Ludowego Wojska Polskiego, Józefa Łopucha (Wirgiliusz Gryń). Z uwagi na uratowanie życia generała podczas ataku artyleryjskiego, otrzymuje on kilka dni urlopu. Jedzie do rodzinnej wsi, tam jednak spotyka go nieprzyjemne zaskoczenie. Okazuje się, że żona (Krystyna Królówna) była przekonana, iż Łopuch nie żyje, związała się więc z Wiktorem Muchą (Zygmunt Malanowicz). Ponieważ akcja filmu toczy się już po wyzwoleniu wsi, naczelnym tematem rozmów wśród chłopów jest sprawa reformy rolnej, zapowiadanej przez aktywistów i działaczy partyjnych. Protestuje przeciwko niej oddział „leśnych” i to oni właśnie odbiorą Łopuchowi życie.

Pastorale heroica było kolejnym filmem Bielskiego, który rozgrywał się na styku wojny i pokoju. Dla reżysera był to „okres przełomowy, tematycznie niewyczerpany. Z niego, jak z głęboko osadzonego korzenia, wyrasta nasza powojenna rzeczywistość”. Problematyka omawianego filmu mogła mieć również dla niego znaczenie osobiste – ojciec twórcy, również z pochodzenia chłop, pod wieloma względami był podobny do Łopucha, również służył w LWP i przeszedł cały szlak bojowy od Lenino do Berlina. Jednak to nie wystarczyło, by w *Pastorale heroica* znalazło się coś niepowtarzalnego, coś nowego. Taki typ bohatera, swojskiego, na swój sposób cwane, ale odważnego znaleźć można w kilku innych filmach, portretujących okres ostatnich dni wojny i pierwszych dni pokoju. Tematyka parcelacji i reformy rolnej oraz jej rozwiązanie sceną spalenia żywcem na drewnianej wieży działacza PPR, dokonane przez antykomunistyczną formację, również miało swoje bogate tradycje w powojennej filmografii. Pewnym *novum* była kwestia małżeństwa Łopucha, zachowania się jego żony oraz reakcję protagonisty na nieświadomą, ale jednak zdradę. Ale tutaj, jak zauważył Tomasz Hellen, „oczekiwać by można, że Łopuch zachowa się zgodnie ze swoim chłopskim charakterem. Tymczasem nic z tych rzeczy. Nie ma wybuchu uczuć, namiętności, wściekłości. Łopuch zachowuje się niczym bohater filmów Antonioniego. I to jest chyba największy błąd Henryka Bielskiego podważający zresztą wiarygodność głównej postaci tego filmu”¹²⁷¹.

Obok samego filmu znacznie ciekawsze są jednak okoliczności jego realizacji i odbiór, również festiwalowy. *Pastorale heroica* realizowana była zimą i wiosną 1982 roku, a fakt jego produkcji w zespole powszechnie bojkotowanym sprawił, że realizacja zdjęć była utrudniona. Liczne komplikacje, zwłaszcza natury personalnej, obszernie opisywał kierownik produkcji, Czesław Jacenko:

¹²⁷¹ T. Hellen, *Tragedia wojennego fryzjera*, „Fakty” 1984, nr 9, s. 15.

„Tuż po skierowaniu filmu do produkcji zaczęły się rodzić trudności związane ze skompletowaniem ekipy. Mimo, iż szereg pracowników było aktualnie wolnych na tzw. przestoju, trudno było ich pozyskać do współpracy. Dotyczy to zwłaszcza II reżysera, asystenta reżysera, sekretarki planu, II scenografa, dekoratora wnętrz, operatora kamery. Wiele osób wymienionych zawodów, którym Kierownictwo Produkcji Filmu proponowało współpracę, odmawiało, tłumacząc odmowę bądź najbliższymi planami filmowymi, niedyspozycją zdrowotną, planowanymi urlopami i podobnymi argumentami, które de facto nie miały pokrycia w rzeczywistości. Podyktowane to było innymi, wiadomymi dla wszystkich względami: film powstaje w Zespole Filmowym »Iluzjon« w początkowym okresie trwania stanu wojennego, a więc wszelkie poczynania tego Zespołu należy bojkotować. Doszło nawet do tego, iż nieznani sprawcy zrywali z drzwi Biura w Wytwórni Filmów Dokumentalnych wszelkiego rodzaju ogłoszenia, komunikaty, napisy z tytułem filmu i.t.p.»¹²⁷².

Trudności ze skompletowaniem grupy zdjęciowej przełożyły się również na trudności z zebraniem całej obsady aktorskiej, co również relacjonował Jacenko. Co prawda wspomniany wyżej Wirgiliusz Gryń chętnie przyjął propozycję zagrania w filmie Bielskiego (mimo sporego obłożenia w macierzystym teatrze, co skutkowało również problemami dla kierownictwa produkcji), obsada innych postaci nie była już taka łatwa. Oddajmy jeszcze raz głos Jacence:

„Gorzej było z innymi potencjalnymi odtwórcami do roli »Wiktora«. Marian Kociniak, długo zwlekając z odpowiedzią, po 3-ch tygodniach odmówił, Jerzego Trełę nie zwolnił Teatr, wreszcie tuż, tuż w przededniu zdjęć udało się do roli »Wiktora« zaangażować Zygmunta Malanowicza. Podobnie rzecz się miała z obsadą głównej roli kobiecej »Sabinie«. Z różnych względów odmówiły trzy aktorki w tym Anna Seniuk, która była kandydatką nr. 1 do tej roli. Proszę zauważyć, że wielu aktorów nie odpowiedziało natychmiast, jednoznacznie, w rodzaju: słaby scenariusz, nieciekawa rola itp. Dawano odpowiedzi na »nie« zazwyczaj po długim okresie wyczekiwania. Z tego należy wnosić, iż bojkot ten był inspirowany. Na dowód naszego twierdzenia, iż jest to prawda niech posłuży fakt, jaki miał miejsce już w czasie zdjęć z aktorką Grażyną Barszczewską. W przededniu zdjęć w biurze filmu podpisała umowę, by następnego dnia rano oświadczyć telefonicznie, iż nie będzie mogła niestety zagrać, bowiem zabronili jej tego koledzy – aktorzy. Panu B. Ładyszowi (rola »Generał«) proponowano ekwiwalent w dolarach, byle tylko zrezygnował z gry w naszym filmie. Takie przykłady można mnożyć»¹²⁷³.

Problem ten znalazł również odzwierciedlenie w kolaudacyjnej wypowiedzi Czesława Petelskiego: „produkcja tego filmu trwała jeden rok, (...) rozpoczęła się w dwa miesiące po wprowadzeniu stanu wojennego. Nie muszę tutaj nikogo przekonywać, że Henryk Bielski i Zespół dostawaliśmy mnóstwo listów anonimowych i pogróżek, ale nie odstraszyło

¹²⁷² Z.F. *Iluzjon. Filmy zrealizowane „Pastorale heroica” 1982-1983*, ADOiP-ZPPF, sygn. 469, k. 9.

¹²⁷³ *Ibidem*, k. 9-10.

to reżysera od kontynuowania swego zamiaru twórczego i dlatego mówię o tych sprawach”¹²⁷⁴. Na kolaudacji Bielski i Petelski usłyszeli o *Pastorale heroica* sporo dobrych opinii. Stanisław Trepczyński odniósł wrażenie, że „to jest bardzo dobry, wartościowy film, że jest to kawałek prawdy o naszej historii i to o tej historii bardzo trudnej. W dodatku ta historia pokazana została na ekranie w sposób bardzo dramatyczny, co dobrze świadczy o warsztacie reżysera”¹²⁷⁵. Wanda Jakubowska doceniła kreacje aktorskie, zwłaszcza Grynia, Królówny i Malanowicza, zaś Bronisław Gołębiowski uznał obraz Bielskiego za „film, o który nam chodzi w zakresie tej tematyki”¹²⁷⁶. Inne głosy były jednak krytyczne wobec *Pastorale...* - Bohdan Drozdowski oskarżył twórców o uproszczenia psychologiczne, powtarzając niemalże te same zarzuty, które sformułował w swojej recenzji Tomasz Hellen.

Film podejmujący taką tematykę został oczywiście doceniony przez władze wojskowe. Uroczysta przedpremiery odbyła się w 40 rocznicę powstania Ludowego Wojska Polskiego, pokaz zaszczylicili swoją obecnością członkowie Biura Politycznego KC: towarzysze Józef Czyrek, Albin Siwak, Marian Woźniak i Jan Głowczyk, wiceminister obrony narodowej generał Florian Siwicki¹²⁷⁷, marszałek Sejmu PRL Stanisław Gucwa, przewodniczący Zarządu Głównego TPPR, Stanisław Wroński oraz grupa kombatantów z marszałkiem Michałem Rola-Żymierskim na czele¹²⁷⁸. Wcześniej jednak film wziął udział w Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Moskwie. Wyjechał stamtąd z Nagrodą Komitetu Obrońców Pokoju przyznaną „za wartości humanistyczne i antymilitarystyczne w walce o pokój i życie, przeciwko wojennej groźbie”¹²⁷⁹. Na tymże festiwalu nagrodę za rolę męską otrzymał również Wirgiliusz Gryń. Aktor cenił ten fragment swojej kariery aktorskiej. Swoją postać i film opisywał następująco: „Ten film niesie pewne wartości, którym hołduję. Chciałbym, żeby ludzie byli tacy, jak Łopuch. Żeby potrafili brać odpowiedzialność za swój

¹²⁷⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 5 maja 1983 roku*, AFINA, sygn. A-344, poz. 330, k. 16.

¹²⁷⁵ *Ibidem*, k. 3.

¹²⁷⁶ *Ibidem*, k. 1.

¹²⁷⁷ Kilka miesięcy przed premierą filmu Bielskiego Florian Siwicki opublikował w „Nowych Drogach” artykuł w jednoznaczny sposób opisujący znaczenie Ludowego Wojska Polskiego dla bezpieczeństwa kraju oraz utrzymywania i wzmacniania postaw patriotycznych. Pisał wówczas: „Ludowe Wojsko Polskie jest prawdziwym dziedzicem wszystkiego, co postępowe w patriotycznej tradycji naszego narodu. (...) Z największą pieczołowitością cementowane są historycznie kształtowane więzi wojska z narodem, z robotnikami, chłopami, wszystkimi ludźmi pracy. Najdobitniejszy wyraz znajduje to w składzie osobowym wojska, zwłaszcza jego kadry zawodowej, oraz jego funkcjach, we wspólnym rozwiązywaniu złożonych sytuacji społecznych, politycznych i gospodarczych kraju, w obronie interesów narodowych, w trosce o zapewnienie zewnętrznego i wewnętrznego bezpieczeństwa kraju, jego stabilności i niezakłóconego rozwoju” (F. Siwicki, *Zrodzone z woli narodu*, „Nowe Drogi” 1983, nr 9, s. 8).

¹²⁷⁸ Por. *Uroczysty pokaz filmu „Pastorale heroica”*, „Ekran” 1983, nr 42, s. 4.

¹²⁷⁹ *Ibidem*.

własny dom”¹²⁸⁰. Do listy wyróżnień zebranych przez film Bielskiego należy też dołożyć nagrodę „resortową” – Nagrody Ministra Obrony Narodowej I stopnia otrzymali reżyser, Krystyna Królówna i Wirgiliusz Gryń. Takie spojrzenie na czasy pierwszych dni w nowej Polsce prowokowały również do ironicznych spojrzeń i opinii. Tygodnik „Szpilki” donosił: „W czasie projekcji filmu zaczyna dręczyć widzów pytanie – dlaczego *Pastorale* jest tak szumnie reklamowane... Prawda, film ma ambicje przedstawienia rzetelnie jednego z trudnych okresów naszej najnowszej historii – umacnianie władzy ludowej, ale niestety irytuje schematyzmem fabuły i postaci. Zwłaszcza główny bohater może zamęczyć widza swą szlachetnością, dobrocią, uczciwością, pokorą z jaką znosi wszystkie nieszczęścia jakie nań spadają – aż do tragicznej śmierci. Wydaje się, że przyjęcie przez realizatorów formy rodem z dawnych niełatwych lat należy uznać za nie najszcześniejszą koncepcję”¹²⁸¹.

Również na przełomie epok, podczas pierwszych dni pokoju, toczył się film *Pobojowisko* (1984) Jana Budkiewicza. Podobnie jak *Pastorale heroica*, tak i ten film mógłby z powodzeniem stać się kanwą filmu telewizyjnego z cyklu *Dzień ostatni dzień pierwszy*. Tytułowe Pobojowisko to nazwa miejscowości na Ziemiach Odzyskanych, do której trafia Bogdan Łanowiecki (Janusz Rafał Nowicki), zdemobilizowany oficer, odzyskujący siły po rekonwalescencji na skutek ran odniesionych podczas walk. Postacie, który protagonista spotyka w miasteczku stanowią katalog typowych bohaterów filmów rozgrywających się na tych terenach tuż po wojnie. Mamy więc Niemkę Mathilde von Paulitzky (Karin Gregorek), autochtonkę, u której zamieszkuje i z którą nawiązuje bliską relację, jedyne lekarza, doktora Ochmana (Henryk Giżycki), nie potrafiącego poradzić sobie z traumą po pobycie w obozie koncentracyjnym, komendanta posterunku milicji, Wróbla (Jacek Strama), nieufnego i podejrzliwego. Pewnym wyłowem ze schematyzmu jest postać pielęgniarki Łucji (Halina Bednarz), która podczas wojny została zmuszona do „pracy” w niemieckim domu publicznym. Oczywiście nie mogło się też obyć bez terroryzującej miasteczko grupy, która napada na milicjantów oraz morduje dotychczasowego burmistrza. Sama nazwa miejscowości – Pobojowisko – ma więc charakter symboliczny, mający odzwierciedlać stan psychiczny mieszkańców, niemożności z poradzeniem sobie z wojennymi doświadczeniami i tragediami, trudności z powrotem do normalnego życia. Stąd też w wypowiedziach reżysera porównania z psychologicznym dramatem Jerzego Kawalerowicza *Prawdziwy koniec*

¹²⁸⁰ W. Gryń, *Patrzeć w lustro...*, op. cit.

¹²⁸¹ „Szpilki” 1984, nr 9, s. 6.

wielkiej wojny (1957)¹²⁸², problematyka filmu może budzić też skojarzenia z „Popiołem i diamentem” Jerzego Andrzejewskiego oraz ekranizacją dokonaną przez Andrzeja Wajdę (1958). Istotnie, można zaobserwować zbieżność tematyczną obu produkcji, z tą jedną różnicą, że reżyser *Pociągu* miał do dyspozycji ciekawe opowiadanie Jerzego Zawieyskiego, w interesujący sposób ukazujące psychologię utraconych przez wojnę ludzi, zaś Andrzejewski i Wajda w bardzo wyrazisty sposób poruszyli temat antagonizmów między grupami społecznymi w odzyskującym wolność kraju, ponadto część krytyków próbowała zestawiać Łanowieckiego z Maćkiem Chełmickim, naturalnie na niekorzyść protagonisty *Pobojowiska*. W powieści Wacława Bilińskiego „Wrócić do siebie” próżno szukać podobnej biegłości w odtwarzaniu psychiki ludzi, którzy podczas sześciu lat okupacji przeżyli wielkie tragedie. Budkiewicz jednak próbował udowodnić, że realizacja takiego filmu czterdzieści lat po wojnie ma sens. Twierdził, że „dziś w Polsce wielu ludzi »wraca do siebie«, albo jeszcze nie powróciło. Mają trudności z przełamaniem oporów, które w nich tkwią. Według mnie istnieją pewne analogie pomiędzy czasami zaraz po wojnie a dzisiejszymi. Choćby w sensie psychologicznym, moralnym. (...) Przecież i dziś także istnieje szereg podziałów, nawet, jak to się mówi – »poprzez łóżko i stół«. Wiele antagonizmów, różnic i niezgodności poglądów. Ten związek, podobieństwo problematyki ideowej i moralnej tamtych lat i obecnych są dla mnie niewątpliwe”¹²⁸³.

Owszem, bohaterowie filmu pragną „wrócić do siebie” i pozbierać się po koszmarze wojny, znaleźć dom, pracę, miłość. Ale wszystko to przysłonięte jest propagandowym sztafżem, co utrudnia odczytanie zacytowanych wyżej intencji, nadto Budkiewicz i Biliński nie powiedzieli swoim filmem nic nowego, co nie byłoby już znane z wcześniejszych tego typu produkcji. Zwracali zresztą na to uwagę niektórzy recenzenci, np. Jolanta Lenard w „Filmie”¹²⁸⁴. Zauważano również brak biegłości warsztatowej reżysera. Tomasz Śrutkowski twierdził, że „w wypadku Jana Budkiewicza być może powstała zupełnie nowa formuła w naszym kinie, będąca skrzyżowaniem nieporadności i naiwności”¹²⁸⁵. A więc kolejne w dorobku „Iluzjonu” niepowodzenie, w tym wypadku trudno było jednak zakładać inny rezultat.

Z oddziaływaniem wojny, ale na psychikę i postępowanie ludzi żyjących współcześnie, wiąże się inna produkcja zespołu Czesława Petelskiego – *Chrześniak* (1985) Henryka

¹²⁸² Por. J. Budkiewicz, *Najtrudniejsze są powroty do siebie*, rozm. przepr. E. Królikowska, „Film” 1984, nr 33, s. 6.

¹²⁸³ *Ibidem*, s. 7.

¹²⁸⁴ Por. J. Lenard, *Wątki z demobilu*, „Film” 1985, nr 47, s. 9.

¹²⁸⁵ T. Śrutkowski, *Pobojowisko reżysera*, „Gazeta Olsztyńska” 1985, nr 221.

Bielskiego, na podstawie scenariusza Jerzego Janickiego. Główny bohater, Grzegorz Purowski (Maciej Góraj), dyrektor PGR-u w Grzybowie, jest ucieleśnieniem wszystkich cech obywatela PRL-u, dosłownie, gdyż urodził się 8 maja 1945 roku, ochrzczony zaś został przez trzech żołnierzy Ludowego Wojska Polskiego oraz kierownika miejscowego PGR, jego matka zaś, więźniarka z wyzwolonego obozu koncentracyjnego, zmarła przy porodzie. Stąd nazwisko Purowskiego, biorące się od skrótu Państwowego Urzędu Repatriacyjnego. Henryk Bielski tak opisywał bohatera swojego filmu: „Grzegorz Purowski wyrasta na wartościowego obywatela, choć zaczynał od zera. Tak sam uważa – osiągnął satysfakcjonujący status społeczny. Zrobił karierę na swoją miarę. Jest to kariera ze wszech miar pozytywna, niezależnie od tego, że bohater filmu nie jest wolny od takich czy innych przywar, słabostek, w końcu mało istotnych. Prowadzi z powodzeniem ogromne gospodarstwo rolne, zdaje się, że to istny, nowoczesny »pan na włościach«, nieco despotyczny i samowolny, ale człowiek rzetelny i szlachetny. Partner dla lokalnej władzy. Liczą się z nim, hołubią go. Purowski rośnie, ma dzięki swemu uporowi i pracowitości niezaprzeczone sukcesy. Z wiarą wykonuje swoją społeczną i zawodową służbę (bo też traktuje swoją dyrektorską robotę jako służbę: na koniec widzimy, że nie dla siebie harował, nie pobudował się, nie dorobił się majątku, nie to było jego ideałem)”¹²⁸⁶. A jednak człowiek z takim życiorysem, pozycją i stosunkami również ma kłopoty – już wcześniej odeszła od niego żona, teraz chce opuścić go syn Lutek (Jacek Sobala), marzący o emigracji, nie potrafiący docenić wysiłków ojca oraz uszanować jego osiągnięć. Krytycznie wypowiada się o jego pracy. Purowski również i tutaj ma kłopoty. Oto w jego PGR-ze zjawiają się przedstawiciele firmy polonijnej; mają oni pozwolenie na wykup drzewa z lasu, z którego później wyprodukują papier toaletowy (symbol aż nadto czytelny). Gdy Purowski przepędza ich, zostaje obciążony dużą karą finansową za decyzję stojącą wbrew poleceniom „góry” oraz pozbawiony stanowiska.

Bielski z Janickim zdają się poruszać w swoim filmie przede wszystkim problem odpowiedzialności władzy za powierzone jej mienie i decyzje personalne. Poruszając się w ramach „dozwolonej krytyki” (tak jak w tym samym czasie np. Józef Gębski w *Smażalnia story*) uważają, że to Purowski ma rację, zaś „góra” skoncentrowana na kwestiach ekonomicznych i wyprzedawaniu narodowego majątku powinna zastanowić się nad swoim stylem rządzenia. Dokładają również do tego konflikt pokoleniowy, rozwiązany jednak na zasadzie *deus ex machina*, gdyż trudno uwierzyć w tak nagłą przemianę Lutka, już zdecydowanego wszak na emigrację, w to, że decyduje się zostać w kraju, a otrzymane od matki 800 dolarów

¹²⁸⁶ *Chrześniak*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 1, s. 3.

wymienia (najpewniej po kursie państwowym) na złotówki, by tym samym pomóc ojcu w finansowych kłopotach. Kolejnym wątkiem *Chrześniaka* jest również opis Grzybowa, które w ciągu 40 lat od wyzwolenia stało się pokazową powiatową miejscowością socjalistycznej Polski. Swoją uwagę Bielski poświęcił również obywatelom, z tym że, jak zauważyła Ewa Czeszejko-Sochacka, ukazuje je z perspektywy małomiasteczkowej elity, „a więc, z pozycji »okrągłego stołu«, przy którym zasiadają: miejscowy I sekretarz, komendant MO, lekarz, dyrektor, a także, rzecz jasna, ksiądz. Mają oni wspólne interesy, problemy, podejmują kolektywne decyzje, wyświadczają drobne przysługi. (...) Cechą charakterystyczną obrazu prowincjonalnej elity jest także, usatysfakcjonowana przez zwyczaj, możliwość odchodzenia prawa. Dlatego milicjant będzie zmuszony oddać prawo jazdy pijanemu kierowcy PGR-u, za którym wstawił się dyrektor Purowski”¹²⁸⁷.

A więc znów „wszystkoizm”, jak i w kilku innych filmach Zespołu Filmowego „Iluzjon”. Tym razem jednak „wszystkoizm” doceniony, zwłaszcza przez członków Komisji Kolaudacyjnej. Dla Henryka Jankowskiego *Chrześniak* był „interesującym filmem współczesnym, który zawiera wyraźne przesłanie merytoryczne, że tam są ukazane nie tylko pewne zdarzenia, ale i pewne ludzkie postawy, które mogą budzić sympatie, ale są też sprawy, które pobudzają do ocen negatywnych. W każdym razie jakieś problemy zostały w filmie postawione i z nimi styka się główny bohater”¹²⁸⁸. Nie był w tym zdaniu odosobniony, pozostali kolaudanci (wśród nich Jerzy Jesionowski czy Jan Rybkowski) również pozytywnie odebrali produkcję Bielskiego. Zdanie odrębne zgłosił tylko Wojciech Marczewski, według którego była to opowieść o „dwóch walczących ze sobą gangach, które zwalczają się na każdym odcinku”¹²⁸⁹. Niezależnie od tego *Chrześniak* otrzymał I kategorię artystyczną, wysłany został na Międzynarodowy Festiwal Filmowy w Karlovych Varach, skąd wrócił z Nagrodą Centralnej Rady Związków Zawodowych przyznaną przez jury. Sam Bielski otrzymał również Nagrodę Szefa Kinematografii za najwybitniejsze osiągnięcia programowe w dziedzinie filmu. Stąd również docenienie przez niektórych krytyków, m.in. Janusza Skwary, który stwierdził, że „»Chrześniak« jest filmem gorzkim. Mówi o naszej rzeczywistości prawdy niepopularne i mówi je bez retuszu, bez zbędnych eufemizmów”¹²⁹⁰.

¹²⁸⁷ E. Czeszejko-Sochacka, *Czemu ten świat – nie jako Eden...*, „Kino” 1986, nr 5, s. 14.

¹²⁸⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 21 czerwca 1985 roku*, AAN-NZK, sygn. 5/26, k. 153.

¹²⁸⁹ *Ibidem*, k. 151.

¹²⁹⁰ J. Skwara, *Powikłane dzieje czterdziestolatka*, „Ekran” 1986, nr 10, s. 16.

W czasie wojny rozgrywał się z kolei film *Pięć kobiet na tle morza* (1986), zrealizowany w koprodukcji z Bułgarią¹²⁹¹. Reżyserem był absolwent łódzkiej szkoły filmowej i współpracownik Andrzeja Wajdy przy realizacji *Popiołów* (1965), Władysław Ikonow, on również wraz z Jerzym Janickim napisał scenariusz. W gruncie rzeczy trudno powiedzieć, co chcieli przekazać autorzy poprzez opowieść o tytułowych pięciu kobietach, które pod koniec 1941 roku przebywają w Bułgarii, do której wkraczają wojska niemieckie. Powikłane losy emigrantek? Kryzys psychiczny, załamania nerwowe, związane z ich nieoczywistą sytuacją i groźbą wywózki? Konieczność wykonania obowiązku, bowiem jedna z postaci zaangażowana jest w działalność podziemną, a posiadane przez nią materiały w przypadku rewizji oznaczają dla niej w gruncie rzeczy wyrok śmierci? Strach związany z faktem, że jedna z bohaterek opiekuje się również żydowską dziewczynką? Niezależnie od tych powodów powstał film nieudany, którego walor dzisiaj rozpatrywany może być tylko w kontekście kontaktów polskiego kina z bratnimi kinematografiami socjalistycznymi. W gruncie rzeczy film nie odpowiada na dość ważne pytanie – skąd właściwie w Bułgarii wzięło się pięć Polek (reprezentujących też różny stan społeczny), jakie miały zamiary zatrzymując się w tym państwie, czy chciały przedrzeć się do innych krajów, do których okupanci niemieccy jeszcze nie dotarli? Akcja *Pięciu kobiet...* toczy się ospale, co również skutecznie osłabia skupienie odbiorcy. Dlatego dziwi więc wypowiedziane na kolaudacji stanowisko odpowiedzialnego za rozpowszechnianie dyrektora Romana Bonieckiego. Jego zdaniem, „jako film wojenny jest to coś zupełnie nowego i może dlatego tę historię odbieram dobrze, bo jest tu niewiele sensacji i nie można mieć pretensji do reżysera o to, że film toczy się w wolnym rytmie, bo takie było założenie i reżyser był przez cały czas konsekwentny. Film jest zrealizowany sprawnie, uważam, że dobrze w nim są poprowadzeni aktorzy. Na mnie ten film zrobił dobre wrażenie”¹²⁹². Owo „dobre wrażenie” Bonieckiego nie przełożyło się zupełnie na wyniki frekwencyjne – w tym przypadku bez zbędnej przesady można mówić o klęsce, wzmocnionej jeszcze negatywnymi recenzjami prasowymi¹²⁹³. Na niekorzyść filmu świadczy również muzyka Andrzeja Korzyńskiego – można odnieść wrażenie, że składa się ona z motywów niewykorzystanych w trzeciej serii *07 zgłoś się* (1984; reż. Krzysztof Szmagier) oraz *Tulipana* (1986; reż. Janusz Dymek). Nie da się również nie

¹²⁹¹ Bułgarski tytuł filmu: *Pet ženi na fona na moreto*.

¹²⁹² *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 8 sierpnia 1986 r.*, AAN-NZK, sygn. 5/26, k. 16.

¹²⁹³ Cezary Wiśniewski pisał: „Dosłownie każda scena jest ogranyą do niemożliwości schematem, wszystkie »zaskoczenia« łatwo przewidzieć, a reżyser (...) celebrytuje to nudziarstwo jakby odkrywał Amerykę” (C. Wiśniewski, *Pięć kobiet na tle morza*, „Życie Literackie” 1988, nr 41, s. 16).

zauważyć swego rodzaju autoplagiatu, dokonanego przez Jerzego Janickiego. W jednej ze scen oficer niemiecki, przebywający w tym samym miasteczku, co tytułowe pięć kobiet, wypowiada następującą kwestię: „Ta wojna jest straszna. Ale była nieunikniona. Może właśnie dlatego, żeby takie pojęcia jak Polak, Niemiec, Francuz mogły się stać anachronizmem. Zupełnym anachronizmem. Mój ojciec był archeologiem. Zawsze powtarzał: »Im głębiej sięgam w przeszłość, tym bardziej cenię perspektywę historii. Eliminuje ona wszystko, co nieistotne«. (...) Dziś świat widzi w nas barbarzyńców. Ale czy tak będzie za sto czy tysiąc lat? Czy dziś panie będą osądzać nadzorcę robotników budujących piramidy? Raczej nie. A piramidy przetrwały ponad 4000 lat”. Niemal takie same zdania wypowiadał w trzecim odcinku serialu *Polskie drogi* niemiecki naukowiec, profesor Gleybnitz (Zygmunt Maciejewski)¹²⁹⁴.

Katalog filmów „Iluzjonu” dotyczących czasów minionych zamyka *Sonata marymoncka* (1987), jeden z niewielu kinowych debiutów w tej kadencji, zrealizowany przez Jerzego Ridana (uprzednio asystenta Petelskich przy *Bołdynie* i *Kamiennych tablicach*). Co jednak ważniejsze, był to powrót (po niespełna trzydziestu latach) Marka Hłaski jako autora pierwowzoru literackiego. Można postawić hipotezę, że Czesław Petelski, jako autor *Bazy ludzi umarłych*, mógł nastawać na ekranizację innego fragmentu twórczości tego wspaniałego pisarza. Zwłaszcza, że w *Sonacie...* pojawili się aktorzy znani z *Pętli* (1957; reż. Wojciech Jerzy Has), *Bazy...* czy *Ósmego dnia tygodnia* (1958; reż. Aleksander Ford) – Leon Niemczyk, Emil Karewicz czy Roman Kłosowski. Partnerował im Olaf Lubaszenko, grający głównego bohatera – Ryśka Lewandowskiego, akcja filmu zaczyna się w ostatnim miesiącu przed II wojną światową, kończy zaś w 1946 roku. Oglądając pierwszą część filmu, śledzimy dojrzewanie protagonisty, nabieranie przez niego życiowych doświadczeń, zetknięcie z charakterystycznymi dla okresu okupacji wydarzeniami (ucieczka z ulicznej łapanki, ukrywanie Żyda przez właściciela lokalu, w którym Rysiek zdobywa pracę). Druga część *Sonaty...* rozgrywa się już w wyzwolonej Warszawie i klimatem przypomina pewne fragmenty wzmiankowanego wyżej filmu Petelskiego. W bazie transportowej, do której trafia Rysiek, samochody są w tragicznym stanie technicznym, kierujący nimi na każdym kroku narażeni są na śmierć. Nie jest to zresztą jedyny powód – na terenie kraju trwają walki wewnętrzne, ciężarówka są często ostrzeliwane. Lewandowski boryka się również z biedą, z tego też powodu postanawia wziąć udział w napadzie na magazyn cementu. Dotykają go

¹²⁹⁴ Por. J. Grzechowiak, *Zderzenie z faszyzmem. Postawy bohaterów serialu Polskie drogi* [w:] M. Kuźmicki, A. B. Czulda, Ł. Grygiel (red.), *Musi zostać rysa. Przewodnik po twórczości Janusza Morgensterna*, Łódź 2012, s. 236.

również dylematy związane ściśle z nowym ustrojem – propozycja wstąpienia do organizacji młodzieżowej, zwolnienie kierowcy Kamińskiego (Marek Lewandowski), dawnego powstańca warszawskiego, z którym łączyła Ryśka przyjaźń, a który wielokrotnie interweniował u dyrektora w sprawie stale psujących się aut.

Z perspektywy czasu trzeba stwierdzić, że *Sonata marymoncka* to najgorsza ekranizacja twórczości Marka Hłaski w historii polskiego kina. Film chwaliła jednak matka pisarza, Maria Hłasko. Pisała: „Twórcy filmu niewiele zrobili, ażeby się przypodobać publiczności. Cenię ich za tę uczciwość. Ten film nie ma nic z komercji! To film nastroju, który w sposób cudowny oddaje klimat książki... Historia samotności bohatera uwarunkowanego sytuacją polityczną i gospodarczą jest także opowieścią o samotności mojego syna. Myślę, że młodzi obecnie żyjący ludzie odnajdą w tym filmie także swój los, a niekiedy i tragiczną bezsilność. I to jest największa wartość ekranowej »Sonaty«”¹²⁹⁵. Trudno dzisiaj stwierdzić, jak wielu młodych ludzi obejrzało debiut kinowy Jerzego Ridana, aczkolwiek fakt wydrukowania programu tego filmu przez Filmotekę Harcerską może implikować pewne zainteresowanie *Sonatą*... ze strony młodej widowni. Starsi widzowie, reprezentujący Komisję Kolaudacyjną (wśród nich Kazimierz Koźniewski, Ryszard Koniczek, Jan Baszkiewicz, Janusz Morgenstern czy Janusz Zaorski), określali film jako niepotrzebny wysiłek ze strony debiutującego reżysera, wytykali nudę i brak powiązań dramaturgicznych pomiędzy poszczególnymi sekwencjami, za jeden z niewielu jasnych punktów uznając kreację Olafa Lubaszenki¹²⁹⁶. Znacznie lepiej film odebrała prasa¹²⁹⁷, natomiast *Sonata marymoncka* nie miała szczęścia do pokazów festiwalowych – na koszaliński Festiwal „Młodzi i Film” miała dotrzeć bardzo zła, kompletnie nieczytelna kopia, zaś podczas Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni była ona prezentowana w sekcji informacyjnej, projekcja zaś odbywała się równolegle ze zjazdem Stowarzyszenia Filmowców Polskich¹²⁹⁸.

¹²⁹⁵ Program filmu *Sonata marymoncka* wydany przez Filmotekę Harcerską „Harcfilm” w Krakowie (materiał w zbiorach Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego).

¹²⁹⁶ Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 3 marca 1987 roku*, AAN-NZK, sygn. 5/26, k. 93-106.

¹²⁹⁷ Por. Arcitenens, *Spór o realia*, „Film” 1987, nr 39, s. 5; M. Malatyńska, „*Sonata marymoncka*”, „Echo Krakowa” 1987, nr 201, s. 2.

¹²⁹⁸ Por. Program filmu *Sonata marymoncka* wydany przez Filmotekę Harcerską „Harcfilm” w Krakowie..., op. cit.

5.3. *Nie zniosę pustej sali kinowej. „Kidawizmy”*

Cytowany już wyżej Janusz Kidawa wniósł do zespołu „Iluzjon” nie tylko swoje doświadczenie zebrane przy realizacjach filmów dokumentalnych i kilku fabuł¹²⁹⁹. Miał również scenariusz będący kontynuacją *Grzesznego żywota Franciszka Buły* (1980), zatytułowany „Latrinen Komando”. Reżyser streszczał swój zamysł we wspomnieniach następującymi słowami:

„Jest to retrospekcja opowiadana przez wynędzniałego Francika Bułę w celi, w wyzwolonej Polsce.

Opowieść zaczyna się manifestacją hitlerowską na Śląsku w której główną rolę gra znany parteigenosse Brzuska. Wspaniała dekoracja trybuny ze swastyką (...) spada na dygnitarzy – jest to pierwsza akcja naszych znajomych z poprzedniej części, a koza która przegryzła dekoracja zostaje rostrzelana. W ogródkach działkowych Francik spotyka innego bohatera z części pierwszej – Edika Grossbauma, ukrywającego się za pochodzenie. Francik wyrabia mu aryjskie papiery i wiezie na zabieg »poprawienia aryjskości«, czyli likwidacji śladów obrzezania. Gdy przez Radio Londyn słyszą apel rządu londyńskiego aby Ślązacy szli do Wehrmachtu, przechodzili na drugą stronę, dają się zwerbować i nawet domagają się przydziału na front. W czasie szkolenia miejscem wytchnienia i spotkań towarzyskich jest latryna. Tu rodzi się tajna organizacja: Latrinen Komando. To ona powiesiła w latrynie portret Himmlera z napisem: ICH BIN JUDE (jestem Żydem).

Wreszcie znaleźli się na froncie wschodnim. Akurat jest spokojnie. Do żołnierzy przyjeżdża zespół artystyczny z dziewczynami i konferansjerem. Okazuje się nim Edik Grossbaum, występujący pod firmą znanego węgierskiego prestidigitatora. W trakcie występu przylatuje kukuruźnik i bombarduje obóz. Francik ucieka, zamieniając swój identyfikator z jakimś trupem. Edik idzie na Wschód, Francik wraca na Śląsk, gdzie uczestniczy w swoim pogrzebie. Tak doczekuje ofensywy styczniowej i gdy czołgi radzieckie wyzwalały miasta śląskie, oni wykopują karabin maszynowy »Karlik« i ostrzeliwują Niemców z drugiej strony.

Kończy się opowieść Francika. W celi znajduje się również Brzuska siedzący za hitlerizm i de Berg, aresztowany za obcość klasową. Francik znalazł się tu przez donosy przypominające, że był ochotnikiem. Wzywają go na przesłuchanie. Przesłuchującym okazuje się Edik

¹²⁹⁹ Po *Pejzażu horyzontalnym* reżyser zrealizował dwa filmy w Zespole Filmowym „Silesia” – cieszący się dużą popularnością *Grzeszny żywot Franciszka Buły* (1980) z Andrzejem Grabarczykiem w roli tytułowej oraz „*Annę*” i *wampira*” (1981) – paradokumentalną w stylu rekonstrukcję śledztwa prowadzonego przez Milicję Obywatelską w sprawie morderstw dokonywanych przez „Wampira z Zagłębia”, w którym wzięli udział m.in. Wirgiliusz Gryń, Jerzy Trela, Mirosław Krawczyk czy Leon Niemczyk. W 1981 roku zrealizował również serial telewizyjny *Białe tango* oparty o scenariusze autorstwa Marii Nurowskiej i Janusza Andermana, z udziałem m.in. Tatiany Sosna-Sarno, Doroty Stalińskiej, Laury Łącz, Anny Ciepiewskiej, Ewy Wiśniewskiej, Haliny Wyrodek i Barbary Rachwalskiej.

Grossbaum – kapitan UB. Gdy zostali sami, zamiast do tortur Edik zaprasza do wspaniale zastawionego stołu. Wypuszcza Francika”¹³⁰⁰.

Reżyserowi bardzo zależało na realizacji tego scenariusza, a ponieważ istniejący nadal Zespół „Silesia” nie był nim zainteresowany, Kidawa przystąpił do zespołu Czesława Petelskiego, i to krótko po jego reaktywacji. Przekonał go również fakt, że szefem produkcji był w nim Wiesław Grzelczak, jego przyjaciel ze szkoły filmowej. Scenariusz „Latrinen Komando” miał spodobać się kierownictwu „Iluzjonu”. Kidawa wspominał: „(...) siedzą w fotelu – Petelski z Janickim (...), zarykują się ze śmiechu, cytując fragmenty mego scenariusza. (...) Wreszcie ktoś ten tekst docenił. Dla tej chwili warto było poświęcić wiele... Janicki pieje: »Jak ten bimbrownik dorabiał napletek temu Edikowi, do tego pyta się: z narkozą czy bez?... Przecież to są przepyszne sceny!«”¹³⁰¹. Jednak dobry humor kierowników artystycznego i literackiego nie wystarczył, by scenariusz został skierowany do produkcji. Przeszkodą miały stać się recenzje zamówione przez Naczelny Zarząd Kinematografii, zarzucające tekstowi zły smak i wulgarność¹³⁰². Mimo to – po zrealizowaniu trzech filmów w Centralnej Wytwórni Programów i Filmów Telewizyjnych „Poltel”¹³⁰³ – Kidawa został w zespole „Iluzjon”, zwłaszcza że kierownictwo zainteresowało go materiałem na film gatunkowy z komercyjnym potencjałem. Twierdził później, że „pewnie Petelski z Janickim grzebali intensywnie po szafach, których zawartości przy niedawnej likwidacji Zespołu tylko przez nieuwagę nie oddano na przemiał, bo z wielkim namaszczeniem zaproponowali mi scenariusz (...) zakupiony dla zespołu już dosyć dawno”¹³⁰⁴.

Mowa o *Magicznych ogniach*, scenariuszu Ireneusza Iredyńskiego, który Kidawa przeniósł na ekran w 1983 roku. Jednak w momencie kierowania filmu do produkcji autor tekstu nie chciał, by jego nazwisko znalazło się w czołówce filmu. Według reżysera, „nie chciał mi tego powiedzieć wprost, ale bał się, że go powiążą z kolaboranckim zespołem, do tego trochę antysemitką. (...) Przecież nie będzie się tłumaczył, że scenariusz sprzedał jeszcze przed Solidarnością i stanem wojennym”¹³⁰⁵. Iredyńskiego bardzo ucieszyła wiadomość, że Kidawa planuje wprowadzić do scenariusza spore zmiany, wietrząc w tym powód do wycofania swojego udziału w filmie na skutek niezgodności z pierwotnym tekstem. Ko-

¹³⁰⁰ J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 4: Życie...*, op. cit., s. 173.

¹³⁰¹ *Ibidem*, k. 220.

¹³⁰² Por. *Ibidem*.

¹³⁰³ Mowa o filmach *Jest mi lekko* (1982), *Żeniac* (1983) oraz *Bardzo spokojna wieś* (1983).

¹³⁰⁴ J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 4: Życie...*, op. cit., s. 287.

¹³⁰⁵ *Ibidem*, s. 288.

niec końców jednak do tego nie doszło i nazwisko Iredyńskiego widnieje w czołówce *Magicznych ognii*. Zastanawia jednak zarzut antysemityzmu, kierowany pod adresem zespołu „Iluzjon”. W jego dotychczasowych produkcjach nie znalazło się nic, co mogłoby kierować pod adresem zespołu Czesława Petelskiego tego rodzaju ostre oskarżenia. Być może brały się one z faktu obsadzenia Ryszarda Filipskiego na stanowisku zastępcy kierownika artystycznego? To jednak tylko hipoteza.

Magiczne ognie łączyły w sobie film kryminalny i psychologiczny. Głównym bohaterem filmu był psycholog Konrad Miazga (Włodzimierz Adamski). Po emisji kolejnego jego programu w łódzkiej telewizji zgłasza się do niego niejaka Małgorzata Biel (Jolanta Nowińska). Kobieta zwierza się psychologowi ze swoich kłopotów małżeńskich. Uwagę Miazgi przykuwa jednak co innego – dziwny breloczek z fallicznym motywem przy jej kluczach. Taki sam należał do ciotki psychologa, Aliny Mireckiej (Halina Kossobudzka), która parę lat wcześniej została zamordowana przez nieznaną sprawców. Miazga podejrzewa, że za morderstwem stoi mąż Małgorzaty, Marian Biel (Ignacy Gogolewski), pracownik handlu zagranicznego, który prowadził z nią nielegalne interesy. Zaczyna śledzić Biela, zakochując się przy tym w jego żonie.

Kidawa w wywiadach zdradzał swoją receptę i stosunek do kina. Mówił: „Moją dewizą jest realizowanie filmów dla szerokiego kręgu odbiorców, przemawianie do masowego widza. Robienie filmu dla znajomych, koneserów, dla zadowolenia krytyki jest nieuczciwe. (...) Kino z pochodzenia jest sztuką jarmarczną i ten niearystokratyczny rodowód obliguje nas, twórców. (...) Dlatego mogę znieść opluwanie mnie przez krytyków, ale nie zniosę pustej sali kinowej”¹³⁰⁶. Pustych sal kinowych przy rozpowszechnianiu *Magicznych ognii* nie było, do czego dojdę później, natomiast warto powiedzieć, że film rzeczywiście stał się frekwencyjnym sukcesem. Skąd ta nagła popularność? Czy decydował o tym wątek kryminalny? Nie można tego wykluczyć, bardziej przekonujący wydaje się jednak inny element filmu. Wspomniałem wyżej o scenach erotycznych, zatrącających o pornografię jako jednej z cech „kidawizmu” – *Magiczne ognie* są koronnym tego przykładem. Najlepiej widać to na przykładzie sceny orgii zorganizowanej przez Mariana Biela i jego przyjaciela, dyrektora Adama Jastrzębskiego (Włodzimierz Wiszniewski). Podczas jej trwania Biel obnaża swoje sadystyczne skłonności – brutalnie traktuje jedną z zaproszonych dziewczyn do towarzystwa, gwałci ją, pozbawiając ją później życia. Kidawa zresztą wypełnił tą sceną

¹³⁰⁶ *Magiczne ognie*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1983, nr 11/12, s. 3.

niespełna 10 minut z półtoragodzinnego filmu. I być może ta właśnie sekwencja przyciągnęła ludzi do kin, chociaż w związku z nią do Naczelnego Zarządu Kinematografii trafiła również skarga.

Jej autorką była pani Kazimiera Frączek, mieszkanka Limanowej, która wybrała się na film wraz z 19-letnią córką i 22-letnim synem. Przedstawiła się ona w liście jako osoba tolerancyjna dla ukazywania scen erotycznych i seksualnych, której obca jest jakakolwiek pruderia. *Magiczne ognie* wzburzyły ją jednak, zaś u córki miały spowodować nerwowy szok. Przyczyną tego były wspomniane wyżej sceny, które jej zdaniem nie miały „nic wspólnego z erotyką, której przecież w filmach nie powinno się unikać, nie mówiąc już o jej potępianiu. (...) Pokazane w filmie sceny – to wprost ohydna w treści i formie, wyuzdana pornografia, zdecydowanie obliczona na zdemoralizowanie pokolenia nastolatków. No bo jak tłumaczyć inaczej pokaz masturbacji (...) albo poniżanie kobiety (choćby prostytutki) czołgającej się na klęczkach i publicznie ustami pobudzającej męskość starszego pana – oczywiście nie z miłości a za pieniądze (w Polsce Ludowej?) nie mówiąc już o wzorze zboczeńca dławiącego kobietę w czasie stosunku”¹³⁰⁷. W dalszej części pisma dopytywała o celowość realizacji takich obrazów oraz tryb, w jakim został on dopuszczony do rozpowszechniania. Zastanawiała się również „dlaczego w takim przypadku w Polsce karane jest przywożenie z zagranicy i propagowanie zdjęć i filmów pornograficznych, które przecież nieporównanie mniejszy miałyby zasięg oddziaływania niż kolorowy film polskiej produkcji. Czy nie chodzi tu raczej tylko o pozory i nie wiadomo komu tylko znaną grę, a nie o prawdziwą troskę i zdrowie moralne polskiej młodzieży?”¹³⁰⁸. Janusz Kidawa odpowiedział na skargę w charakterystycznym dla siebie stylu, uznając, że list ten „nie powinien nikogo zdziwić, kto ma świadomość, że żyjemy w kraju o bogatych tradycjach »dziewic konsystorskich«, jak widać po treści listu, nie do końca wytrzebionych”¹³⁰⁹. Sprawa miała jednak jeszcze drugie dno – otóż część wymienionych przez Kazimierę Frączek ujęć Kidawa miał polecenie wyciąć zgodnie z nakazem cenzury, wydanym po kolaudacji filmu. Z jakichś powodów pozostały one jednak w *Magicznych ogniach*, zaś już po rozpoczęciu rozpowszechniania cenzura miała wydać nakazy dalszych ingerencji. Janusz Kidawa pisał, że „w niektórych kinach reklamowano: »Ostatni seans przed wycięciem cenzury«, a tłum walił drzwiami i oknami kupując bilety u »koników«, po wyjątkowo paskarskich cenach.

¹³⁰⁷ [Pismo Kazimierzy Frączek do Ministra Oświaty i Kultury z 9 stycznia 1984 roku], AAN-NZK, sygn. 2/240, k. 2.

¹³⁰⁸ *Ibidem*.

¹³⁰⁹ [Pismo Janusza Kidawy do Dyrektora Departamentu Organizacyjno-Prawnego Naczelnego Zarządu Kinematografii z 24 kwietnia 1984 roku], AAN-NZK, sygn. 2/240, k. 5.

Ci, którzy biletów nie dostali, roznosili wiadomość o szalejącej w kraju cenzurze generałów. I komu to wyszło na dobre?”¹³¹⁰. Okoliczności te są kolejnym wyjaśnieniem frekwencyjnego sukcesu *Magicznych ogni*. Zwłaszcza, że byli widzowie, którzy protestowali przeciw takim ingerencjom. Swoim zdenerwowaniem na dokonanie takich czynności dzielił się pewien kinoman z Wrocławia, który widział film dwukrotnie – przed i po zmianach w kopii. W liście wysłanym do czasopisma „Sprawy i Ludzie” pisał: „(...) wycięto w nim (dosyć zręcznie) fragment akcji, w którym dziewczyna tańczy z mężczyzną, on w trakcie tańca zdejmuje jej majtki, a raczej tylko opuszcza parę centymetrów. Dziewczyna osuwa się lekko na kolana, zniżając głowę do łona mężczyzny, i prawdopodobnie coś wykonuje, ale tego można się tylko domyślać, gdyż mężczyzna jest obrócony tyłem do kamery. Z przodu widać tylko kępkę włosów dziewczyny wystających spod nie całkiem opuszczonych majtek. Scena na pewno trwa nie dłużej niż 30 sekund. Przepraszam, ale to jest chamstwo. Na jakim świecie żyjemy, film dozwolony jest od 18 lat, czyżby nieznani decydenci martwili się o moralność ludzi dorosłych?”¹³¹¹.

Oskarżenia o wulgarność i schlebianie niskim gustów pojawiły się również w niektórych recenzjach¹³¹², m.in. Małgorzaty Dipont¹³¹³, Mieczysława Skąpskiego¹³¹⁴ czy Tomasza Śrutkowskiego¹³¹⁵. Również Bogdan Zagroba na łamach „Filmu” krytycznie ocenił dokonanie reżysera, pisząc: „Czekamy na powrót Janusza Kidawy do siebie”¹³¹⁶. A jednak byli tacy, którzy filmu bronili. Andrzej Dziegielewski stwierdził, że *Magiczne ognie* są „dobrym, znakomicie zrealizowanym obrazem. (...) to po prostu dobra, trzymająca widza w napięciu rozrywka. Wiele tu zaskakujących sytuacji, śmiałych scen erotycznych i ciekawe, trudne do przewidzenia rozwiązania. Sądzę, że film ten można polecić wszystkim i nikt nie

¹³¹⁰ *Ibidem*, k. 6. W swoich wspomnieniach Janusz Kidawa wspominał o takiej sytuacji w łódzkim kinie „Bałtyk”. Dzielił się swoją hipotezą co do cięć filmu już po wprowadzeniu go do kin. Otóż w scenach w które ingerowano, rolę „rozbieraną” zagrała amatorka, Krystyna Puchała. Kidawa twierdził, że w Wojskowej Radzie Narodowej działał pułkownik Puchała, który miał być ojcem wspomnianej aktorki (Por. J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 4: Życie...*, op. cit., s. 295). Istotnie, w Sztapie Generalnym Wojska Polskiego pracował pułkownik Franciszek Puchała, nie udało mi się jednak ustalić, czy rzeczywiście obie te osoby były ze sobą spokrewnione.

¹³¹¹ KINOMAN, *Wycięty „moment”*, „Sprawy i Ludzie” 1984, nr 5.

¹³¹² Odnośnie do recepcji tego filmu Janusza Kidawy warto wspomnieć o wzmiankę zamieszczoną w „Tygodniku Mazowsze”, która informowała, iż „w 2 warszawskich pismach zdjęto krytyczne recenzje z ostatniego filmu J. Kidawy »Magiczne ognie«. Ten znany z lojalności wobec władz i z kilku kiepskich filmów (»Anna i wampir«) reżyser jest, jak powiedzieli wprost redaktorzy naczelni, pod specjalną ochroną” (*Chronimy miernotę*, „Tygodnik Mazowsze” 1984, nr 77, s. 2). Nie udało mi się dotrzeć do zatrzymanych przez cenzurę artykułów na temat *Magicznych ogni*.

¹³¹³ Por. M. Dipont, *O co chodzi?*, „Życie Warszawy” 1984, nr 22, s. 7.

¹³¹⁴ Por. M. Skąpski, *Psychologia i zbrodnia*, „Głos Wielkopolski” 1983, nr 263.

¹³¹⁵ Por. T. Śrutkowski, *Porno dla ubogich*, „Gazeta Olsztyńska” 1984, nr 17.

¹³¹⁶ B. Zagroba, *Strach ma wielkie oczy*, „Film” 1984, nr 10, s. 9.

będzie zawiedziony. Bo to jest naprawdę rzetelna robota filmowa¹³¹⁷. Nie zawiódł również Janusz Skwara, który nadmiar scen erotycznych skwitował słowami: „zgodnie z pocziwymi założeniami starego Freuda erotyzm jest główną siłą napędową ludzkich poczynań. Iredeński i Kidawa prochu nie wymyślili. Postępują zgodnie z prawidłami psychoanalizy. Nagością i wyuzdaniem będą zgorzone stare ciotki”¹³¹⁸.

W kolejnym filmie Janusz Kidawa nie poruszał się już w kręgu erotyki, psychologii i zbrodni. Jednak *Ultimatum* (1983), bo o tej produkcji mowa, z pewnością musiało wywołać sprzeczne uczucia u publiczności, zależnie od ich politycznych sympatii. Reżyser twierdził w swoich wspomnieniach: „nie wiedziałem, że film stanie się pretekstem mętnej gry politycznej, a ja w tej grze głupim figurantem”¹³¹⁹.

Dlaczego film był pretekstem do „mętnej gry politycznej”? *Ultimatum* odnosiło się do wydarzenia z 6 września 1982 roku, kiedy to do Ambasady PRL w Bernie wtargnęło czterech mężczyzn podających się za członków konspiracyjnej, antykomunistycznej organizacji Powstańcza Armia Krajowa. Domagali się zniesienia stanu wojennego w Polsce, po jakimś czasie zmienili jednak żądania z politycznych na ekonomiczne. Sytuacja w Bernie stała się obiektem konfliktu między władzami PRL i Szwajcarii, ci ostatni nie chcieli skorzystać z propozycji odbicia ambasady i zakładników przez oddział antyterrorystyczny dowodzony przez Jerzego Dziewulskiego. Ostatecznie ambasada została zdobyta siłą przez szwajcarską policję, jednak przez kilka godzin po wtargnięciu służb do budynku trwało intensywne przeszukanie, zaś attaché wojskowy, pułkownik Zbigniew Dobruszewski, przesłuchiwany był przez szwajcarskie służby. Władze polskie ustaliły z kolei, że dowódcą terrorystów był Florian Kruszyk, dawny pracownik Służby Bezpieczeństwa. Ścigany przez milicję za rozmaite przestępstwa, zbiegł z kraju do RFN, gdzie dokonał napadu na jubilera. Po wyjściu z więzienia trafił do Holandii, stamtąd zaś do Szwajcarii, gdzie wraz z trzema innymi członkami Powstańczej Armii Krajowej dokonał opisanego wydarzenia¹³²⁰.

Zarówno Janicki, jak i Kidawa w prasowych wypowiedziach twierdzili, że atak na berneńską ambasadę był dla nich jedynie punktem wyjścia i nie należy doszukiwać się w *Ultimatum* jakiegokolwiek zgodności z autentycznymi wydarzeniami. Scenarzysta dokonał bowiem jednej, ale istotnej zmiany w rekonstrukcji całego wydarzenia. W filmie jeden z ter-

¹³¹⁷ A. Dziegielewski, *Dobra rozrywka*, „Dziennik Ludowy” 1984, nr 24.

¹³¹⁸ J. Skwara, *Stare sposoby psychopatów*, „Ekran” 1984, nr 2, s. 16.

¹³¹⁹ J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 4: Życie...*, op. cit., s. 302.

¹³²⁰ Por. T. Kozłowski, *Terrorysta z PRL*, <https://wiadomosci.onet.pl/kiosk/terrorysta-z-prl/zcx8m> [dostęp: 10.02.2022].

rorystów, „Spinoza” (Marek Wysocki) okazuje się romantykiem, wierzącym w idee „Solidarności” i rzeczywiście dążącym do obalenia znieprawionego ustroju. Gdy orientuje się jednak, że trzej pozostali napastnicy dokonali ataku tylko i wyłącznie z powodów finansowych, doznaje załamania nerwowego i odbiera sobie życie. W rzeczywistości jednak wszyscy czterej terroryści zostali schwytani i osądzeni przez szwajcarski wydział sprawiedliwości. Przekaz filmu mógł być więc jasny: nieliczni prawdziwi antykomuniści są cynicznie wykorzystywani przez ludzi dążących jedynie do osiągnięcia merkantylnych celów. Oliwy do ognia dodał jeszcze fakt, że Kidawa do scen niebezpiecznych nie zaangażował kaskaderów, a funkcjonariuszy z Grupy do Zwalczenia Terroryzmu i Bandytyzmu MSW¹³²¹ dowodzonej przez Edwarda Misztala. „Misztalowcy” niesławnie zapisali się w pamięci członków antykomunistycznej opozycji licznymi akcjami, w tym m.in. porwaniem dwóch pracowników Prymasowskiego Komitetu Pomocy w maju 1983 roku¹³²². Dodatkowo główną rolę w filmie zagrał Stanisław Michalski, wówczas członek Komitetu Centralnego PZPR (gwoili sprawiedliwości trzeba odnotować, że angażował się on również w działalność „Solidarności” i w sierpniu 1980 roku brał udział w koncertach dla strajkujących stoczniowców). Daje również do myślenia fakt, że na dokumentację do Berlina Zachodniego (przywieziono stamtąd reklamy i plakaty, którymi udekorowano ulicę Kościuszki w Gliwicach „grającą” ambasadę) obok Kidawy, kierownika produkcji Henryka Parnowskiego i szefa produkcji „Iluzjonu”, Wiesława Grzelczaka, pojechał również dyrektor Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”, Leon Bach; zdaniem Kidawy dowodziło to, że realizowany film „będzie miał wagę uchwały Biura Politycznego”¹³²³, po latach zaś reżyser wspominał: „w opinii publicznej ten film był zrealizowany na zamówienie Partii i chyba mieli trochę racji, choć Janicki nie zwierzał mi się, kto go do tego scenariusza namówił”¹³²⁴. Warto również dodać, że *Ultimatum* było pierwszym filmem, który trafił na ekrany kin, odnoszącym się do czasu stanu wojennego, chociaż jego akcja rozgrywała się poza granicami kraju.

¹³²¹ Por. B. Knichowiecki, *Co zawierała puszka belgijskiego piwa?*, „Trybuna Robotnicza” 1983, nr 43, s. 5.

¹³²² Do tego, według „Tygodnika Mazowsze”, w produkcję filmu zaangażowany był również, w charakterze konsultanta, Grzegorz Piotrowski, oficer Służby Bezpieczeństwa, biorący udział w porwaniu i zamordowaniu księdza Jerzego Popiełuszki, w lutym 1985 roku skazany za ten czyn na 25 lat więzienia. Zdaniem dziennikarza podziemnego pisma, jego nazwisko pojawiało się w czołówce filmu, ale zostało z niej wycięte. (Por. *Jak czekista czekicie*, „Tygodnik Mazowsze” 1985, nr 123, s. 3). W przejranych przeze mnie źródłach archiwalnych nie znalazłem potwierdzenia owych wycięć, jak również udziału Piotrowskiego w realizacji zdjęć, natomiast Janusz Kidawa w swoich wspomnieniach istotnie zawarł passusy, dotyczące rozpowszechnianych przez Radio Wolna Europa stanowisk, iż przy filmie pracowali „mordercy Popiełuszki”, co spowodowało żądania przejrzania czołówki *Ultimatum* przez Naczelny Zarząd Kinematografii (Por. J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja. Życie filmowe i inne. Tom 4...*, op. cit., s. 317, 328).

¹³²³ Por. J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 4: Życie...*, op. cit., s. 304.

¹³²⁴ *Ibidem*, s. 334.

Kolaudacja (13 kwietnia 1984 roku) przyniosła dość zdawkowe opinie o aktualności *Ultimatum* i potrzebie realizowania tego rodzaju produkcji, chociaż nie obyło się bez ataków na pozbawiony większej wartości scenariusz¹³²⁵. W wyniku zsumowania ocen przyznanych przez poszczególnych uczestników posiedzenia film otrzymał II kategorię artystyczną. Ocena ta stała się powodem interwencji Czesława Petelskiego. Domagał się on przyznania najwyższej kategorii, gdyż „decyzja Komisji Kolaudacyjnej jest zdaniem Zespołu krzywdząca. Film należy do deficytowego gatunku filmów politycznych (...). Powstał na podstawie autentycznych wydarzeń, jakie rozegrały się w Bernie w 1982 roku, i co jest ewenementem w polskiej kinematografii, już w roku następnym jest gotowa ekranowa replika. »Ultimatum« jest filmem szczególnie potrzebnym w programowych założeniach kinematografii. Prosimy zwrócić uwagę, że w Komisji Kolaudacyjnej żywe są jeszcze różne emocje i mechaniczne podsumowanie ocen nie zawsze jest dla filmu sprawiedliwe. (...) Nie jest też bez znaczenia, że film został pozytywnie oceniony przez przedstawicieli MSZ»¹³²⁶. Tym samym Petelski próbował przekonać szefa kinematografii, Jerzego Bajdora, że film broni się również kwestiami warsztatowymi. Argument ten z perspektywy czasu trudno jednak uznać za trafny. Jak na film sensacyjny, brakuje w nim przede wszystkim napięcia, zaś jedynymi budzącymi zainteresowanie elementami są sekwencje, w których występują wspomniani wyżej polscy antyterrorysty. Kidawa nie wyzyskał również interesującego elementu, wprowadzonego do scenariusza przez Janickiego, to znaczy ukrycia się przed napastnikami dwóch ludzi – szyfranta Jerzego Owadnika (Tadeusz Madeja) oraz pułkownika lotnictwa (Józef Grzeszczak), który przypadkowo znalazł się w ambasadzie. Przykładowo pierwszy z nich całą swoją energię skupia na roznieceniu ognia, jest bowiem nałogowym palaczem i bardzo brakuje mu możliwości raczenia się papierosem. Brakuje mu również zapalek, stąd wspomniane wysiłki (które zresztą budziły podczas projekcji raczej śmiech, wiadomo, że niektórzy widzowie oglądający film w kinach tak właśnie reagowali na wspomniane wyżej sceny¹³²⁷). Bajdor jednak uzależnił przyznanie wyższej kategorii od wyników udziału *Ultimatum* w Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Karlovyh Varach, na który został zakwalifikowany. Zdobył tam nagrodę Związku Artystów Dramatycznych, co wystarczyło do przyznania filmowi I kategorii artystycznej¹³²⁸.

¹³²⁵ Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytego w dniu 13.IV.84 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 360.

¹³²⁶ Korespondencja dotycząca filmu *Ultimatum*, AFINA, sygn. A-344, poz. 360a, k. nIb.

¹³²⁷ Por. T. Śrutkowski, *Ultimatum za 40 złotych*, „Gazeta Olsztyńska” 1985, nr 4.

¹³²⁸ *Ibidem*.

Nagroda w Karlovyh Varach nie przełożyła się jednak na pozytywne opinie krytyków. Ci – bardzo słusznie, co trzeba dodać – wytykali pracy Jerzego Janickiego i Janusza Kidawy wiele wad i niedostatków. Dwukrotnie omawiał film w prasie Janusz Skwara, największe pretensje kierując do Jerzego Janickiego. Uważał, że „»Ultimatum« cierpi przede wszystkim na nadmiar wątków; można by nim obdzielić kilkanaście filmów o różnej wymowie. (...) Wszystko zostało ze sobą zmieszane; zabrakło psychologicznego pogłębienia wiarygodności postaci, ich przeżyć, wzajemnych związków – w wymiarze jednostkowym i ogólnym”¹³²⁹. Jeżeli jego zdaniem *Ultimatum* da się oglądać, to tylko dzięki zdolnościom reżyserskim Kidawy, uznawanego za „autora ogromnych możliwości”¹³³⁰, który w interesujący sposób rozwinął niektóre wątki i wzbogacił je akcją. Ale inni krytycy byli zgoła odmiennego zdania, twierdzili bowiem, iż Kidawa zawiódł jako reżyser filmu sensacyjnego. Według Marka Sadowskiego „powstał film dość rozwlekły, którego twórcy jakby zapomnieli, że wobec znanego widzom zakończenia elementy sensacji winny by tak rozłożone, by utrzymać go w napięciu przez cały czas”¹³³¹, Waldemar Będziński twierdził zaś, że „brak odpowiedniej gradacji napięcia w budowaniu atmosfery zagrożenia ewentualną śmiercią w wypadku niespełnienia przez rząd polski warunków ultimatum stanowi najsłabszą stronę filmu”¹³³². Tadeusz Szyma zwrócił z kolei uwagę na obsadę aktorską *Ultimatum*, jego zdaniem w filmie „można podziwiać trzecio czy czwartorzędowy garnitur aktorski, na którego tle panowie Niemczyk i Gliński w epizodycznych rólkach zdają się błyszczeć niczym frakowe gorsy lubo guziki pierwszej wielkości”¹³³³. Rzeczywiście, w filmie nie zagrały gwiazdy, jednak oprócz dwóch wspomnianych aktorów pewną popularnością cieszyli się również wymieniony wcześniej Stanisław Michalski, Stefan Szmidt, Alicja Jachiewicz i Wirgiliusz Gryń, a także znany z *Vabanku* Krzysztof Kiersznowski w roli jednego z terrorystów. Opinia ta jest więc dość krzywdząca dla aktorskiego zespołu, inna sprawa, że wymienieni artyści nie dostali możliwości stworzenia przekonujących, pełnokrwistych postaci.

W kolejnych latach Janusz Kidawa nie zwalniał tempa – w ciągu czterech lat nakręcił w zespole trzy filmy, jeżeli zaś dodać do tego jeden film zrobiony w „Profilu” (*Pan Samochodzik i Niesamowity Dwór*, omówiony w następnym rozdziale), jeden serial telewizyjny zrobiony dla katowickiego „Poltelu” (*Budniokowie i inni* z roku 1986) oraz jeden film

¹³²⁹ J. Skwara, *Na drodze kompromisu*, „Ekran” 1984, nr 53, s. 16.

¹³³⁰ J. Skwara, *Niezbýt daleko od kraju*, „Argumenty” 1984, nr 50, s. 14.

¹³³¹ M. Sadowski, *Ultimatum*, „Razem” 1985, nr 2.

¹³³² W. Będziński, *Terroryzm w polskim wydaniu*, „Odgłosy” 1985, nr 4, s. 9.

¹³³³ T. Szyma, „*Ultimatum*”, „Tygodnik Powszechny” 1985, nr 9, s. 6.

dokumentalny (*Nasza wojna czterdziestoletnia* z 1985 roku) należy go uznać za jednego z najplodniejszych twórców w historii polskiego kina.

Kontynuacją współpracy z „Iluzjonem” był film *Sprawa się rypla* (1984), emitowanego od czasu do czasu w telewizji nawet obecnie. Adaptacja dramatu Ryszarda Łatki „Tato, tato, sprawa się rypla” miała potencjał na bardzo zabawną komedię, obnażającą posuniętą do przesady chciwość i inne przywary mieszkańców wsi, a także sloganowość i zamiłowanie do rocznic, prezentowane zarówno przez działaczy partyjnych, jak i przez telewizję. Wszystko to osadzone w realiach dekady lat 70. oraz na tle pięknych terenów Beskidu Żywieckiego. W takich okolicznościach przyrody rozgrywa się historia górala Ludwika Placka (Franciszek Pieczka), skonfliktowanego z niezwykle zamożnym sąsiadem Kadelą (Jerzy Korcz), posiadającym wystawną, nowocześnie urządzonej willę. Wydaje się jednak, że i do Placka los się uśmiecha. W jego obejściu zjawia się urzędniczka z prezentami dla 100-letniej matki bohatera. Kobieta jednak niedawno zmarła. Placek znajduje wyjście z sytuacji – najmuje starego Jontka (Wawrzyn Pytlarz), który będzie udawał „jubilatkę”. Zwłaszcza, że seniorką zainteresowały się władze partyjne i telewizja, które chcą urządzić show pod hasłem „Polak potrafi... żyć długo”.

Niestety, Kidawa swoją specyficzną inwencją znów pogrzebał film. Cechą *Sprawa się rypla* są prymitywne dialogi (przykład: - Tato, co się stało? – Koniu dupę urwało!) i bezsensownie wprowadzana erotyka. Tym razem Kidawa „rozebrał” Marię Radochońską, amatorkę, studentkę z Bielska-Białej, grającą rolę córki Kadeli. Warto przy okazji zacytować fragmenty wspomnień reżysera, ukazując one bowiem kryteria, jakimi kierował się przy doborze aktorek do tego tej roli:

„Rola była mała w przeciwieństwie do piersi, które programowo powinny być duże i pełne, bo w pewnym momencie spełniają kluczową rolę w akcji. Znalazłem taką delikwentkę, była modelką i nie tylko odznaczała się dużą piersią, również urodą. Byłem zadowolony. Przynajmniej pod tym względem film będzie atrakcyjny. Wylądowałem w uroczej Złatnej i kiedy nasyciłem się urokami okolicy i wspomniałem obiadem, rozejrzałem się po ekipie. (...) Brakowało tylko dziewczyny. (...) Gdy nie zjechała w następnych dniach, zdecydowałem się szukać innej, bo zdjęcia z nią zbliżały się niebezpiecznie. (...) Po selekcji wybraliśmy jedną. Była zgrabna, ale z przodu – słabiutko. Kazałem aby pokazała się w kostiumie. No, coś niecoś tam miała, ale nie umywała się do tej warszawianki. Trudno. Zaanżkowałem ją. I kiedy w czasie zdjęć miała przy ćwiczeniach fitnessu wystąpić topless zobaczyłem... znaczy nic nie zobaczyłem. Cholera, gdzie biust? Decha. Przecież na próbach

miała. Okazuje się – wypchany. (...) Kląłem jak szewc, bo cała dramaturgia na tym biuście polegała, ale nie było odwrotu, większość zdjęć miała już za sobą”¹³³⁴.

Już przy okazji tego filmu Kidawa ukazał swój wątpliwej jakości poziom, przy kolejnych produkcjach było jeszcze gorzej. W 1986 roku realizowani byli *Komedianci z wczorajszej ulicy*, które w założeniach miały być współczesnym odpowiednikiem *Grzesznego żywota Franciszka Buły*, tak w tematyce i ukazaniu śląskiego folkloru, jak i typie humoru. Franciszka Buły oczywiście w filmie już nie było, byli za to dwaj funkcjonariusze MO – Karlik (Henryk Stanek) i Lucek (Andrzej Skupiński), którzy, zafascynowani oglądanymi na wystawie sklepu RTV fragmentami filmu Kidawy, przegapiają rabunkowy napad. Wyrzuceni ze służby, decydują się – wzorem przedwojennych Ślązaków – założyć podwórkową kapelę „elwów”. Mimo, że udaje im się znaleźć chętnych – śpiewaków, akrobatów, cyrkowców – zespół nie znajduje publiczności. Na osiedlach „familoków” niemal nikt już nie mieszka, na wielkopłytowych blokowiskach nikt nie rozumie i nie docenia lokalnych tradycji i wszyscy przepędzają przeszkadzających w odpoczynku grajków. Zrozumienie „elwry” znajdują tylko o profesora etnografii (Bernard Krawczyk), angażuje on ich jednak do pracy uwłaczającej ich godności – mają być żywymi manekinami na uniwersyteckiej wystawie towarzyszącej konferencji poświęconej dawnym obyczajom.

Tym razem był więc materiał na stworzenie nostalgicznego filmu ukazującego zanik tradycyjnych form rozrywki i lokalnych zwyczajów. Być może mogło powstać coś porównywalnego z *Paciorkami jednego różańca* (1979; reż. Kazimierz Kutz). Ale Kidawa rozłożył *Komediantów* swoją tragicznej jakości realizacją oraz – znów – erotyką. Zapowiadała ją już zresztą w reportażach z planu – „występuje także sporo muzyków (...) i oczywiście dużo ładnych dziewczyn z Wicemiss Polonia i Miss Natura na czele. Ta ostatnia oczywiście w stroju »organizacyjnym«”¹³³⁵. Rozneglizowane amatorki pojawiły się w scenach z udziałem magistra Stanisława Bogackiego (Tadeusz Drozda), który poznał „elwów” w milicyjnej celi, gdzie trafili po awanturze z konkurencyjnym zespołem ulicznym. Gdy odwiedzają go po wyjściu na wolność, Bogacki postanawia zaopiekować się nimi, w przerwach zaś pomiędzy „menedżerowaniem” zajmuje się realizacją filmów pornograficznych, które sprzedaje potem z dużym zyskiem. Dokładając do tego marnej jakości dowcipy i gagi, Kidawa znów poniósł porażkę, wraz z nim firmujący *Komediantów* zespół Czesława Petelskiego.

¹³³⁴ J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 4: Życie...*, op. cit., s. 342.

¹³³⁵ *Pobiły się elwry pod teatrem...*, „Dziennik Zachodni” 1985, nr 178, s. 1.

Podobna sytuacja wystąpiła przy realizacji kolejnego filmu – *Sławna jak Sarajewo* (1987). Tym razem Kidawa znów powrócił do historii, nie do lat 30. jednak, a w czasy okupacji niemieckiej. Małe miasto Konewka na Śląsku rządzone jest twardą ręką przez oficera gestapo, Klempnera (Igor Kujawski) i współpracujących z nimi Ślązaków – Grychtolika (Miroslaw Krawczyk) i Szafrąca (Witold Pyrkosz). Gestapowiec walczy ze stacjonującymi w okolicy oddziałami partyzanckimi, pewnego dnia zaś otrzymuje informację, że przez Konewkę ma przejeżdżać pociąg z wysokim nazistowskim dygnitarzem. Dla partyzantów jest to okazja, by przeprowadzić akcję, która może zmienić losy wojny.

Tak skonstruowane i zrealizowane filmy już podczas kolaudacji spotykały się z negatywnym odbiorem. Wyjątkiem od tej reguły są *Magiczne ognie* – ten obraz Kidawy został przyjęty wręcz z uznaniem. Podczas krótkiego posiedzenia jego uczestnicy zwrócili uwagę na komercyjne wartości tego przedsięwzięcia, przewidując wysoką frekwencję. Zwracano jednak uwagę na kwestie typowo artystyczne, w tym przypadku również oceniono wysoko. Jerzy Jesionowski dowodził, że „mamy tu do czynienia z bardzo dobrze skonstruowanym filmem, z filmem bardzo dobrze zrobionym”¹³³⁶. Wtórował mu Andrzej Kuśniewicz, który przyznał, że „nie nudził się”¹³³⁷ na *Magicznych ogniach*, co, jego zdaniem, w przypadku filmów kolaudowanych w salce Ministerstwa Kultury i Sztuki nie jest częstym zjawiskiem. Także Stanisław Trepczyński twierdził, że film Kidawy jest „zrobiony sprawnie, trzyma w napięciu” oraz jest produkcją „do oglądania”¹³³⁸. Z jego ust padło również stwierdzenie, że ostatnim tego typu filmem, w kolaudacji którego brał udział był *Wielki szu* (1982; reż. Sylwester Chęciński). Drobne uwagi dramaturgiczne i inscenizacyjne („Depesz obecnie nie noszą listonosze”¹³³⁹) miał tylko Jerzy Bossak.

Dobra passa odwróciła się przy omawianiu filmu *Sprawa się rypla*. Już w pierwszej wypowiedzi Janusz Kidawa stał się obiektem ostrego ataku, Ryszard Koniczek uważał bowiem, że „to jest demonstracja złego gustu i złej roboty, to nie jest komedia, a tragedia. (...) Tutaj są dowcipy przypominające przedwojenne gusta i niektóre niedobre nasze komedie. (...) Mogę też powiedzieć, że od strony konstrukcyjnej mogę film ten określić jako robotę amatorską”¹³⁴⁰. Wypowiedź Koniczka ustawiła właściwie całą dalszą dyskusję, przy czym

¹³³⁶ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 12 kwietnia 1983 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 328, k. 1.

¹³³⁷ *Ibidem*, k. 2.

¹³³⁸ *Ibidem*, k. 2-3.

¹³³⁹ *Ibidem*, k. 3.

¹³⁴⁰ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 2 października 1984 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 377, k. 1-2.

trudno nie przyznać autorowi cytowanych słów racji i nie potwierdzić trafności wysuwanych pod adresem filmu Kidawy zarzutów. Owo porównanie do przedwojennych komedii polskich stało się dominującym argumentem przy ocenianiu *Sprawa się rypla*; ustosunkował się również doń Jerzy Bossak, który powiedział: „Dostałem niedawno ksero artykułu o kinematografii polskiej z roku 1935. W artykule tym było powiedziane, że czas najwyższy, żebyśmy przestali wychowywać producentów, a zaczęli wychowywać widzów. Jak powiedziałem, był to artykuł dotyczący kina w Polsce przed wojną. Doszedłem do wniosku, że był to artykuł bardzo słuszny i że zachował on do dzisiaj swoją aktualność”¹³⁴¹. Czesław Petelski nie potrafił obronić produkowanego przez siebie filmu przed zarzutami wszystkich uczestników posiedzenia, którzy zabrali głos, Janusz Kidawa zaś odpowiedział w swoim stylu: „Naprawdę nie umiem odpowiedzieć na zarzut, jeżeli komuś się nie podoba robota tego filmu. (...) Chciałem tutaj przypomnieć, że usłyszałem już kiedyś takie zdania krytyczne, że na mój film nikt nie pójdzie, a tymczasem poszło 1,5 miliona widzów (...). To na pewno nie jest film dla Pana Koniczka (...)”¹³⁴².

Na kolaudacji filmu *Sprawa się rypla* Kidawa szermował jeszcze jednym argumentem, mającym przekonać przewodniczącą posiedzeniu Dyrektora Programową NZK, Elżbietę Staniak-Rek, że film odniesie frekwencyjny sukces, a mianowicie twierdził, że film z pewnością będzie chętnie oglądany przez górali z Żywiecczyny. Podobnym argumentem posługiwał się przy okazji odbioru *Komediantów z wczorajszej ulicy*, z tym że górali zastąpili Ślązacy. Jeśli wierzyć protokołowi z dyskusji, to ta z kolei produkcja początkowo została przyjęta dość pozytywnie, aczkolwiek z dystansem – profesor Bronisław Gołębiowski dostrzegł w nim „głębką krytykę stanu naszej kultury i przyczyn, które można byłoby nazwać jako zbiurokratyzowanie kultury, jako doprowadzenie do jej uschematycznienia”¹³⁴³, Jerzy Peltz mówił zaś o szacunku, na jaki zasługuje reżyser za samo podjęcie tak trudnego tematu¹³⁴⁴. I on jednak kwestionował wartości *stricte* filmowe *Komediantów...*, uważając, że „wszystko jest niespójne, bardzo nierówne”¹³⁴⁵. Z niesmakiem przyjął on scenę rozgrywającą się w mieszkaniu Bogackiego z udziałem striptizerki grającej w realizowanym przez niego filmie pornograficznym. Ta i inne sceny raziły również pułkownika Krzysztofa Majchrowskiego – oficer reprezentujący MSW uznał, że zawarte w filmie gagi i dowcipy „są

¹³⁴¹ *Ibidem*, k. 6.

¹³⁴² *Ibidem*, k. 8.

¹³⁴³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 9 czerwca 1986 roku*, AFINA, sygn. 5/24, k. 301.

¹³⁴⁴ *Por. Ibidem*, k. 304.

¹³⁴⁵ *Ibidem*, k. 305.

jakieś zbyt płaskie i nawet jeżeli dotyczą one spraw aktualnych, to są one jakby wtłoczone na siłę do tych opowieści o dawnych czasach. (...) film oceniam raczej niedostatecznie”¹³⁴⁶. Janusz Kidawa wydawał się jednak niewzruszony usłyszczanymi wypowiedziami, przywoływał bowiem fakt przedpremierowych pokazów urządzonych dla górników z Kopalni Węgla Kamiennego „Knurów” oraz widzów zgromadzonych w Wojewódzkim Ośrodku Kultury w Katowicach. Zasłyszane od nich opinie kazały mu być spokojnym o powodzenie filmu w kinach. Jerzy Schönborn, odnosząc się do tych refleksji Kidawy, stwierdził jednak, że „można było ten film zrobić lepiej, że nawet w naszych warunkach istniały takie możliwości, a tymczasem nie uzyskano takich rozwiązań ekranowych, które byłyby zadawalające”. Ponieważ Schönborn pochodził ze Śląska i przez wiele lat był z tym rejonem kraju związany, z pewnością jego opinia miała kluczowe znaczenie, niezależnie od tego, jaką funkcję aktualnie pełnił.

Janusz Kidawa wspominał, że w przypadku *Sławnej jak Sarajewo* „nie było kolaudacji ministerialnej, tylko zespołowa. (...) Przeżyłem spektakl znęcania się nad moim produktem, jak nigdy dotąd. (...) Najbardziej zdenerwowały mnie ataki Florzkowskiego czy Bielskiego – nie mieli za grosz wstydu ci twórcy najgorszych bubli Iluzjonu. Jedyne Sylwek Szyszko zachował się przyzwoicie, ale on nie bronił filmu przekonująco. Nigdy się tak nie zestresowałem”¹³⁴⁷. Tu jednak Kidawę zawiodła pamięć, oficjalna kolaudacja jego ostatniego filmu kinowego zrealizowanego w latach 80. odbyła się 10 lutego 1988 roku. „Myślę, że nie ma osoby zasiadającej dzisiaj na tej sali, która nie byłaby zadziwiona”¹³⁴⁸ – uważał Jerzy Jesionowski i rzeczywiście, posiedzenie przebiegło pod znakiem rozminięcia się oczekiwań pierwszych widzów filmu z ekranowym efektem. Ów dysonans brał się ze wspomnianej wyżej niezborności gatunkowej *Sławnej jak Sarajewo* i przeplatania scen komicznych z sekwencjami dramatycznymi, często tragicznymi. Ale nie były to jedyne zarzuty, jakie stawiano temu obrazowi Kidawy. Ten sam Jerzy Jesionowski stwierdził, że „w danym wypadku otrzymaliśmy film, którego konstrukcja zaprzecza istnieniu elementarnych zasad dramaturgii. (...) Dla mnie cały film jest jakimś nieporozumieniem, oglądamy w nim jakieś nieprawdopodobne sceny i sytuacje”¹³⁴⁹. Kolejne wypowiedzi również pogrążyły film, pojawiły się nawet oskarżenia o podważanie przyjaźni polsko-radzieckiej¹³⁵⁰ oraz

¹³⁴⁶ *Ibidem*, k. 308.

¹³⁴⁷ J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 4: Życie...*, op. cit., s. 429.

¹³⁴⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 10 lutego 1988 roku*, AFINA, sygn. 2/7, k. 100.

¹³⁴⁹ *Ibidem*, k. 101.

¹³⁵⁰ Zarzut ten padł z ust pułkownika Kaczora – por. *Ibidem*, k. 104.

– co nie zaskakiwało przy ocenie filmów tego reżysera – zarzuty o niespójność stylistyczną, prząsny humor oraz dłużyzny. Czesław Petelski bronił się tylko już tylko stwierdzeniem o „śląskiej specyfice z tym, że nie wszyscy potrafią ją odebrać”¹³⁵¹ oraz próbą udowodnienia, że czystość gatunkowa w kinematografii nie tylko polskiej aktualnie nie istnieje.

Kidawa nie miał również szczęścia do recenzentów, przy czym biorąc pod uwagę jego wypowiedzi przed premierą *Magicznych ognii* można się zastanawiać, czy w ogóle przejmował się zbieżnym i powtarzalnym odbiorem każdego jego kolejnego filmu. Wspominając obsadę filmu *Sprawa się rypla*, Kidawa pisał: „Uważam, że Pieczka stworzył świetną postać pazernego górala (...). Bardzo byłem wdzięczny, że nie przestraszył się złej opinii »Iluzjonu« i nie odrzucił propozycji”¹³⁵². Bardzo dobrze również dla reżysera, bowiem można bez zbędnej przesady stwierdzić, że udział znakomitego aktora w tej komedii uratował film przed zupełnym zmiżdżeniem przez krytyków. „Nie widzę okoliczności łagodzących poza aktorstwem Franciszka Pieczki, który w rolach chłopów jest zawsze znakomity”¹³⁵³ – pisał Cezary Wiśniewski, zaś według Małgorzaty Karbowiak „Pieczka tworzy postać niezwykle ciekawą. (...) On raczej pokazuje wnętrze bohatera, motywy skłaniające do takich czy innych poczynań, starając się, by postaci nie przerysować, nie popaść w szarżę. I dlatego obserwujemy tu kawał ciekawej roboty aktorskiej, warsztat o subtelnych środkach wyrazu”¹³⁵⁴. Czy recenzenci znajdowali w *Sprawa się rypla* inne zalety? Nie. Najlepiej o ogólnym wydzwisku artykułów na temat tego filmu świadczą słowa Tomasza Helleny: „»Sprawa się rypla« jest wyjątkowym wręcz przykładem złego smaku i po prostu głupoty. Jest to widowisko żenujące nie tylko ze względu na poziom intelektualny występujących tam postaci, ale i autorów”¹³⁵⁵.

Omawiając prasową recepcję tej komedii Kidawy chciałbym się również na chwilę zatrzymać przy odbiorze jej przez widownię. Opierając się na kilku tylko artykułach prasowych, można odnieść wrażenie, że w różnych miejscach Polski *Sprawa się rypla* spotkała się z krańcowo odmiennymi reakcjami. I tak, omawiając zachowanie widzów w kinach w Łodzi recenzent „Odgłosów” pisał: „Ktoś najzwyczajniej powiedział... »ale głupi film« i wcale nie było publiczności do śmiechu!”¹³⁵⁶. Z kolei w kinie w Milówce, w okolicach której kręcono *Sprawę...*, film miał swoją prapremierę, zorganizowaną przez kierowniczkę

¹³⁵¹ *Ibidem*.

¹³⁵² J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 4: Życie...*, op. cit., s. 343.

¹³⁵³ C. Wiśniewski, *Sprawa się rypla*, „Sztandar Młodych” 1985, nr 154, s. 4.

¹³⁵⁴ M. Karbowiak, *Chłop żywemu (i umarłemu) nie przepuści*, „Głos Robotniczy” 1985, nr 185, s. 4.

¹³⁵⁵ T. Hellen, *Niesmaczna głupota*, „Fakty” 1985, nr 33, s. 13.

¹³⁵⁶ W. Będziński, *Coś się porypało!*, „Odgłosy” 1985, nr 37, s. 9.

placówki, Krystynę Jablekę. Z jej relacji wynika, że „sala bawiła się (...) znakomicie. Śmieszne i rubaszne dialogi, nieprzerysowane postacie, zabawne sytuacje oraz niesamowite perypetie głównego bohatera powodują, że człowiek zapomina o codziennych kłopotach i troskach. (...) Na ekranie odnaleźli nie tylko samych siebie, ale i kawał polskiej wsi od kuchni. Wsi, jakiej już nie znają, chociaż są jej mieszkańcami”¹³⁵⁷. A więc może rzeczywiście film „lokalny”, który trafia jedynie do określonej grupy społecznej? Głos w sprawie rozpowszechniania filmu zabrał również Janusz Kidawa. Dotyczył on jednak cen biletów na *Sprawę...*, obniżonych do minimalnego poziomu. Reżyser pisał: „Ludzie, którzy o tej cenie zdecydowali, nie mają zielonego pojęcia o wartości handlowej filmu, który ma powodzenie, a jak na film polski, wypuszczony na ekrany w martwym sezonie letnim – powodzenie wyjątkowe. (...) Niskie ceny biletów powodują, że personel kinowy nie jest zainteresowany wyświetlaniem takiego filmu, bo plan finansowy trudno na nim wykonać. (...) Kierownik kina »Światowid« w Katowicach z tych powodów usiłował, mimo kompletów na sali, pozbyć się filmu, zastępując go droгим, amerykańskim »kasowcem«. Kierowniczka kina »Luna« w Warszawie powiedziała mi, że nie wypuściłaby filmu z ręki do całkowitego zgrania, gdyby nie cena biletów. Zastanawiam się więc, czy nie o to chodziło, aby film stał się niechcianym (przez kiniarzy) dzieckiem?”¹³⁵⁸. Abstrahując już o domniemań i oskarżeń Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów o spisek wobec reżysera i jego cieszącego się popularnością obrazu, trudno nie pozbyć się wrażenia, że Kidawa niejako wyprzedził swój czas. Miał on biznesowe w dosłownym tego słowa znaczeniu podejście do reżyserowanych przez siebie produkcji, coraz częściej ignorował atakujących go recenzentów, stosował najprymitywniejsze chwytły i zabiegi, które jednak owocowały wysoką frekwencją. Można stwierdzić, że obecnie w polskim kinie łatwo znaleźć reżysera i producenta wykorzystującego podobne metody.

Wracając jeszcze do recepcji filmów Kidawy w prasie, niewiele lepiej przyjęci zostali *Komedianci z wczorajszej ulicy*. „W sumie kiepscy są ci komedianci (...) i kiepskie jest całe widowisko. Sądzę, że pozostawi ono spory niedosyt również tym, którzy dobrze rozumieją gwarę śląską i darzą sentymentem odchodzące w dal regionalizmy”¹³⁵⁹ – uważał Stanisław Zawiśliński. Ponownie pojawiały się zarzuty wulgarności i przekroczenia granic dobrego smaku, Maciej Pawlicki zaś pisał: „Cały w ogóle humor »Komediantów« razi try-

¹³⁵⁷ K. Jableka, *W Milówce czekają widzowie*, rozm. przepr. K. Witkowski, „Trybuna Ludu” 1985, nr 144.

¹³⁵⁸ J. Kidawa, *Sprawa się rypta*, „Ekran” 1985, nr 41, s. 23.

¹³⁵⁹ S. Zawiśliński, *Kiepscy ci komedianci...*, „Trybuna Ludu” 1987, nr 79, s. 4.

wialnością, brakiem stylu i – co najistotniejsze – wtórnością nawet w stosunku do telewizyjnego »Dziennika«. Rozpaczliwe wałkowanie wątlutkich pomysłów niesie wrażenie niesłuchanego mozołu twórców, który przeradza się w mozół widzów. I pchać trzeba razem klekoczący wózek ku nierychliwemu końcowi»¹³⁶⁰. *Komedianci...* nie znaleźli nawet uznania Janusza Skwary, który narzekał na niespójność dramaturgiczną i skeczowy charakter recenzowanej produkcji¹³⁶¹. Cezary Wiśniewski określił zaś film mianem „beznadziejnie smutnej kompromitacji artystycznej i zawodowej”¹³⁶². Z nieco lepszym odbiorem spotkała się *Sławna jak Sarajewo* – w jej przypadku Krzysztof Kreutzinger i Andrzej Bątkiewicz, omawiający film w branżowej prasie, znaleźli kilka pozytywnych aspektów, m.in. autentyzm w odtwarzaniu rzeczywistości małego śląskiego miasteczka w czasach okupacji¹³⁶³ czy próbę „ballady łotrykowskiej, w której śmiech i łzy splatają się harmonijnie”¹³⁶⁴. Nawet Maria Malatyńska znalazła pewne plusy filmu, zawierające się głównie w szczęśliwie dobranej obsadzie (krytyczka doceniła m.in. Witolda Pyrkosza czy Jerzego Łapińskiego). Ale już Feliks Netz niepowodzenia filmu upatrywał w fakcie niezaadaptowania pierwowzoru literackiego na serial telewizyjny¹³⁶⁵. Z kolei Jan F. Lewandowski zauważył, że „wszystko stanowiło o sile ludycznej wizji Bielasa, w filmie zostało po prostu strywializowane. Jeśli książka zawiera spójną wizję pogranicza, to w filmie znajdujemy nieporadnie podane anegdoty, które nie tylko nie tłumaczą fenomenu Konewki, lecz stwarzają wręcz negatywny obraz Ślązaków doby okupacji, co jest zapewne efektem niezamierzonym”¹³⁶⁶.

¹³⁶⁰ M. Pawlicki, *Grzeczny żywot komedianta*, „Film” 1987, nr 21, s. 9.

¹³⁶¹ Por. J. Skwara, *Satyra czy dramat*, „Ekran” 1987, nr 18, s. 6.

¹³⁶² C. Wiśniewski, *Komedianci z wczorajszej ulicy*, „Sztandar Młodych” 1981, nr 71.

¹³⁶³ Por. A. Bątkiewicz, *Czas diabła*, „Ekran” 1988, nr 50, s. 6.

¹³⁶⁴ K. Kreutzinger, *Wielkie dni Gross Konevki*, „Film” 1988, nr 50, s. 8.

¹³⁶⁵ Por. F. Netz, *„Sławna jak Sarajewo”*, „Tak i Nie” 1988, nr 47, s. 15. Istotnie, Janusz Kidawa pierwotnie myślał o realizacji serialu telewizyjnego na podstawie powieści Leona Bielasa. Złożone w 1984 roku w telewizji scenariusze poszczególnych odcinków zostały jednak negatywnie ocenione przez recenzentów – Jana Kasaka, Witolda Figlewskiego, Pawła Rzepkowskiego i Tadeusza Kopela – stąd też Telewizja Polska zdecydowała się je odrzucić (Por. Janusz Kidawa *„Sławna jak Sarajewo” (na motywach powieści Leona Bielasa)*, ODiZP-TVP, sygn. 2284/93). Warto również dodać, że filmowcy już znacznie wcześniej zainteresowani byli powieścią Bielasa w kontekście zaadaptowania jej na seryjną produkcję telewizyjną – w 1973 roku prasa informowała o przygotowaniach do realizacji serialu *Sławna jak Sarajewo* w Zespole Filmowym „Silesia”. Reżyserem miał być Kazimierz Kutz (Por. *Kazimierz Kutz realizuje serial dla TV*, „Wieczór” 1973, nr 8).

¹³⁶⁶ J. F. Lewandowski, *Konewka na księżycu*, „Film” 1988, nr 51, s. 6.

5.4. *Nicość scenariusza współzawodniczy ze złym smakiem. Inne przykłady kina popularnego*

Janusz Kidawa nie miał monopolu na zarzuty o zły smak i wulgarność. Pojawiły się one również przy innej komedii Zespołu Filmowego „Iluzjon” – *Smażalni story* (1984). W gruncie rzeczy założenia tego filmu były podobne do *Sprawa się rypla* – chodziło o wykpienie PRL-owskiej rzeczywistości przełomu dekad lat 70. i 80. na szczeblu powiatowym, przesyconej korupcją, nepotyzmem i różnymi „układami”¹³⁶⁷. Podstawą literacką był scenariusz Andrzeja Bartosza i Wiesława Janickiego – pracowników białostockiej redakcji Polskiego Radia. Opowiadał on o dwóch muzykach – Zbyniu (Zbigniew Buczkowski) i „Brodzie” (Zdzisław Smektała), którzy wracają z Finlandii samochodem wypełnionym dobrami nieosiągalnymi w socjalistycznej Polsce. Krążąc po kraju, trafiają na imprezę, gdzie zostają okradzeni, zaś ich samochód poruczony w lesie. Patrol wojskowy pomaga wyswobodzić im się z kłopotu, jednak co ważniejsze, zauważają na siedzeniu kamerę filmową, którą muzycy przywieźli ze Skandynawii. Zostają więc oni wzięci za redaktorów telewizyjnych, zaś gminni notable są przekonani, że bohaterowie przyjechali nakręcić reportaż o ich wzorowym terenie. Z miejsca powiatowa elita podejmuje „redaktorów” różnymi bankietami, przyjęciami i wizytami w saunie w towarzystwie miejscowych piękności. Samo miasteczko jest jednak pogrążone w marazmie, zaś jedyna inwestycja – tytułowa smaźalnia – od wielu lat istnieje jedynie na papierze, gdyż jej budowa nie została ukończona.

Powstał więc film, wykorzystujący motyw z „Rewizora” Mikołaja Gogola¹³⁶⁸, przy czym Gębski utrzymywał, że sam, jako realizator pracujący w warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych, stykał się z licznymi podobnymi praktykami powiatowych i gminnych władz. Podobne doświadczenia musieli mieć również autorzy scenariusza¹³⁶⁹. Z Kidawą łączyła go też metoda konstruowania obsady – obok uznanych aktorów zawodowych, takich jak Ryszard Pietruski, Wiesław Drzewicz, Tadeusz Bartosik czy Leon Niemczyk, Gębski obsadził licznych „naturszczyków”. W głównych rolach pojawili się wspomniani

¹³⁶⁷ Pierwszy tytuł scenariusza brzmiał *Krajobraz po naświetleniu* i pod tym tytułem został skierowany do produkcji w lipcu 1980 roku. Ze względu na liczne przemiany w kraju, których następstwem była likwidacja Zespołu Filmowego „Iluzjon”, realizacja została przerwana. Gdy zespół Czesława Petelskiego reaktywowano, postanowiono powrócić do pomysłu tej komedii, zaś scenarzyści przenieśli akcję filmu do 1982 roku. Por. W. Janicki, *Jak się smażyła "Smaźalnia story"*, rozm. przepr. O. Pacewicz, A. Zielińska, „Gazeta Współczesna” 1984, nr 137, s. 4.

¹³⁶⁸ Film zresztą reklamowany był sloganem „Rewizor po polsku” – por. „Życie Warszawy” 1985, nr 116.

¹³⁶⁹ Por. J. Gębski, *Taniec motyli*, rozm. przepr. B. Zagroba, „Film” 1983, nr 44, s. 2.

Buczkowski i Smektała¹³⁷⁰, podówczas kierownik Klubu Dziennikarza we Wrocławiu oraz dziennikarz lokalnych gazet i czasopism. Partneruje im Iwona Kubicz, późniejsza spikerka Telewizji Polskiej oraz muzycy zespołu Wały Jagiellońskie z Rudim Schubertem na czele, który wcielił się w rolę „Pryseja”, kolegi głównych bohaterów.

Smażalnia story kolaudowana była wcześniej niż *Sprawa się rypla*. I spotkała się z jednoznacznie negatywnym odbiorem komisji. Wypowiadający się jako pierwszy Bohdan Drozdowski postulował, by w wypadku pokazywania filmu w telewizji skorzystać z zachodnich wzorców i podłożyć śmiech w odpowiednich momentach, gdyż wtedy, jak stwierdził, „może uwierzylibyśmy, że to jest komedia”¹³⁷¹. Ten głos, jak w przypadkach innych kolaudacji „Iluzjonu” i „Profilu”, ustawił całą dyskusję, bowiem pozostali członkowie komisji – profesor Jan Baszkiewicz, Jerzy Bossak czy Janusz Majewski – swoimi ocenami coraz bardziej pogrążali omawianą produkcję i jej autora. Ostatni z wymienionych postulował nawet, „ażeby powiedzieć wyraźnie reżyserowi, ażeby nie robił już komedii”¹³⁷². Co ciekawe, jedyną osobą, która stanęła w obronie *Smażalni...* był Jerzy Domaradzki. Reżyser ten docenił Gębskiego za zrealizowanie filmu osadzonego w realiach stanu wojennego, zauważył w nim również „wiele elementów, które można byłoby podciągnąć pod realizm krytyczny, bo stosunki panujące w tym miasteczku, czy w tej osadzie, zawierają wiele elementów zła tak dobrze nam znanego z przeszłości”¹³⁷³. Trudno nie potraktować tego argumentu poważnie, nad filmem Gębskiego ciąży raczej trudny w odbiorze humor, który skutecznie przykrywa ową krytyczną warstwę filmu. Zwłaszcza że, jak zauważył cytowany już wcześniej Drozdowski, scenariusz w niektórych momentach pozbawiony jest bliskich związków z rzeczywistością – jego zdaniem w okresie stanu wojennego trudno byłoby zorganizować ukazane w filmie bankiety i imprezy, w których uczestniczą główni bohaterowie, nadto zaś w pierwszej scenie, rozgrywającej się podczas kontroli celnej w Gdańsku celnicy znajdują w samochodzie Zbynia i „Brody” nielegalnie wwożone towary, a mimo to nie podejmują żadnych interwencji. Watorów filmu nie dostrzegli również recenzenci, Elżbieta Dolińska pisała o „żenującym poziomie”¹³⁷⁴, zaś Cezary Wiśniewski trafnie ocenił poziom produkcji, zauważając, że „nicość scenariusza współzawodniczy ze złym smakiem (...), a niezdarne umizgi do władzy (...) mają wmówić, że to film, a jakże, walczący. Miał też być

¹³⁷⁰ Smektała twierdził, że jego kandydaturę zaproponował twórcom *Smażalni story* Sylwester Chęciński (Por. Z. Smektała, *Skok w bok*, „Gazeta Robotnicza” 1983, nr 39).

¹³⁷¹ *Stenogram z Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych z dnia 10 lutego 1984 roku*, AFINA, sygn. A-344, poz. 356, k. 2.

¹³⁷² *Ibidem*, k. 5.

¹³⁷³ *Ibidem*, k. 4.

¹³⁷⁴ E. Dolińska, *Zombi*, „Film” 1985, nr 22, s. 9.

okropnie śmieszny, niestety poczucie humoru mają autorzy wagi ciężkiej, a rękę kowala”¹³⁷⁵. Zawiodła również publiczność, choć reżyser utrzymywał, że *Smażalnia story* będzie frekwencyjnym hitem.

To jednak inny film „Iluzjonu” miał przynieść kinematografii niewielkie, ale jednak zyski z rozpowszechniania. Był nim *Na całość* (1986) Franciszka Trzeciaka, który po dwóch filmach psychologicznych, zderzających ze sobą świat wsi i wielkiego miasta, postanowił sprawdzić się jako twórca kina popularnego i gatunkowego. Tworzywa do filmu dostarczyło rzeczywiste wydarzenie, które miało miejsce 6 października 1983 roku w miejscowości Sławno na Pomorzu. Tam właśnie dwaj młodzi mężczyźni – Janusz M. i Marek M. – zamordowali sierżanta Milicji Obywatelskiej, Michała Hałamuszkę, który zatrzymał ich samochód do kontroli drogowej. Uprzednio dwaj mordercy dokonali już szeregu napadów rabunkowych i kradzieży, zaś Janusz M. miał już za sobą kilkuletni pobyt w zakładzie karnym za ucieczkę w jednostki wojskowej. Ich celem była Szwecja, zamierzali się tam dostać nielegalnie, przedtem jednak ukradli z jednostki wojskowej w Ustce karabiny maszynowe i mundury. Po morderstwie w Sławnie do pościgu skierowano liczne siły milicyjne i wojskowe, zaś sprawą zajmował się sam minister spraw wewnętrznych, Czesław Kiszczak. W końcu zabójcy trafili w ręce władz, a po jednodniowym procesie zostali skazani – Janusz M. na karę śmierci, jego współnik na dwadzieścia pięć lat pozbawienia wolności¹³⁷⁶.

Franciszek Trzeciak dość wiernie odtworzył wymienioną wyżej historię, wzbogacił ją jednak o kilka elementów, które miały być magnesem przyciągającym widzów do kin. Jednym z nich jest próba ukazania psychologii obu bohaterów, zwłaszcza głównego – Janusza, zagrane przez Roberta Ingłota. To typ patologiczny, który podczas odbywania wyroku jest liderem grupy więźniów i cieszy się zarówno ich szacunkiem, jak i sympatią ze strony służby więziennej, po wyjściu zaś rzuca się w wir pijaństwa i zabaw z prostytutkami. Z tego punktu widzenia katastrofalnie zrealizowana jest scena jednej z takich zabaw, odbywających się w pokoju hotelowym z udziałem poznanych „kobiet lekkich obyczajów”, cechująca się przyspieszonym montażem, przypominająca skecz z programu *The Benny Hill Show*, aniżeli fragment filmu sensacyjno-psychologicznego. Partnerujący mu Marek (w tej roli Andrzej Krucz) jest pod jego wyraźnym wpływem, jednak przeraża go fakt zamordowania milicjanta, nie chce również zgodzić się na zlikwidowanie porwanych zakładników.

¹³⁷⁵ C. Wiśniewski, *Smażalnia story*, „Sztandar Młodych” 1985, nr 96.

¹³⁷⁶ Por. A. Zadworny, *Dramatyczna historia z PRL. „Wszędzie widzę milicję”*, <https://szczecin.wyborcza.pl/szczecin/7,34939,15127979,dramatyczna-historia-z-prl-wszedzie-widze-milicje.html> [dostęp: 18.02.2022].

Ale film, według prasowych zapowiedzi, miał również mieć walory wychowawcze. Przed rozpoczęciem realizacji reżyser odbył sporo rozmów z pierwowzorami ukazywanymi na ekranie postaci, jeden z nich miał też powiedzieć Trzeciakowi: „może pana film będzie ostrzeżeniem dla innych, może powstrzyma inne gorące głowy, otrzeźwi, uratuje przed zbrodnią i straszną karą”¹³⁷⁷. To dlatego autor filmu mógł w reportażu z realizacji powiedzieć: „Właśnie o to mi chodzi, o nakłonienie do refleksji. Nie tylko innych młodych ludzi – także ich rodziców, wychowawców, otoczenie”¹³⁷⁸.

To jednak tekstualna warstwa filmu, zaś jego strona warsztatowa i formalna budzi porównania z zachodnimi filmami sensacyjnymi, przede wszystkim ze względu na tempo i rozegranie poszczególnych scen. Przyjęcie takiej formuły różni *Na całość* od innego polskiego filmu, opowiadającego o młodych i zdeprawowanych ludzi dokonujących szeregu zbrodni i innych przestępstw i ściganych przez liczne siły milicyjne. Chodzi o *Zapis zbrodni* (1974; reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki). O ile reżyser w swoim filmie postawił na bardzo dokładne i precyzyjne zgłębienie motywacji głównych bohaterów oraz ich stanu psychicznego, o tyle u Trzeciaka te sprawy też istnieją, ale na dalszym planie. Reżyser przede wszystkim skupił się na odtworzeniu sekwencji wydarzeń, które sprowadziły młodych ludzi na drogę przestępstwa. Ponadto wiele scen poświęcił ukazaniu działania Milicji Obywatelskiej, która bardzo szybko rozpoczyna zakrojoną na szeroką skalę akcję poszukiwawczą, ma do dyspozycji nowoczesne środki techniczne, helikoptery oraz niezliczoną ilość funkcjonariuszy. Wspomniane zaś wyżej szybkie tempo, takiż sam montaż i rozwiązania operatorskie każą stawiać *Na całość* w szeregu innych polskich filmów, które wykorzystywały środki wyrazu znane z zagranicznych produkcji sensacyjnych i kryminalnych, osadzając jednak akcję w krajowej rzeczywistości, czasami lekko zmodyfikowanej. Mowa o takich tytułach, jak *Zabij mnie, glino* (1987; reż. Jacek Bromski) czy ostatnich odcinkach serialu *07 zgłoś się* (1987; reż. Krzysztof Szmagier) i kinowym odpowiedniku jednego z nich – filmie *Zamknąć za sobą drzwi* (1987). Na tle tych filmów obraz Trzeciaka wydaje się w pewnych momentach prząsny i nieporadny, ale wraz ze zrealizowanym rok wcześniej w koprodukcji czechosłowackiej filmem Zespołu Filmowego „Kadr” *List gończy* (1985), *Na całość* wydaje się być rozwinięciem konwencji zastosowanej po raz pierwszy przez Marka Piwowskiego w filmie *Przepraszam, czy tu biją* (1976). „Zachodnie” były również niektóre elementy produkcji filmu Trzeciaka. „Głos Wybrzeża” informował: „»Na całość!« ma być

¹³⁷⁷ (m), *Na całość*, „Ekran” 1985, nr 49, s. 8.

¹³⁷⁸ *Ibidem*.

pierwszym polskim filmem wprowadzonym (promowanym) na ekrany w stylu zachodnim, tzn. z poprzedzającą go różnorodną reklamą. Stąd nowa funkcja w ekipie realizatorów – promotora”¹³⁷⁹. Napisy końcowe nie wyjaśniają jednak, który z członków grupy produkcyjnej odpowiadał za PR *Na całość*.

Mimo ukazania w *Na całość* licznych oddziałów milicji, to właśnie przedstawiciele resortu spraw wewnętrznych mieli największe pretensje do zrealizowanego dzieła. Raczej uzasadnione, gdyż z ich punktu widzenia film Trzeciaka posiada istotnie jedną wadę: brak jednej postaci, która mogłaby urosnąć do rangi „przeciwnika” głównych bohaterów. Co prawda pojawia się w filmie oficer dowodzący grupą pościgową (gra go Eugeniusz Kujawski), ale nie jest on na tyle silnie scharakteryzowany, by widzowie mogli śledzić jego działanie z zainteresowaniem i zaangażowaniem emocjonalnym. Ale to nie wszystko. Reprezentujący podczas kolaudacji MSW pułkownik Krzysztof Majchrowski mówił: „mamy właściwie na ekranie pokazanych dwóch bandytów i cały oddział milicji, który nie może sobie z nimi poradzić. Jeżeli coraz częściej w prasie ukazują się wzmianki świadczące o sprawności działania milicji, to ten film od tej strony budzi moje zastrzeżenia. Przecież ci milicjanci wystawiają się na strzały, nie chowają się przed kulami i to ich zachowanie jest nieuzasadnione”¹³⁸⁰. Majchrowski zakwestionował również sposób realizacji sceny, w której widać milicję celującą z ostrej broni do grupy ludzi, w tym małych dzieci; podkreślał, że w rzeczywistości do takich działań kierowani są snajperzy. Sposób ukazania służb wzbudził również obawy Wandy Jakubowskiej; zdaniem autorki *Ostatniego etapu* „trzeba pamiętać o tym, że sympatia widowni jest zawsze po stronie uciekających, a więc i w tym wypadku będzie ona po stronie tych bandziorów, a nie po stronie milicji, która jest jakaś niemrawa”¹³⁸¹. Inni kolaudanci z sympatią odnosili się jednak do filmu Trzeciaka, podkreślali sprawną realizację, umiejętne budowanie napięcia, zróżnicowanie postaci głównych bohaterów, interesujące kreacje aktorskie. Byli również pewni frekwencyjnego sukcesu *Na całość*, co znalazło odzwierciedlenie w rzeczywistości było to jedyne przedsięwzięcie „Iluzjonu” w omawianej kadencji, które zwróciło koszty produkcji. Jeśli oprócz kwestii milicyjnych pojawiały się jakieś uwagi, to były one pomniejszego znaczenia i nie rzutowały na pozytywny odbiór filmu¹³⁸².

¹³⁷⁹ M. Dymczak, „*Na całość*”, „Głos Wybrzeża” 1985, nr 233.

¹³⁸⁰ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych*, AFINA, sygn. A-344, poz. 428, k. 8.

¹³⁸¹ *Ibidem*, k. 2.

¹³⁸² Interesującą refleksją podzielił się z gronem dyskutantów profesor Henryk Jankowski. Jego zdaniem „reżyser operuje jakąś symboliką, usiłuje odbiorcom zasugerować, że to jest styl życia amerykański i sądzę, że tego rodzaju symbole nie są już potrzebne, że nie można wszystkim złem obciążać Ameryki, bo w danym

Więcej zarzutów pod adresem Trzeciaka mieli recenzenci. Niektórych z nich raziły sylwetki głównych bohaterów, w których upatrywali oni przedstawicieli całego młodego pokolenia, zdeprawowanego i pozbawionego zasad moralnych i etycznych. „Chyba w żadnym filmie nie widzieliśmy społeczeństwa tak amorficznego, słabego i przestraszonego jak w wizji Franciszka Trzeciaka”¹³⁸³ – zwrócił uwagę Marek Pawlukiewicz. Ale takich ambicji omawiany film nie posiadał. Chodziło o opowiedzenie w atrakcyjny sposób o wypadkach, które doprowadziły do morderstwa sławnieńskiego milicjanta jesienią 1983 roku. Na ekranie miały dominować „sex, przemoc, sensacja”, jak reklamowany był film na plakatach i tak właśnie się stało. Dlatego recenzentka „Ekranu” Lidia Klimczak powitała film jako przyjemną niespodziankę i uznała, że jedną z największych jego wartości jest „to, co nazywamy warsztatową sprawnością, a więc umiejętność narracji, zachowanie właściwego tempa, przestrzeganie praw dramaturgii”¹³⁸⁴. Mimo to *Na całość* nie zostało zakwalifikowane ani na festiwal „Młodzi i Film”, ani na festiwal w Gdańsku. Franciszek Trzeciak protestował przeciwko tym decyzjom komisji kwalifikacyjnych. W piśmie do Andrzeja Wasilewskiego podkreślał, że jego film „opowiada o ważnych problemach moralnych dotyczących części tzw. »konsumpcyjnej« młodzieży”, nadto, oprócz II kategorii przyznanej podczas kolaudacji, „został również wysoko oceniony przez specjalnie powołaną komisję MSW pod kier. gen. J. Bejma”¹³⁸⁵. Jest to o tyle dziwne, że partia rzeczywiście nie chciała, by film ten brał udział w festiwalach, o czym świadczy pismo opracowane przez towarzysza Zygmunta Janika, według którego „film obejrzał tow. M. Słowiński i orzekł, iż nie kwalifikuje się do udziału w pokazach konkursowych w Koszalinie i Gdańsku”¹³⁸⁶, przy czym dodano, że podczas koszalińskiej imprezy zostaną zorganizowane pokazy na obozach młodzieżowych uatrakcyjnione dyskusją z reżyserem. Pismo z tą decyzją jest datowane na 1 sierpnia 1986 roku, zaś protest Trzeciaka pochodzi z połowy lipca 1986 roku. Trudno dzisiaj wyjaśnić, czy decyzja organizatorów obu festiwali nosi znamiona cenzury prewencyjnej (z powodów artystycznych lub politycznych), czy też już wcześniej podejmowane były próby blokady organizowania pokazów *Na całość* przez instancje partyjne.

wypadku to jest zbędne, bo wiadomo, że przestępstwa mają miejsce na całym świecie i nie jest najważniejsze na jakich wzorcach bazują bandyci” (*Ibidem*, k. 4).

¹³⁸³ M. Pawlukiewicz, *W fotoplastykonie*, „Film” 1986, nr 40, s. 9.

¹³⁸⁴ L. Klimczak, *Premia za sprawność*, „Ekran” 1986, nr 40, s. 16.

¹³⁸⁵ [Pismo Franciszka Trzeciaka do Andrzeja Wasilewskiego z 16 lipca 1986 roku], AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI/1713, k. 1-2. Józef Beim, bo o nim pisał w liście Trzeciak, był od 1981 roku komendantem głównym Milicji Obywatelskiej, od 1986 roku również członkiem Centralnej Komisji Kontrolno-Rewizyjnej PZPR (Por. <https://katalog.bip.ipn.gov.pl/informacje/32491> [dostęp: 21.02.2022]).

¹³⁸⁶ *Notatka w sprawie filmu F. Trzeciaka „Na całość”*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI/1713, k. nlb.

Więcej okazji do zaprezentowania swoich zdolności mieli aktorzy, którzy stróżów prawa zagrali w dwóch innych filmach „Iluzjonu”, zrealizowanych w 1987 roku. Tyle że pierwszy z nich okazał się artystyczną i frekwencyjną klapą, drugi zaś nie sprostał ambicjom założonym sobie przez reżysera.

Koniec sezonu na lody (1987) był adaptacją opowiadania Jerzego Janickiego „Amerykańska guma do żucia Pinky” wydanego w 1972 roku w serii „Ewa wzywa 07” i w tym samym roku zaadaptowanego na spektakl Teatru Telewizji¹³⁸⁷. Scenariusz do kinowego filmu napisał sam autor pierwowzoru, reżyserem zaś był Sylwester Szyszko. Akcja rozgrywała się w małej wypoczynkowej miejscowości nad morzem, pustoszejącej powoli z powodu końca wakacji. Posterunek Milicji Obywatelskiej zostaje zaalarmowany wieścią o zamordowaniu właściciela lodziarni, Listkowskiego. Początkowo śledztwo prowadzi tutejszy sierżant Rogowski (Wojciech Pokora), po pewnym czasie dochodzenie przejmuje przysłana z województwa porucznik Joanna Szczęsna (Anna Frankowska-Teter). Mimo licznych mylnych tropów, dwojgu milicjantom udaje się w końcu wpaść na trop mordercy i ustalić motyw zbrodni.

Szyszcze udało się zaangażować do filmu uznanych i popularnych aktorów – obok wspomnianego Pokory w *Końcu sezonu...* zagrali m.in. Leon Niemczyk, Henryk Bista, Ludwik Benoit, Roman Kłosowski czy Gustaw Lutkiewicz. Przyzwoicie skonstruowana intryga kryminalna mogła również zostać wzbogacona o niebanalny pejzaż – mała miejscowość nad morzem, smagana jesiennym wiatrem, pozbawiona wakacyjnych uroków, a zarazem pełna tajemnic. A jednak film okazał się zupełną katastrofą i trudno nie odnieść wrażenia, że większą część winy za to ponosi reżyser. Nie miał on wcześniej doświadczenia w reżyserii filmów kryminalnych, przez co nie potrafił wykorzystać potencjału tkwiącego w scenariuszu, poprawnie poprowadzić aktorów i zbudować napięcia koniecznego w takiej produkcji. Kolaudanci nie dostrzegli jednak tego nieporozumienia. Podczas krótkiego posiedzenia wypowiedzieli się m.in. towarzysze Zygmunt Janik i Jan Kasak, Stanisław Kuszewski, Jerzy Peltz i Jan Rybkowski. Wszyscy bez wyjątku uznali film za sprawnie zrealizowany i tylko Peltz przyznał, że brakuje w nim „atmosfery zagrożenia”¹³⁸⁸, czyli kluczowego składnika filmu kryminalnego. Szyszko bronił się, że jego zamiarem było zrealizowanie komedii kryminalnej i istotnie tak też film reklamowany był w prasie branżowej¹³⁸⁹.

¹³⁸⁷ Reżyserem spektaklu był Józef Słotwiński, w obsadzie znaleźli się m.in. Krzysztof Kowalewski, Emil Karewicz, Ryszard Barycz, Irena Karel, Tadeusz Bartosik i Bolesław Płotnicki.

¹³⁸⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 5 maja 1987 roku*, AAN-NZK, sygn. 5/27, k. 16.

¹³⁸⁹ Por. *Koniec sezonu na lody*, „Film” 1986, nr 49, s. 2.

Ale potencjału komediowego tym bardziej w filmie nie widać, chyba że za takowy uznać rodzajowe sceny z udziałem żony sierżanta Rogowskiego, Kasi (Ewa Ziętek), zazdrosnej o swojego życiowego partnera i nieustannie go śledzącej. Szyszko dołączył również do swojego filmu „niezbędny” składnik tego typu produkcji, czyli erotykę i ujęcia pornograficzne. Tym razem w roznegliżowanych ujęciach wzięła udział Monika Józwik, zaś zamordowany właściciel lodziarni był fanem filmów porno, co również zostało odpowiednio zaakcentowane w jednej ze scen. To wszystko pod płaszczykiem wyznań o „refleksji nad naszą hierarchią wartości, w której coraz częściej zaczynają dominować rzeczy”¹³⁹⁰, co według Szyszki miało być moralnym posłaniem jego kryminału.

Trudno dzisiaj ustalić, kiedy dokładnie *Koniec sezonu na lody* wszedł na ekrany – wiadomo tylko, że było to w marcu 1988 roku. Film bardzo krótko utrzymywał się na ekranach kin, na jego temat powstało tylko kilka recenzji. Wśród nich tylko jedna częściowo pozytywna – Elżbiety Dolińskiej z „Filmu”; dziennikarka ganiła reżysera za nieumiejętność w prowadzeniu kryminalnej opowieści, doceniła zaś za udane rozbudowanie postaci drugoplanowych i nadanie im ciekawych, pogłębionych sylwetek¹³⁹¹. Większość wzmianek, po tak należy określić charakter prasowych materiałów na temat obrazu Szyszki, oceniała film jednoznacznie negatywnie, wskazując, że jest to „przykład rozrywkowego wypracowania na niedostateczny”¹³⁹² oraz „nudna składanka stereotypowych wątków i postaci, pozbawiona prawdopodobieństwa sytuacyjnego czy psychologicznego”¹³⁹³.

Lepiej udał się *Pantarej* (1987) Krzysztofa Sowińskiego. Znów, jak w przypadku *Na całość*, film poświęcony był młodzieży – zepsutej oraz tkwiącej w szponach narkotykowego nałogu. Taki właśnie jest tytułowy bohater – „Pantarej” to jego pseudonim, tak naprawdę nazywa się Ryszard Sędzimirski. Zagrał go Paweł Królikowski, wówczas student szkoły teatralnej we Wrocławiu. Krzysztof Sowiński wyznawał, że „będzie to historia narkomana, ale nie film o narkomanii. Chcę zrobić film o pokoleniu 15 – 20latków, wśród których »ćpanie« jest szpanem. Nie chcę uogólniać i szukać przyczyn całego zjawiska, ale może uda mi się pokazać, skąd wzięło się ono w życiu moich bohaterów”¹³⁹⁴. Niestety, zamierzenie nie do końca zakończyło się sukcesem. Owszem, film jest pełen przemyślnie zainscenizowanych obrazów przyjmowania kolejnych dawek narkotyków oraz ukazania sposobów na ich zdobycie. Nie mogło być inaczej, skoro konsultantami *Pantareja* byli

¹³⁹⁰ (bah), *Koniec sezonu na lody*, „Ekran” 1987, nr 17, s. 24.

¹³⁹¹ Por. E. Dolińska, *Babcia się uśmiechnęła*, „Film” 1988, nr 14, s. 9.

¹³⁹² C. Wiśniewski, *Koniec sezonu na lody*, „Sztandar Młodych” 1988, nr 55.

¹³⁹³ M. Sadowski, *Koniec sezonu na lody*, „Razem” 1988, nr 17, s. 24.

¹³⁹⁴ K. Sowiński, *Na planie*, rozm. przepr. E. Janicka, „Ekran” 1987, nr 25, s. 4.

prawdziwi narkomani (warto też dodać, że nie wszyscy dożyli premiery filmu), oficer milicji zajmujący się tematyką uzależnień oraz szef łódzkiego oddziału Monaru. Jeżeli czegoś brakuje w *Pantareju*, to próby analizy przyczyn, dla których młodzi ludzie dostają się w szpony nałogu. Reżyser nie mógł jednak pokazać najważniejszych powodów, o czym więcej napiszę przy okazji omawiania dwóch „narkotykowych” filmów Zespołu Filmowego „Profil” – *Czasu dojrzewania* (1984; reż. Mieczysław Waśkowski) i *Alabamy* (1984; reż. Ryszard Rydzewski), jednak w przypadku *Pantareja* coś za coś – Sowiński zarzucił te wątki na rzecz czysto sensacyjnych sekwencji – tytułowy bohater ucieka z ośrodka dla narkomanów, gdzie ukrył się przed milicją prowadzącą śledztwo w sprawie kradzieży lekarstw z jednego ze szpitali. Właśnie pościg za głównym bohaterem wypełnia drugą część obrazu, przez co temat uzależnienia zaciera się na rzecz nie do końca angażującego emocjonalnie ścigania „Pantareja”. Film ma również kilka potknięć typowo warsztatowych. W mniejszym stopniu dotyczy to aktorstwa – Paweł Królikowski obronił się, tworząc postać młodego narkomana, na drugim biegunie mamy jednak schematyczną i przesłodzoną postać oficera Milicji Obywatelskiej, porucznika Zbigniewa Drobika (wkracza do akcji wyrwany z łóżka swojej dziewczyny), w którą wcielił się łódzki aktor, Zbigniew Bielski. Trudno też nie powstrzymać śmiechu np. przy nieudolnie zrealizowanej scenie potrącenia „Pantareja” przez samochód, w której to scenie widać reżysera dokładnie obserwującego przebieg realizowanego ujęcia.

Z wyżej wymienionych powodów kolaudanci oceniający film stanęli przez nie lada problemem – podobało im się podjęcie problematyki uzależnienia, ale konstrukcja dramaturgiczna *Pantareja* wzbudziła w nich mieszane uczucia, o czym świadczy np. wypowiedź Andrzeja Czałbowskiiego: „Wydaje mi się, że film od pewnego momentu idzie w niedobrym kierunku, zwyciężają w nim wątki kryminalne, a wątek dramatu społecznego nie jest wysunięty na plan pierwszy i przez to osłabiona zostaje wymowa tego filmu. (...) Następuje tu jakieś rozwodnienie całej akcji i boje się, że widzowie, a zwłaszcza młodzi widzowie, będą zainteresowani przede wszystkim stroną sensacyjną tego filmu, a nie tym wielkim dramatem społecznym, jakim jest narkomania”¹³⁹⁵. Podobne wątpliwości mieli m.in. Kazimierz Koźniewski i profesor Bronisław Gołębiowski. Krzysztof Sowiński twierdził jednak, że przed kolaudacją zorganizował serię próbnych projekcji, zarówno dla grona młodzieży, jak i dla pracowników ośrodków dla uzależnionych.

¹³⁹⁵ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 4 listopada 1987 roku*, AAN-NZK, sygn. 5/27, k. 176.

Zapis dyskusji po jednej z takich projekcji, która odbyła się w sali projekcyjnej Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi, opublikowany został w „Dzienniku Łódzkim”. Wzięli w niej udział zarówno uczniowie jednej z miejscowych szkół, jak i młodzi ludzie, którzy mieli już za sobą epizod z uzależnieniem od narkotyków lub nadal pogrążeni byli w nałogu. Jeden z nich przyznał: „Same sceny przesłuchań w komendzie są realistyczne. Te filmy o narkomanach... Ja nie czuję po nich wstrętu do narkotyków. Przecież awangarda zawsze brała. Ten film, trzeba przyznać, jest inny i zrobiony inaczej niż to, co dotąd dawali polscy reżyserzy”, zaś młoda uczennica, która nie zetknęła się dotychczas z narkotykami, stwierdziła: „Może to naiwne co powiem, ale to dobrze, że pokazał pan życie prawdziwych ludzi – nie jakichś tam wymyślonych, dalekich od naszego świata. Może to śmieszne, ale ja nie myślałam, że to wszystko jest tak blisko nas i że jest tak brutalne”¹³⁹⁶. Stąd też dziwić może ambiwalentny odbiór filmu przez krytykę. Recenzent „Sztandaru Młodych”, a do młodych widzów wszak *Pantarej* był adresowany, odebrał film bardzo dobrze, pozytywnie oceniając prawdziwość zarówno świata uzależnionych, jak i sekwencji rozgrywających się w ośrodku dla narkomanów¹³⁹⁷. Odwrotnie było w innych czasopismach i dziennikach. Krytyk „Słowa Polskiego” uznał, że „narkomania pokazana jako brud, fizjologia, prymitywizm i bezsens ludzi budzi w nas odrazę, ale nie zmusza do głębszych refleksji”¹³⁹⁸. Odmiennego zdania był recenzent „Dziennika Bałtyckiego”¹³⁹⁹. Gdy zaś dziennikarz „Ekranu” pisał, że „wszystko, co reżyser zawarł w swoim filmie, stanowi ciąg truizmów drażniących wiedzę każdego, rozbudzonego umysłowo, człowieka”¹⁴⁰⁰ i ganił Sowińskiego za warsztatową nieudolność, to Marek Sadowski uznał, iż *Pantarej* „nie daje żadnej nadziei, nie tworzy złudnych iluzji”¹⁴⁰¹, co poczytywał za dużą zaletę.

Pantarej spotkał się jednak i tak z lepszym przyjęciem, niż kinowy debiut Sowińskiego – *Wakacje w Amsterdamie* (1985). W tamtym filmie reżyser postanowił przyjrzeć się rozbitej rodzinie i walce ojca o zachowanie praw do wychowywania syna. Małżeństwo Kosińskich – Joanny (Grażyna Długołęcka) i Pawła (Zbigniew Bielski), z pozoru wygląda przyzwoicie – żyją swobodnie, nie mają problemów z pieniędzmi, głównie dzięki operatywności kobiety, wyjeżdżającej od czasu do czasu do pracy na Zachodzie, Paweł bowiem zajęty jest pracą naukową. Jednak z kolejnego wyjazdu Grażyna nie wraca, wysyła jednak

¹³⁹⁶ R. Sas, *Życie bez blasku*, „Dziennik Łódzki” 1988, nr 163, s. 4.

¹³⁹⁷ Por. *Pantarej*, „Sztandar Młodych” 1988, nr 134.

¹³⁹⁸ (ZOF), „*Pantarej*”, „Słowo Polskie” 1988, nr 159.

¹³⁹⁹ Por. A.J., „*Pantarej*”, „Dziennik Bałtycki” 1988, nr 152, s. 8.

¹⁴⁰⁰ A. Lipiński, *Drażniące truizmy*, „Ekran” 1988, nr 30, s. 6.

¹⁴⁰¹ M. Sadowski, *Ćpuny bez nadziei*, „Rzeczpospolita” 1988, nr 181.

zaproszenie dla ich syna, Michała (Dariusz Cytarżyński). Paweł nie chce jednak oddać dziecka, mimo że nie ma dla niego zbyt wiele czasu. Akcja filmu toczy się na tle gorącego 1980 roku i karnawału „Solidarności”, w którym uczestniczy również i Paweł. Gdy rozpoczyna się stan wojenny, mężczyzna traci pracę na uczelni. Wtedy z kolei zjawia się w Polsce Joanna – rozpoczyna się postępowanie sądowe, które ma w świetle prawa rozsądzić kwestię wyjazdu Michała do matki. Paweł tym razem wyraża zgodę.

Film miał więc dwie dominanty tematyczne – psychologiczno-rodzinną i polityczną, przesłanie reżyser zaś streszczał następującymi słowami: „»Wakacje w Amsterdamie« mówią o (...) braku stabilizacji, także rodzinnej, która nastąpiła w wyniku tego »runu na Zachód«”¹⁴⁰². Tym samym Sowiński (będący w tym przypadku również autorem scenariusza) popełnił grzech wielu debiutantów – „wszystkoizm” sprawiający, że próba precyzyjnego opowiedzenia każdego z powyższych wątków nie została zakończona powodzeniem. W dodatku owa „rodzinna” warstwa filmu natychmiast przywoływała skojarzenia z prezentowanym na polskich ekranach filmem *Sprawa Kramerów* (*Kramer vs Kramer*; 1979; reż. Robert Benton; prod. USA) i – co nie dziwi – „polska wersja” tego znakomitego amerykańskiego dramatu nie wytrzymuje porównania z oryginałem, nawet jeśli mamy wartość dodaną w postaci realistycznego przedstawienia polskiej rzeczywistości początku lat 80. Jak bowiem zauważał Zygmunt Wiśniewski, realia te są „jedynie ozdobnikiem w rysunku tła i nie mają żadnego istotnego wpływu na przebieg akcji. (...) są zewnętrzne wobec dramatu rodzinnego. I w tym tkwi istotny mankament scenariuszowy filmu »Wakacje w Amsterdamie«”¹⁴⁰³ (warto również wziąć pod uwagę, że wątek polityczny i kwestia emigracji znacznie lepiej ukazane zostały w zrealizowanym również w 1985 roku filmie *Sezon na bazarzy* Wiesława Saniewskiego produkcji Zespołu Filmowego „Oko”). Krytycznie przyjęta została również owa psychologiczna warstwa, w rezultacie powstało ni to kino moralnego niepokoju, ni to dziecięcy dramat w rodzaju filmów Janusza Nasfetera. Wśród zarzutów recenzenci wymieniali m.in. banał i schematyzm rozwiązań dramaturgicznych, błędy obsadowe (rolę Zbigniewa Bielskiego oceniono w miarę pozytywnie, za to liczne negatywne sformułowania kierowano pod adresem Grażyny Długołęckiej) czy nadmierną ilustracyjność poszczególnych sekwencji. *Wakacje w Amsterdamie* były również jednym z niewielu debiutów, które zespół Czesława Petelskiego wyprodukował od reaktywacji w 1982 roku do momentu rozwiązania.

¹⁴⁰² E. Królikowska, *Tuż przed startem... O realizacji filmu „Wakacje w Amsterdamie” Krzysztofa Sowińskiego*, „Film” 1985, nr 19, s. 7.

¹⁴⁰³ Z. Wiśniewski, *Sezon na porzuconych mężów*, „Trybuna Ludu” 1986, nr 166, s. 4.

Jeszcze jednym przejawem kina popularnego w twórczości „Iluzjonu” był film Stanisława Lenartowicza *Szkoda twoich łez* (1983), zmontowany z materiałów nakręconych do serialu telewizyjnego *Strachy* (stąd właśnie omówienie go – w pewnym sensie – oddzielnie). Koszt filmu niewielki, ale mimo wszystko trudno znaleźć odpowiedź na pytanie, z jakich powodów produkcja ta powstała. Być może Petelski liczył, że film w stylu „retro”, prezentujący w dodatku wdzięki i urodę Izabeli Trojanowskiej (będącej zresztą już wtedy na emigracji) przyciągnie do kin sporą grupę widzów. Stanisław Lenartowicz twierdził jednak podczas kolaudacji, że „robiąc ten film kładliśmy (...) główny akcent na inną sprawę, a mianowicie że coś w tym jest aktualne i dzisiaj – sprawa wyboru drogi życiowej, która stoi przed młodym człowiekiem (...). Chciałem, żeby to w filmie było wyraźnie pokazane, bardziej chciałem to pokazać realizując ten film, niż realizować go jako ciekawostkę z lat trzydziestych”¹⁴⁰⁴. Zamiar ten jednak nie wybrzmiał wystarczająco silnie na ekranie, wspomniane wyżej walory nie spowodowały masowego zainteresowania filmem, bardzo krytycznie ocenili go również recenzenci. Właściwie tylko Teresa Krywow w „Ekranie” stwierdziła, że chociaż *Szkoda twoich łez* nie dorównuje jakością przedwojennym *Strachom* (1938; reż. Eugeniusz Cękański, Karol Szołowski), to jednak jest ciekawym, zwartym dramaturgicznie filmem¹⁴⁰⁵. W innych artykułach dominował ton rozczarowania i niezrozumienia zarówno intencji Lenartowicza, jak i potrzeby realizacji tego przedsięwzięcia. Małgorzata Karbowskiak uznała: „Ot i kolejny film z rodzaju niepotrzebnych...”, w dalszej części tekstu dodając: „W wydaniu kinowym odnosi się wrażenie, iż reżyser zagubił się pomiędzy demaskatorskim dramatem społecznym a filmem z gatunku lekkich, łatwych i przyjemnych, którego jedynym celem jest rozrywka. (...) Niestety, nie wyszło”¹⁴⁰⁶. Bezlitosny dla reżysera był również Jerzy Płazewski, którego zdaniem wszystko w *Szkoda twoich łez* było „mizernie: psychologia dla pensjonarek, tło społeczne »jak sobie mały Staś wyobraża«, dekoracje ubogie i nieautentyczne, zaś choreografia na poziomie owej klapy, która kończy istnienie teatrzyku Teresy w pierwszej części filmu”¹⁴⁰⁷. Nie pomogli nawet uznani aktorzy, tacy jak Krzysztof Chamiec, Emil Karewicz czy Mieczysław Hryniewicz, których ciekawa gra w serialu telewizyjnym w filmie kinowym, poprzez poszatkovanie materiału wyjściowego, wyraźnie straciła blask.

¹⁴⁰⁴ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytego w dniu 6.XII.83, AFINA, sygn. A-344, poz. 344, k. 2.

¹⁴⁰⁵ Por. T. Krywow, *Remake sentimental*, „Ekran” 1985, nr 4, s. 16.

¹⁴⁰⁶ M. Karbowskiak, *Wszystko o... girlsach*, „Głos Robotniczy” 1985, nr 15, s. 4.

¹⁴⁰⁷ J. Płazewski, *Szkoda twoich łez*, „Życie Literackie” 1985, nr 6, s. 16.

Na koniec tej części pracy chciałbym omówić film, który według czołówki nie został wyprodukowany przez „Iluzjon”, jak bowiem informują napisy początkowe jego producentem było Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe”. Jednak zapowiedzi prasowe nie pozostawiają wątpliwości – *Fetysz* (1984; tytuł roboczy: *Szara perła*) Krzysztofa Wojciechowskiego miał być kolejną komedią podpisaną przez grupę twórczą Czesława Petelskiego¹⁴⁰⁸. Z jego kolaudacyjnej wypowiedzi, wzmocnionej głosem Stanisława Goszczurnego¹⁴⁰⁹ oraz wywiadu z reżyserem filmu wynika, że Wojciechowski dokonał gruntownych zmian w scenariuszu. Ingerencje były tak daleko idące, że autorzy materiału literackiego – Jerzy Janicki i Andrzej Bartosz – wycofali swoje nazwisko z czołówki, zaś „Iluzjon” zrezygnował z firmowania tej produkcji, przez co stała się ona własnością „Zespołów Filmowych”¹⁴¹⁰.

Tym razem niedoszły film „Iluzjonu” miał podejmować temat kradzieży samochodowych, ale również w groteskowy sposób ukazywać polską rzeczywistość początku lat 80. Reżyser nadal pozostał wierny swojej formule, wprowadzając do gotowego filmu liczne partie o paradoksalnym charakterze – jak np. absurdalne i groteskowe zebranie w komitecie osiedlowym lub niezwykle realistyczną, wzbogaconą odpowiednim słownictwem, rozmowę głównego bohatera filmu, Winicjusza Rudego (Jan Prochyra), z recydywistami, z którymi siedzi w jednej celi aresztu śledczego. Trafił tam, gdyż podejrzany jest o serie kradzieży fiatów 126p. Jeden z takich „maluchów” należał właśnie do niego, a gdy po kilku dniach użytkowania został skradziony, Rudy postanowił odzyskać samochód na własną rękę, kradnąc kolejne małe fiaty.

Na marginesie tej komediowej fabuły znalazły się liczne sceny piętnujące największe wady i mankamenty życia w socjalistycznym państwie – m.in. powszechne łapownictwo, „załatwianie” sobie najpotrzebniejszych rzeczy w sposób nieoficjalny czy, ze względu na zawód, wykonywany przez protagonistę (jest inspektorem sanitarnym), katastrofalny stan miejsc publicznych. Jest to nadal interesująca warstwa filmu, doceniona przez kolaudantów, którzy jednak zarzucili filmowi liczne błędy natury konstrukcyjnej. Tym samym te cechy twórczości Wojciechowskiego, które wielokrotnie spotykały się z uznaniem podczas posiedzeń Komisji Kolaudacyjnej (np. podczas oceny filmu *Antyki*), w przypadku *Fetyusza*

¹⁴⁰⁸ Por. *Szara perła*, „Film” 1983, nr 48, s. 2.

¹⁴⁰⁹ Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 1 czerwca 1984 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 364, k. 1-2.

¹⁴¹⁰ Podobna sytuacja miała miejsce w przypadku filmów realizowanych przez zespoły zlikwidowane w czerwcu 1968 roku (m.in. *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* [1969; reż. Tadeusz Chmielewski], *Paragon gola!* [1969; reż. Stanisław Jędryka] czy *Zbrodniarz, który ukradł zbrodnię* [1969; reż. Janusz Majewski]).

zostały uznane za usterki negatywnie wpływające na całościową ocenę filmu. Najpełniejsze tego odbicie znaleźć można w słowach Kazimierza Koźniewskiego, któremu brakowało „jakiejs dramaturgii wewnętrznej, jakiejs nici fabularnej, któraby łączyła te poszczególne sceny”¹⁴¹¹. Takie same zarzuty padły z ust Jerzego Toeplitza, Mieczysława Waśkowskiego czy Wandy Jakubowskiej. Wprowadzony na ekrany w lutym 1985 roku film Wojciechowskiego spotkał się również z obojętnym przyjęciem przez krytyków, którzy co prawda dostrzegli w nim nawiązania m.in. do *Pieniądza* (*L'Argent*; 1983; reż. Robert Bresson)¹⁴¹², prezentowanego w polskich kinach mniej więcej w tym samym czasie¹⁴¹³, ale w recenzjach pojawiły się też sformułowania typu „pustosłowie”¹⁴¹⁴ czy „najsmutniejsza komedia”¹⁴¹⁵.

5.5. *Petelski wpadł w szal. Produkcja telewizyjna*

„Z przykrością i zaskoczeniem dowiedzieliśmy się, że żadna z pozycji naszego zespołu nie znalazła się w wykazie filmów telewizyjnych kierowanych do produkcji na rok bieżący i przejściowy. (...) Zwracamy się z tą sprawą bezpośrednio do Obywatela Prezesa, ponieważ przekreślenie tradycyjnej dotąd ścisłej współpracy naszego Zespołu z telewizją uważamy za wysoce krzywdzące”¹⁴¹⁶ – list o takiej treści wystosowali pod koniec lutego do Prezesa Komitetu d/s Radia i Telewizji, Mirosława Wojciechowskiego, Czesław Petelski i Jerzy Janicki. Rzeczywiście, śledząc filmografię Zespołu „Iluzjon” z lat 80. trudno nie zauważyć regresu ilościowego w zakresie produkcji filmów i seriali dla Telewizji Polskiej. Ostatni telewizyjny film „Iluzjonu” – *Yokohama* w reżyserii Pawła Kuczyńskiego – miał premierę 20 października 1982 roku. Ostatni serial – to pierwsza seria *Domu*, której ostatni odcinek (*Zażalenie do Pana Boga*) pokazany został na telewizyjnych ekranach w grudniu 1980 roku. „Iluzjon” dysponował co prawda dwiema produkcjami telewizyjnymi Ryszarda Filipskiego – *Kto Ty jesteś* i *Zamach stanu* – jednak były to materiały nakręcone przez Zespół Filmowy „Kraków”, zaś trudności z wprowadzeniem ich do rozpowszechniania opisałem w jednym z poprzednich rozdziałów. Mimo że zespół składał propozycje produkcji telewizyjnych, nie były one akceptowane, na co zwracali uwagę Petelski i Janicki. Udało

¹⁴¹¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 1 czerwca 1984 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 364, k. 2.

¹⁴¹² Por. J. Lenard, *Szczęście w kolorze piasku pustyni*, „Stolica” 1985, nr 12, s. 9.

¹⁴¹³ Por. <http://ogladanewprl.uni.lodz.pl/films> [dostęp: 01.02.2023].

¹⁴¹⁴ M. Pawlicki, *Love story*, „Film” 1985, nr 9, s. 9.

¹⁴¹⁵ T. Hellen, *Życie z maluchem*, „Fakty” 1985, nr 4, s. 14.

¹⁴¹⁶ [Pismo Czesława Petelskiego i Jerzego Janickiego do Mirosława Wojciechowskiego z 6 lutego 1985 roku], ODiZP-TVP, sygn. 1970/26, t. 4, k. nlb.

się tylko z projektem serialu telewizyjnego na podstawie powieści Sławomira Łubińskiego *Ballada o Januszku*. Paradoksalnie, produkcja ta, której emisja rozpoczęła się w momencie gdy „Iluzjon” już nie istniał, okazała się jednym z najciekawszych i najlepszych seriali telewizyjnych PRL-u, do dziś budzącym oddźwięk i pewne kontrowersje. Trudno również nie zauważyć, że *Ballada o Januszku* zawiera w sobie sporo zaskakujących, biorąc pod uwagę wcześniejsze produkcje zespołu, elementów i pod tym względem jest jedną z najostrej wymierzonych w ówczesną rzeczywistość produkcji zespołu Czesława Petelskiego.

Rozpoczęcie prac nad ekranizacją tej powieści nie było jednak łatwe. Gdy na początku lat 80. późniejszy reżyser serialu, Henryk Bielski, zainteresował się utworem Sławomira Łubińskiego, dowiedział się, że prawa do adaptacji tej powieści ma Zespół Filmowy „Kadr” Jerzego Kawalerowicza. Czesław Petelski włożył sporo starań, by pozyskać możliwość przygotowania scenariusza na podstawie tej książki. Udało się to po licznych rozmowach z „Kadrem” i dzięki długoletniej znajomości Petelskiego z szefem produkcji tego zespołu, Ryszardem Straszewskim. Gdy prawa stały się już własnością „Iluzjonu”, Henryk Bielski rozpoczął przygotowanie scenariusza pełnometrażowego filmu kinowego. Można się zastanawiać, czy gdyby *Ballada o Januszku* powstała jako film fabularny, nie uratowałyby coraz gorszych wyników finansowych „Iluzjonu”. Przyszły reżyser zorientował się jednak, że powieść jest zbyt wielowątkowa, by zaadaptować ją do formatu pełnometrażowej fabuły. Zaproponował więc Jerzemu Janickiemu napisanie scenariusza kilkuodcinkowego serialu telewizyjnego. Pisarz i kierownik literacki przyjął tę propozycję¹⁴¹⁷, teksty ośmiu scenariuszy zostały złożone w telewizji w lutym (odcinki 1-4) i w kwietniu (odcinki 5-8) 1984 roku¹⁴¹⁸.

Dostarczone przez „Iluzjon” materiały literackie oceniane były przez Andrzeja Czałbowski, Jerzego Peltza i Pawła Rzepkowskiego. Wszyscy recenzenci bardzo wysoko oceniali wartości literackie scenariuszy Janickiego, nieco mniej entuzjazmu przywiązując do odtworzenia rzeczywistości PRL-u lat 50. i 60. (tutaj najwięcej zastrzeżeń miał Paweł Rzepkowski, proponując zaakceptować scenariusze z poprawkami dotyczącymi warstwy obyczajowej). Oprócz tego jednak pod adresem *Ballady o Januszku* padło sporo uwag o charakterze generalnym. Formułował je przede wszystkim Andrzej Czałbowski. Zastanawiał się, czy ze względu na pesymistyczne przesłanie ewentualnego serialu jest on pozycją wartościową. W swojej recenzji pisał:

¹⁴¹⁷ Szczegóły pozyskania przez „Iluzjon” praw do książki i opracowania jej pod kątem scenariuszy na podstawie rozmowy telefonicznej z Henrykiem Bielskim, Łódź, 28.12.2020.

¹⁴¹⁸ Por. [Pismo Zygmunta Wiśniewskiego z 19 czerwca 1984 roku], ODiZP-TVP, sygn. 1970/26, t. 4, k. nIb.

„Zadaję sobie pytanie – czy w naszych obecnych, szarych, ciężkich, czasem niemal beznadziejnych czasach, pełnych ludzkiej chciwości, brutalności, egoizmu, upadku elementarnych wartości moralnych, norm współżycia, zamierania takich zasad jak życzliwość, bezinteresowność, wrażliwość, szacunek dla innych – potrzebny jest nam taki serial? Czym będzie? Wstrząsem? Ba, gdybym wierzył, że tak – byłbym bez wahania za jego realizacją. Boję się jednak, że spełni rolę odwrotną, a co gorzej sugestywną. Stanie się «dosmucaczem». Dobijając będzie swym pesymizmem. Umacniać nastroje zwątpienia, niewiary, przekonania, że nic nie jest warte i daremno się trudzić i starać. Myślę, że potrzeba nam zupełnie czegoś innego. Czegoś optymistycznego, co budowałoby wiarę w ludzi i życie, w słuszność i potrzebę działania jednostki w dobrej sprawie. (...) I dlatego, przy całym szacunku dla roboty Janickiego, jestem przeciwko tej propozycji”¹⁴¹⁹.

Takich wątpliwości nie miał Paweł Rzepkowski, dla którego scenariusze, jak wynika z jego recenzji, stanowiły pasjonującą lekturę, nie tylko ze względu na sprawność literacką scenarzysty *Domu i Polskich dróg*, ale przede wszystkim z uwagi na „spojrzenie na rzeczywistość „niejako »od dołu«, a tego rodzaju spojrzeń na te lata mamy w polskim kinie niewiele”¹⁴²⁰. Jeśli Rzepkowski miał jakieś zastrzeżenia do konstrukcji przedstawionej propozycji, to dotyczyły one braku powiązania losów Genowefy Smoliwąs i Januszka z wielką polityką i sprawami, bulwersującymi ówczesne społeczeństwo. Zdaniem Rzepkowskiego, gdyby udało się zmodyfikować scenariusz tak, by uwzględnić tę uwagę, „mielibyśmy do czynienia z dziełem niemal genialnym. A tak jest to tylko materiał na dobry, może nawet bardzo dobry film”¹⁴²¹. Nieco inaczej na propozycję scenariuszową Janickiego spojrział Jerzy Peltz. W swojej recenzji polemizował z tezą Andrzeja Czałbowski o potencjalnych negatywnym oddźwięku serialu, twierdził, że *Ballada o Januszku* może wywołać wstrząs oraz jest historią o uniwersalnych wartościach i przesłaniu. Poświęcił również sporo miejsca opisowi postaci tytułowego bohatera. Zdaniem Peltza Januszek był „równieśnikiem Polski Ludowej”. Takie spostrzeżenie prowadziło recenzenta do wniosków i spostrzeżeń o charakterze generalnym: „Nasuwa się nieodparcie myśl, że dziecko wychowane w systemie, który powinien sprzyjać rozwojowi szlachetnych wartości moralnych, stało się wyrzutkiem społeczeństwa, będąc na najlepszej drodze do chuligaństwa i bandytyzmu”¹⁴²². Idąc za tym

¹⁴¹⁹ A. Czałbowski, *Recenzja scenariuszy Jerzego Janickiego z serii „BALLADA O JANUSZKU” na motywach powieści S. Łubińskiego – odc. 5-6-7*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/26, t. 4, k. 2.

¹⁴²⁰ P. Rzepkowski, *Recenzja scenariusza Jerzego Janickiego pt. „BALLADA O JANUSZKU” – odc. I - IV*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/26, t. 4, k. 1.

¹⁴²¹ *Ibidem*, k. 2.

¹⁴²² J. Peltz, *Recenzja serialu „Ballada o Januszku” autor: Jerzy Janicki odcinki – I, II, III, IV*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/26, t. 4, k. 1.

punktem widzenia należy stwierdzić, że w serialu znalazła się przynajmniej jedna scena potwierdzająca zacytowaną wcześniej refleksję Peltza, o czym będzie jeszcze mowa.

Ballada o Januszk została skierowana do produkcji 1 lipca 1985 roku¹⁴²³. Henryk Bielski i jego ekipa od razu stanęli przed wieloma problemami, które zresztą towarzyszyły im przez cały okres realizacji. Przede wszystkim musieli zaangażować dwoje odtwórców głównych ról. Naturalną kandydatką do roli Smoliwosowej była Ryszarda Hanin, która odniosła wielki sukces w bardzo dobrze przyjętej scenicznej wersji powieści Łubińskiego, reżyserowanej przez Romualda Szejda w Teatrze „Scena Prezentacje” w Warszawie¹⁴²⁴. Henryk Bielski nie zdecydował się jednak jej zaangażować; jak stwierdził w rozmowie ze mną, „trudno byłoby mi reżyserować scenę, w której Januszek wpycha Rysię Hanin pod łóżko. Pojechałem do niej i z wielkim żalem powiedziałem, że nie mogę jej powierzyć tej roli”. Reżyser wyznał, że w miejsce Hanin miał wybraną aktorkę, odbył z nią już nawet wiele rozmów, ale na kilka tygodni przed rozpoczęciem zdjęć zdecydowała ona o wyjeździe z Polski. Bielski niemal w przededniu rozpoczęcia zdjęć został więc bez aktorki grającej główną rolę. Wtedy zdecydował się na niezwykle śmiały pomysł. Rolę Gieni Smoliwosowej otrzymała Lidia Fiedosiejewa Szukszyna, wybitna aktorka radziecka, którą Bielski znał dobrze ze swoich częstych pobytów w ZSRR. Pomysł, jak wykazały efekty, okazał się strzałem w dziesiątkę. Jednak początkowo nikt nie wierzył w powodzenie serialu z taką obsadą głównej roli. „Petelski wpadł w szal. W niewybrednych słowach powiedział mi, co myśli o obsadzeniu Szukszyny” – stwierdził Henryk Bielski. Według reżysera, decyzja ta doprowadziła również do zawału serca Romana Kowalskiego, kierownika produkcji serialu. Jego miejsce zajął II kierownik produkcji, Andrzej Lubiankowski, mimo że Bielskiemu proponowano na to stanowisku kilku znacznie bardziej doświadczonych kierowników. To jednak nie były wszystkie problemy, które napotkał Henryk Bielski w trakcie zdjęć. 3 września 1986 roku zmarł Wirgiliusz Gryń, który w *Balladzie o Januszk* grał sporą rolę towarzysza Józefa Kalisiaka, działacza partyjnego w fabryce, w której pracowała główna bohaterka serialu. Fakt, że wszystkie sceny z jego udziałem zostały już nakręcone nie rozwiązywał sprawy, bowiem sporo ujęć wymagało postsynchronów. Głos pod kwestie Grynia podłożył aktor Zdzisław Kozień.

¹⁴²³ Por. *Plan produkcji filmu „Ballada o Januszk*”, ODiZP-TVP, sygn. 1970/26, t. 4, k. nIb.

¹⁴²⁴ Rolę Januszka we wspomnianym spektaklu zagrał Henryk Talar, który pierwotnie był typowany przez Henryka Bielskiego do roli milicjanta Owocnego. Role tę ostatecznie zagrał Bogusław Sochnacki (Por. *Plan produkcji filmu „Ballada o Januszk*”, op. cit., k. 17a).

Z reportaży z planu i wywiadów z Lidią Fiedosiejewą Szukszyną wynika, że aktorka bardzo poważnie podeszła do postawionego przez nią zadania oraz dokładnie przeanalizowała sytuacje psychologiczne jej bohaterki. W rozmowie z dziennikarką „Filmu” Szukszyna stwierdziła: „Na pewno moja bohaterka popełniała błędy, ale chciałabym ją zagrać tak, by widz ją usprawiedliwił. Czy zresztą tylko ona była winna? Warunki, otoczenie, czas. Gienia sprząta w zamożnych domach, widzi, jak ludzie żyją, chce, żeby jej syn miał lepiej niż ona, to chyba naturalne. Serce matki jest zawsze takie samo... (...) Ile w tej kobiecie jest ciepła, miłości, tęsknoty za szczęściem”¹⁴²⁵. Szukszyna wspaniale oddała wspomniane w poprzednim zdaniu uczucia, poza tym doskonale przedstawiła dramat matki, która marzy, by jej syn wyrwał się ze złego towarzystwa i stał się porządnym człowiekiem. Jej dramat nie wybrzmiałby dostatecznie mocno, gdyby nie przekonująco ustawiona i trafnie zagrana rola tytułowego Januszka. Obsadzając tę postać, Bielski podjął kolejne ryzyko, wybierając studenta PWST we Wrocławiu, Jarosława Górala¹⁴²⁶. Był to jednak wybór idealny. Góral od początku do końca wykreował nikczemną, brutalną i z upływem czasu coraz niżej staczającą się postać wyrodnego syna. Rola ta stała się jednocześnie sukcesem i przekleństwem młodego aktora. Po premierze serialu nie otrzymał satysfakcjonujących propozycji, zaś popularność serialu sprawiła, że przez sporą grupę widzów zaczął być jednoznacznie utożsamiany z Januszkiem i jego postępowaniem, co często prowadziło do groźnych i niebezpiecznych sytuacji¹⁴²⁷.

Wspominałem wyżej o przynajmniej jednej scenie dobitnie krytykującej ustrój socjalistyczny. Znalazła się ona w trzecim odcinku serialu – *Prosta sprawa* – w piętnastej jego minucie. Miejscem akcji jest szkoła, do której uczęszczał Januszek i z której ma zostać relegowany za próbę gwałtu na nieletniej dziewczynie. Dyrektor szkoły (Stanisław Michalski)

¹⁴²⁵ G. Ramotowska, *Chcę zobaczyć siebie. Rozmowa z Lidią Fiedosiejewą-Szuską*, „Film” 1986, nr 31, s. 19.

¹⁴²⁶ W *Planie produkcji filmu „Ballada o Januszku”* znalazła się informacja, że do roli Januszka wybrany został Piotr Siwkiewicz (Por. *Plan produkcji filmu „Ballada o Januszku”*, op. cit., k. 17a). Jednak Henryk Bielski wyjaśnił, że aktor ten dotarł do ostatniego etapu zdjęć próbnych. Była nim rozmowa z Lidią Fiedosiejewą Szukszyną, po której miała zapaść ostateczna decyzja co do obsady. Siwkiewicz, oprócz Górala, był jedynym pretendentem do zagrania tej postaci.

¹⁴²⁷ Aktor po wielu latach od premiery serialu wspominał: „Pamiętam sytuację, gdy po próbie w teatrze czekałem na autobus. Na przystanku uporczywie przyglądała mi się starsza pani. W pewnym momencie na jej twarzy pojawił się grymas. Zaczęła podchodzić do każdej osoby i coś każdemu szeptała na ucho. Nagle podniosła z ziemi duży kamień i zaczęła iść w moim kierunku. Uciekłem. Kolejna sytuacja równie śmieszna, ale i tragiczna: wieczorem zatrzymała mnie milicja. Jeden z funkcjonariuszy ostro rzucił mnie na maskę i powiedział: »Ja tego skurwysyna pamiętam! Mamy jego zdjęcie na komisariacie«. Odwróciłem się i powiedziałem, że pan się chyba za dużo filmów naoglądał i wtedy dostałem z liścia. Drugi milicjant bardziej rozgarnięty odparł nagle do kolegi: »Stary, nie poznajesz gościa? To aktor, który grał Januszka«. Przepraszam nie było końca. Dostałem prywatną taksówkę koloru niebieskiego, która odwiozła mnie do domu (J. Góral, *Jarosław Góral: jak z anioła stać się diabłem – wywiad*, rozm. przepr. W. Krajewski, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/jaroslaw-goral-jak-z-aniola-stac-sie-diablem-wywiad/btm77vj> [dostęp: 30.03.2022]).

rozpatruje tę kwestię w gronie nauczycieli. „Skreślenie dwóch uczniów tuż przed końcem roku to zabieg chirurgiczny. Bolesny, ale zbawienny dla reszty organizmu. My, wychowawcy, jesteśmy po trosze wszak i lekarzami. Co jest bardziej celowe – pytam? Czy odciąć ropiejący palec, czy zostawić, by zarażał inne? Ja znajduję tylko jedną odpowiedź” – pyta swoich podwładnych. Przeciwno usunięciu Smoliwasa ze szkoły protestuje tylko jeden nauczyciel, stary pedagog z przedwojennym doświadczeniem, grany przez Ignacego Machowskiego. Wygłasza pod adresem dyrektora i zgromadzonych nauczycieli oskarżycielską przemowę. „Ponieważ przyrównał się pan do lekarza, to panu odpowiem. *Medice cura te ipsum*. A ponieważ wątpliwe jest, że pan to zrozumiał, to panu przetłumaczę. «Lekarzu, lecz się wpierw sam». Kto tu zawinił? Co, chłopcy? Nie. Pan. Wy. Wy wszyscy. Czego ich uczycie? Zabraliście im Boga, a w zamian dostali wczasy pracownicze. Stworzyliście nowy dekalog. Donoś na ojca i matkę swoją, że nie wstąpili do spółdzielni, że zostali kułakami. Nie miej krewnych za granicą. Nie pracuj, bo i tak ci się należy. Nie ucz się, bo nie matura, lecz chęć szczerą. Ich ojców, zamiast do panteonu bohaterów, posłaliście do prokuratora. W co mają teraz wierzyć?”. Było to bardzo ostre oskarżenie Polski lat 50., niespotykane w innych fikcyjnych produkcjach telewizyjnych. Z relacji Henryka Bielskiego wynika, że scena ta wywołała ostrą dyskusję na kolaudacji, jednak reżyserowi i Czesławowi Petelskiemu udało się ocalić ją przed cenzorskimi ingerencjami. W archiwach Telewizji Polskiej i Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego nie zachowały się niestety stenogramy z tych posiedzeń, ale można sobie wyobrazić, że dla wielu jej uczestników fragment ten mógł spowodować negatywne reakcje. Zwłaszcza, że wzbudziła ona zastrzeżenia już na etapie scenariusza. Andrzej Czałbowski w swojej recenzji stwierdzał: „Dramatyczny monolog profesora bardzo prawdziwy i niestety nawet częściowo aktualny, tylko dlaczego facet na nie wobec ludowej rzeczywistości ma być jedynym sprawiedliwym? Zwłaszcza, że całe ciało pedagogiczne zrobione na szmaty”¹⁴²⁸.

Tuż po premierze serial stał się obiektem licznych recenzji, tym samym stał się bodaj najczęściej omawianą produkcją „Iluzjonu” z lat 80. O ile jednak wcześniejsze filmy tego zespołu po stanie wojennym przyjmowane były przyjmowane były mniej lub (częściej) bardziej negatywnie, o tyle serial Henryka Bielskiego doczekał się licznych recenzji i analiz, podkreślających zalety serialu oraz efekt dydaktyczno-wychowawczy, jaki może wywrzeć na milionowej widowni telewizyjnej. Galerię pozytywnych opinii otworzyła mała notka

¹⁴²⁸ A. Czałbowski, *Recenzja 4 częściowego serialu „Ballada o Januszkę” wg S. Łubińskiego – pióra Jerzego Janickiego*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/26, t. 4, k. 2.

w „Życiu Warszawy”, której autor podkreślał: „z jednej strony oburzenie (na język!), z drugiej konstatacja oczywistego faktu, że prawdziwa Polska jest (była) (będzie?) właśnie taka. Wspaniała kreacja Szukszyny (...). (...) tak czy inaczej, po dłuższej przerwie obejrzelśmy wreszcie współczesny (bo przeniesienie w lata 60-te nikogo chyba nie zmyliło) polski film telewizyjny”¹⁴²⁹. Pozytywnie wypowiedziała się o serialu dziennikarka „Ekranu”, Barbara Kaźmierczak¹⁴³⁰ oraz krytyk „Filmu”, Andrzej Kołodyński¹⁴³¹. Serial znalazł również uznanie w oczach dziennikarki „Głosu Nauczycielskiego”, Henryki Witalewskiej. Jej zdaniem, „na przedstawioną tu historię można patrzeć w różny sposób. Jak na dramat młodej jeszcze (początkowo) kobiety wychowującej samotnie syna. Jak na opowieść o człowieczym losie. Ale także jako na studium miłości, bierności i bezradności wobec oczywistych, rosnących stopniowo, ale bardzo wyraźnie, zwyrodnień własnego syna. Przywykliśmy mówić o podobnych (...) sytuacjach: cóż, ślepa miłość matki – i uważamy, że wszystko zostało wytłumaczone... Telewizyjna »Ballada o Januszk« pokazuje, do czego taka ślepa, bezkrytyczna miłość matczyzna może doprowadzić”¹⁴³². Ale, co najważniejsze w kontekście prasowej recepcji *Ballady*..., serial, jako jedna z niewielu produkcji „Iluzjonu” zrealizowana po reaktywacji zespołu w 1982 roku, stał się obiektem recenzji w miesięczniku „Kino”. Recenzji, dodajmy, niezwykle pozytywnej, podnoszącej tylko jeden mankament owej produkcji. Odnosząc się do dwóch ostatnich odcinków serialu, Hanna Samsonowska zauważała, że „wciąż jednakowo pełen miłości stosunek katowanej matki do syna-sadysty wydaje się w końcowej fazie opowieści nieprawdziwy, zaprawiony fałszem”¹⁴³³. Zarówno dziennikarka „Kina”, jak i inni krytycy i dziennikarze filmowi podkreślali wybitną kreację Lidii Szukszyny, za którą otrzymała zresztą w 1989 nagrodę „Złoty Ekran” za najlepszą aktorską rolę kobiecą w produkcji telewizyjnej (analogiczną nagrodę za rolę męską otrzymał Gustaw Holoubek za udział w serialu historycznym Grzegorza Warchoła *Królewskie sny* [1988], w którym wcielił się w postać króla Władysława Jagiełły).

¹⁴²⁹ K. Mastoń, *W pięciu zdaniach*, „Życie Warszawy” 1988, nr 302, s. 7.

¹⁴³⁰ Por. B. Kaźmierczak, *Ballada o Januszk*, „Ekran” 1989, nr 3, s. 12-13.

¹⁴³¹ Por. A. Kołodyński, *Heroizm na co dzień*, „Film” 1989, nr 3, s. 10-11.

¹⁴³² H. Witalewska, *Szuskzyna i inni*, „Głos Nauczycielski” 1989, nr 2, s. 14. Nawiasem mówiąc, Henryk Bielski nie zgadzał się z taką interpretacją głównego wątku serialu. W wywiadzie dla „Anteny” mówił: „Takie rozumowanie jest nie tylko fałszywe, ale i szkodliwe. Ślepa, czyli głupia, bezmyślna? A przecież Gienia Smoliwawsowa kocha, tak jak może kochać tylko matka. Ona go uwielbia, ale równocześnie go karci. Raz jest czuła, innym razem niemalże zwierzęca. Proszę zwrócić uwagę. To analfabетка. Ona tak myśli, tak rozumuje, tak czuje i reaguje w zależności od sytuacji” (H. Bielski, *Boks z życiem*, rozm. przepr. Z. Buchalska, „Antena” 1989, nr 2, s. 15).

¹⁴³³ H. Samsonowska, *O kimś innym*, „Kino” 1989, nr 6, s. 14.

5.6. Zespół „Iluzjon” nie miał „Nad Niemnem”. Ocena działalności przez NZK i kulisy likwidacji

W ostatnich latach funkcjonowania zespół „Iluzjon” oceniany był dwukrotnie. Pierwsza ocena miała miejsce w 1986 roku¹⁴³⁴. Komisja w składzie: Leon Bach, Roman Boniecki, Czesław Dondziło, Zygmunt Janik, Jerzy Kossak, Edward Krasowski, Janusz Majewski, Jerzy Peltz, Jerzy Schönborn, Mieczysław Waśkowski¹⁴³⁵, oceniała dorobek wszystkich zespołów filmowych od początku 1984 roku do końca roku 1985. Zespół „Iluzjon” nie wykazał w tym okresie nadzwyczajnych dokonań. Prawie połowa zrealizowanych w tej instytucji filmów – *Smażalnia stary* (reż. Józef Gębski, 1984), *Fetyisz* (reż. Krzysztof Wojciechowski, 1984), *Sprawa się rypla* (reż. Janusz Kidawa, 1984), *Wakacje w Amsterdamie* (reż. Krzysztof Sowiński, 1985) – otrzymała III kategorię artystyczną¹⁴³⁶. Żadna z produkcji nie przyniosła wpływów do budżetu Naczelnego Zarządu Kinematografii. Katastrofalny wynik rozpowszechniania, mimo I kategorii artystycznej, osiągnął film Ewy i Czesława Petelskich *Kim jest ten człowiek* (1984)¹⁴³⁷. Nie najlepiej rokowały również zaakceptowane scenariusze. Większość z nich została przeniesiona na ekran, dwa niezrealizowane to *Ślad człowieka, ślad węża* Romana Samsela, „współczesna groteska polityczna, której akcja rozgrywa się w środowisku polonii meksykańskiej”¹⁴³⁸, przeznaczona dla reżysera Gerarda Zalewskiego oraz kontynuacja filmu *Kim jest ten człowiek* pod tytułem *Bez znaków rozpoznawczych*. Jediną nagrodą dla „Iluzjonu” była pozaregulaminowa nagroda na festiwalu w Karlovyh Varach dla filmu *Ultimatum* (reż. Janusz Kidawa, 1984). Członkowie komisji odnotowali również w większości negatywne przyjęcie filmów „Iluzjonu” przez prasę. Nic dziwnego, że w ocenie „Iluzjonu” znalazły się następujące uwagi: „Zespół złożony jest z reżyserów o niezbyt dużym doświadczeniu artystycznym i niewielkim dorobku. (...) Obsada reżyserska jest skromna i ilościowo, i jakościowo. Kierownictwo Zespołu nie potrafiło pozyskać sobie szerszego grona współpracowników twórczych. (...) Opieka artystyczna i produkcyjna pozostawia wiele do życzenia (...). Produkcja Zespołu

¹⁴³⁴ Zespół Filmowy „Iluzjon”, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1708, k. 1-4.

¹⁴³⁵ *Ibidem*.

¹⁴³⁶ Czwarta – najniższa kategoria artystyczna – nie została przyznana żadnemu filmowi zrealizowanemu w zespołach filmowych w kadencji 1984-1987.

¹⁴³⁷ Budżet filmu wyniósł 90 milionów złotych. Podczas pierwszej oceny zanotowano 2 miliony 800 tysięcy złotych wpływów z rozpowszechniania, podczas drugiej oceny wynik był już trochę większy, nadal jednak bardzo niski – 6 milionów 715 tysięcy złotych z rozpowszechniania krajowego oraz 9 milionów 42 tysiące złotych z eksportu. Por. Zespół Filmowy „Iluzjon”, op. cit., k. 1.

¹⁴³⁸ Zespół Filmowy „Iluzjon”, op. cit., k. 3.

nie nawiązuje dobrego kontaktu z widownią. (...) Spośród 9 filmów tylko »Sprawa się ry-
pła« ma szanse na uzyskanie niezłych wyników frekwencyjnych i finansowych. Pozostałe
filmy przynoszą znaczne straty»¹⁴³⁹.

W konkluzji tej oceny „Iluzjon” otrzymał liczne zalecenia, dotyczące zwiększenia
zarówno współpracowników (zwłaszcza scenarzystów), jak i oferty gatunkowej (m.in. rea-
lizacja filmów dla dziecięcej i młodzieżowej widowni). Na wdrożenie ewentualnego pro-
gramu naprawczego (w archiwach brak informacji o tym, czy faktycznie został on przygo-
towany) zabrakło jednak czasu. Już bowiem w kolejnym roku „Iluzjon” został poddany po-
wtórną oceną. Tym razem komisja pod przewodnictwem Jerzego Schönborna w składzie:
Roman Boniecki, Jan Budkiewicz, Zygmunt Janik, Ryszard Koniczek, Jerzy Peltz, Jerzy
Rutowicz, Jerzy Sztwiertnia, Mieczysław Waśkowski¹⁴⁴⁰, wzięła pod uwagę działalność ze-
społów filmowych w kadencji 1984-1987. Oceny są dla „Iluzjonu” druzgocące. Tylko dwa
filmy zrealizowane w tych latach przez zespół – *Kim jest ten człowiek* (1984; reż. Ewa i Cze-
sław Petelscy) i *Chrześniak* (1985; reż. Henryk Bielski) – otrzymały pierwszą kategorię
artystyczną. Tylko w przypadku jednego filmu – sensacyjnego *Na calość* (reż. Franciszek
Trzeciak, 1986) – wpływy z rozpowszechniania były nieco większe niż koszty produk-
cji¹⁴⁴¹. W podsumowaniu średniej frekwencji na seansach filmowych „Iluzjon” zajął siódme
miejsce ze wszystkich ośmiu zespołów¹⁴⁴², w podsumowaniu średnich wpływów z seansów
– miejsce ostatnie. Kilka filmów „Iluzjonu”, zaliczanych przez komisję do kina popular-
nego, zostało ocenionych jako „pomyłki artystyczne”¹⁴⁴³. Generalna ocena zespołu kiero-
wanego przez Petelskiego była negatywna: „W kadencji 1984-87 »Iluzjon« osiągnął naj-
mniej korzystny wynik ze wszystkich zespołów. Złożyły się na to niskie kategorie arty-
styczne (...), słabe efekty rozpowszechniania (...), niski stosunek wpływów z rozpowszech-
niania i eksportów do kosztu produkcji (...), brak liczących się nagród, tylko dwa – i oba
nieudane – debiuty (...). II połowa kadencji nie przyniosła poprawy w stosunku do I-ej;
należy sądzić, że Zespół nie wyciągnął prawidłowych wniosków z negatywnej oceny jego
działalności na półmetku»¹⁴⁴⁴.

Premiera ostatniego filmu „Iluzjonu” odbyła się 7 listopada 1988 roku – była to nie
najlepiej przyjęta komedia wojenna Janusza Kidawy *Sławna jak Sarajewo* (1987). Dzień

¹⁴³⁹ Zespół Filmowy „Iluzjon”, op. cit., k. 3.

¹⁴⁴⁰ *Ocena Zespołów Filmowych*, 1987 (na teście błędna data: 1984), AAN-NZK, sygn. 2/103, k. 1.

¹⁴⁴¹ Koszty realizacji tego filmu to 48 milionów złotych. Wpływy z rozpowszechniania wyniosły 49 milionów
140 tysięcy złotych plus 46 tysięcy złotych wpływów z eksportu. Por. *Ocena...*, k. 3.

¹⁴⁴² Ósme miejsce przypadło Zespołowi Filmowemu „Rondo” (kierownik artystyczny: Wojciech Jerzy Has).

¹⁴⁴³ *Ocena Zespołów Filmowych*, 1987 op. cit., k. 5.

¹⁴⁴⁴ *Ibidem*, k. 6.

później rozpoczęła się emisja serialu telewizyjnego Henryka Bielskiego *Ballada o Januszku* (1987). Ostatni odcinek, pod znamienym tytułem *Gorzko, gorzko...*, został wyemitowany 27 grudnia 1988 roku w programie II Telewizji Polskiej¹⁴⁴⁵.

Janusz Kidawa tak wspominał ostatnie chwile „Iluzjonu”: „Zespół »Iluzjon« nie miał »Nad Niemnem«¹⁴⁴⁶ i to miało poważne konsekwencje, bo taki hit frekwencyjny, który zapędził do kin kilka milionów ludzi mógłby postawić na nogi każdego deficytowca. (...) Gdyby ktoś uświadomił sobie, że to w tym zespole powstali »Sami swoi« z rekordowym powodzeniem, nie mógłby się nadziwić nad upadkiem tego zespołu, ale wtedy kierownikiem literackim był Skowroński i reżyserzy Ignęli do zespołu. Teraz po stanie wojennym »Iluzjon« był zespołem trefnym. Ktokolwiek tu zawitał, stawał się trędowatym. Nic dziwnego, że reżyserzy unikali Petelskiego. (...) Jakby w prezencie urodzinowym dostał Czesio pismo z Ministerstwa Kultury: »Zespół Iluzjon ulega likwidacji ze względu na niezadowalające wyniki ekonomiczne«¹⁴⁴⁷.

Tak samo gorzko, jak działalność zespołu „Iluzjon”, kończyła się kariera artystyczna Czesława Petelskiego. Po likwidacji zespołu stał się członkiem innej „partyjnej” instytucji – Zespołu Filmowego „Profil”, kierowanego przez Bohdana Porębę. Na przełomie 1987 i 1988 roku reżyser *Bazy ludzi umarłych* napisał scenariusz sensacyjno-obyczajowego filmu na podstawie powieści Jana Dobraczyńskiego *Dłonie na murze*¹⁴⁴⁸, pisarza o bardzo ciekawej biografii, zarówno wojennej (którą omówię szerzej w kontekście „profilowego” filmu *W cieniu nienawiści*), jak również powojennej. Marek Klecel, autor artykułu na temat Dobraczyńskiego, zauważa, że „przeszedł on zadziwiającą ewolucję – od wahań i niezdecydowania na początku »Polski Ludowej«, aż do pełnej jej akceptacji w latach 80., a więc po rozbiciu »Solidarności« i stanie wojennym. Pozostał jednym z nielicznych pisarzy, którzy do końca wspierali tę postać państwowości i polityki, która ukształtowała się w systemie komunizmu sowieckiego, przez wszystkie niemal jej etapy i okresy. Wielu pisarzy, którzy najpierw popierali ideologię i komunistyczne zmiany w Polsce, odrzuciło z czasem ów system lub różnie się od niego dystansowało, Dobraczyński natomiast pozostał mu wierny do końca, nawet, gdy stan wojenny ostatecznie go skompromitował”¹⁴⁴⁹. Pisarz w 1982 roku został przewodniczącym Tymczasowej Rady Krajowej Patriotycznej Rady Ocalenia Narodowego, organizacji zastępującej Front Jedności Narodu, w której zresztą Dobraczyński

¹⁴⁴⁵ Por. *Dziś w radiu i TV*, „Dziennik Łódzki” 1988, nr 299, s. 6.

¹⁴⁴⁶ Film w reżyserii Zbigniewa Kuźmińskiego zrealizowany w Zespole „Profil” Bohdana Poręby.

¹⁴⁴⁷ J. Kidawa, *Janusza Kidawy...*, dz. cyt., s. 447.

¹⁴⁴⁸ Por. [Recenzja scenariusza „Dłonie na murze”], AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1694, k. nIb.

¹⁴⁴⁹ M. Klecel, *Jan Dobraczyński – wielki pisarz, wielkie uwikłanie*, „Biuletyn IPN” 2007, nr 8-9, s. 162.

również działał przez wiele lat. PRON według konstytucji PRL miał być „płaszczyzną jednoczenia społeczeństwa dla dobra Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, a także współdziałania partii politycznych, organizacji i stowarzyszeń społecznych oraz obywateli niezależnie od ich światopoglądu – w sprawach funkcjonowania i umacniania socjalistycznego państwa oraz wszechstronnego rozwoju kraju”¹⁴⁵⁰, w istocie, według Andrzeja Paczkowskiego, był organizacją fasadową. W drugiej połowie lat 80. Dobraczyński stał się również, po raz kolejny, posłem na Sejm PRL, sprawując mandat do 3 czerwca 1989 roku.

Akcja powieści i scenariusza toczy się w Berlinie Zachodnim, Dobraczyński ukazał w niej militarystyczne nastroje panujące w RFN, jak również powrót młodych ludzi do zainteresowań ideologią nazistowską i antysemicką. Według jedynej (niepodpisanej) recenzji scenariusza, do której dotarłem w trakcie kwerend, „(...) w konstrukcji wydarzeń nie zawsze uwzględniono wymogi prawdopodobieństwa, zastępując je nieoczekiwanymi zbiegami okoliczności czy zaskakującymi związkami między postaciami. Akcję podporządkowano wymogom publicystycznym, co dziś nie byłoby zapewne zbyt przekonujące dla naszej widowni. W scenariuszu widać zbyt wiele uproszczeń, anachronicznej naiwności czy nawet schematyzmu, postacie są nieco jednowymiarowe, a motywacje ich działań nie pozbawione psychologicznego prymitywizmu”¹⁴⁵¹.

Czesław Petelski miał również w planach realizację filmu na podstawie scenariusza swojej żony, opowiadającego o katastrofie samolotu w Lesie Kabackim. Koniec końców, zrealizował jednak w zespole „Profil” *Gorzka miłość* (1989) na podstawie powieści Jerzego Putramenta pod tytułem *Odyniec*.

Głównym wątkiem fabuły była historia miłości młodej dziewczyny, Hanny Powiłańskiej, do pochodzącego z wyższych sfer inżyniera Lecha Oleszkiewicza. Akcja filmu rozgrywała się na tle II wojny światowej i pierwszych powojennych lat. Krytyka przyjęła film jednoznacznie negatywnie. Wśród niewielu recenzji, które film otrzymał, próżno szukać jakiegokolwiek pozytywnego stwierdzenia na temat ostatniego filmu Petelskiego. Jedynie Kazimierz Młynarz, recenzent „Expressu Poznańskiego”, zauważył: „chyba po raz pierwszy w polskim filmie fabularnym oglądamy scenę wkroczenia wojsk radzieckich do Polski”¹⁴⁵². Poza tym jednak z artykułów wyłania się obraz filmu źle wyreżyserowanego,

¹⁴⁵⁰ Ustawa z dnia 20 lipca 1983r. o zmianie Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, „Dziennik Ustaw” 1983, nr 39, poz. 175.

¹⁴⁵¹ [Recenzja scenariusza „Dłonie na murze”], op. cit.

¹⁴⁵² K. Młynarz, „Gorzka miłość” – czyli szat ciął na kresach, „Express Poznański” 1990, nr 101.

z licznymi błędami scenariuszowymi i dramaturgicznymi i, w najlepszym wypadku, przeciętnym aktorstwem. Bohdan Knichowiecki, krytyk „Trybuny Robotniczej”, pisał: „Jeśli ktoś nie wierzy w głęboki kryzys rodzimej X Muzy, (...) niechaj odżałuje te dwie godziny i trzy tysiące złotych i naocznie przekona się o rozmiarze zapaści, oglądając najnowszy film jednego z najbardziej w końcu zasłużonych w przeszłości polskich twórców – Czesława Petelskiego”¹⁴⁵³. Równie – *nomen omen* – gorzko pisała o *Gorzkiej miłości* recenzentka „Filmu” Elżbieta Dolińska. „Jakby długo patrzeć, nawet »Przeminęło z wiatrem« w »Odyńcu« dałoby się zobaczyć”¹⁴⁵⁴. W dalszych partiach recenzji wskazywała na mnóstwo błędów, popełnionych przez Ewę Petelską (scenarzystkę) i Czesława Petelskiego (reżysera), puentując swój artykuł zdaniem: „Piszę i liczę słowa. Już i tak ich za dużo. Zajmowanie się »Gorzką miłością« jest jak spór o cień osła. Cień z minionej epoki, miejmy nadzieję, że także kina”¹⁴⁵⁵.

* * *

Na początku 1988 roku Henryk Bielski na zakończenie współpracy otrzymał od Czesława Petelskiego list o następującej treści:

„Heniu,

Mój Współpracowniku, Kolego po fachu i wierny Druchu. Tak to, widzisz, zakończyliśmy współpracę na linii szef Zespołu i pierwszy tego Zespołu reżyser.

Przeżyliśmy obok siebie 22 lata: w deszczu i w słońcu, dobre i gorsze, słowem wszystko. Chcę Ci za to specjalnie serdecznie podziękować.

Nie jestem, jak wiesz, wprawny w wylewnościach, ale to, co piszę, przyjmij jako płynące z najcieplejszych i najszczerzych uczuć, jakie będę żywić do Ciebie tak długo, jak długo w ogóle będę.

Heniu, Przyjacielu

ściskam Twoją dłoń

niech Ci się wiedzie”¹⁴⁵⁶.

Trudno dzisiaj powiedzieć, w jaki sposób Czesław Petelski przyjął wydarzenia czerwcowe 1989 roku i nową rzeczywistość polityczną, gospodarczą i społeczną. Po upadku systemu komunistycznego niemal nikt nie zdobył się na pomysł przeprowadzenia wywiadu z reżyserem *Bazy ludzi umarłych* i *Kazimierza Wielkiego*. Ci, którzy próbowali, odbijali się od ściany. Wspominał o tym m.in. Jerzy Diatłowski: „Kilka miesięcy temu zaproponowałem Czesławowi Petelskiemu udział w programie telewizyjnym »Rzeczpospolita Druga

¹⁴⁵³ B. Knichowiecki, *Ni pies, ni wydra...*, „Trybuna Robotnicza”, 1990, nr 150, s. 3.

¹⁴⁵⁴ E. Dolińska, *Cień odyńca*, „Film” 1990, nr 25, s. 7.

¹⁴⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁴⁵⁶ [List Czesława Petelskiego do Henryka Bielskiego z 8 stycznia 1988 roku], Archiwum Henryka Bielskiego (fotokopia w posiadaniu autora). Zachowano pisownię oryginalną.

i Pół». Reżyser odpowiedział: »Ja żyłem w Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej a nie w żadnej »drugiej i pół«. Durniów niech pan szuka gdzie indziej« i rzucił słuchawkę»¹⁴⁵⁷. Można domniemywać, że w latach 90. kierownik artystyczny „Iluzjonu” gorzko przeżywał swoją emeryturę i odcięcie od przywilejów towarzyszących członkostwu w PZPR oraz pozycji cenionego przez część partyjnego środowiska reżysera filmowego. Po jego śmierci 19 września 1996 roku w Warszawie pojawiło się tylko kilka artykułów wspomnieniowych, ale nie w prasie filmowej, a w czasopismach światopoglądowo bliskich sympatiom politycznym Petelskiego¹⁴⁵⁸. Wśród kilkunastu nekrologów były m.in. te pochodzące od Przewodniczącego Komitetu Kinematografii, Ministra Kultury i Sztuki oraz Danuty Waniek i innych pracowników Sztabu Wyborczego Aleksandra Kwaśniewskiego.

¹⁴⁵⁷ J. Diatłowicki, *Kolumbowie w PRL-u*, „Życie Warszawy” 1996, nr 254.

¹⁴⁵⁸ Por. m.in. J. Scherer, *Czesław Petelski – polemista „szkoły polskiej”*, „Polska Zbrojna” 1996, nr 193. Czasopismo, utworzone w 1921 roku, w okresie PRL-u ukazywało się jako „Żołnierz Wolności”.

Tabela 8. Koszty produkcji i wyniki finansowe filmów kinowych zrealizowanych w ZF „Iluzjon” w latach 1982-1987.

	Tytuł	Data premiery	Koszt produkcji	Kopie		Seanse	Liczba widzów w roku premiery	Liczba widzów po roku od premiery	Liczba widzów - stan na 30.11.1987	Wpływy - w roku premiery	Wpływy - stan na 30.11.1987	Wpływy - eksport - stan na 30.11.1987
				35	16							
1	Magiczne ognie	1984-01-02	18116325	41	36	9480	1 014 036	1014036	1216000	39220155	47183000	245000
2	Pastorale heroica	1984-01-16	36761691	38		2810	200109	200109	214000	5863252	6440000	3931000
3	Kamienne tablice	1984-10-22	65615980	30		3002	512356	742852	821000	21890589	35734000	0
4	Ultimatum	1984-12-29	57400468	30		486	51529	179804	209000	1758414	8630000	5255000
5	Szkoda twoich łez	1985-01-07	8317000	24	32	2233	91073	91073	108000	3001000	4415000	b.d.
6	Smażalnia stary	1985-05-17	27072000	30		3374	175487	194805	238000	6257000	8360000	0
7	Sprawa się rypla	1985-08-19	32183000	25		3774	467756	579974	708000	20059000	30020000	415000
8	Kim jest ten człowiek	1985-09-04	93404000	30		1825	81904	107895	128000	4658000	6715000	9042000
9	Pobojowisko	1985-09-09	59852000	26		933	45077	62000	84000	1580000	2790000	435000
10	Chrześniak	1986-01-21	59323000	20		1643	61942	61942	76000	2487507	3253000	729000
11	Wakacje w Amsterdamie	1986-06-16	33834000	21		3075	127808	144298	152000	5993019	7060000	0
12	Na całość	1986-09-15	37743000	32		6570	403860	479725	624000	32525062	47183000	245000
13	Komedianci z wczorajszej...	1987-04-03	39311000	25		3558	111140	111576		10665000		
14	Koniec sezonu na lody	1988-03-14	54500000	b.d.	b.d.	b.d.	b.d.	b.d.		b.d.		
15	Sonata marymoncka	1988-05-16	69147000	b.d.	b.d.	b.d.	b.d.	b.d.		b.d.		
16	Pięć kobiet na tle morza	1988-06-13	42964000	b.d.	b.d.	b.d.	b.d.	b.d.		b.d.		
17	Pantarej	1988-07-04	57367000	b.d.	b.d.	b.d.	b.d.	b.d.		b.d.		
18	Sławna jak Sarajewo	1988-11-07	92985000	b.d.	b.d.	b.d.	b.d.	b.d.		b.d.		

Opracowanie własne na podstawie: *Zestawienia informacyjne wyników rozpowszechniania w latach 1973-1986*, AAN-NZK, sygn. 5/68; *Mały Rocznik Filmowy 1984*, Warszawa 1985; *Mały Rocznik Filmowy 1985*, Warszawa 1986; *Mały Rocznik Filmowy 1986*, Warszawa 1987; *Filmy kinowe i telewizyjne zrealizowane w Zespołach Filmowych w l. 1984-1987. Zestawienie*, AAN-KK, sygn. 2/275; *Ocena merytoryczno-programowa Zespołów Filmowych*, AAN-NZK, sygn. 2/103.

6. Zespół Filmowy „Profil” w latach 1982-1987

Reaktywacja Zespołu Filmowego „Profil” nastąpiła 12 marca 1982 roku, kilka tygodni po wznowieniu działalności „Iluzjonu”¹⁴⁵⁹. W kierownictwie grupy twórczej Bohdana Poręby zaszło kilka zmian personalnych – kierownikiem literackim został Jerzy Grzymkowski, o którym pisałem już wcześniej, chociażby przy okazji wcześniejszych dokonania szefa „Profilu”. Opiekę produkcyjną nad zespołem zaczął sprawować utytułowany kierownik produkcji Tadeusz Karwański, który pracę w kinematografii zaczął w 1945 roku, zaś na przestrzeni lat współpracował m.in. z: Wojciechem Jerzym Hasem (*Pętla* [1957]), Kazimierzem Kutzem (*Krzyż Walecznych* [1958]), Stanisławem Lenartowiczem (*Giuseppe w Warszawie* [1964]), Jerzym Skolimowskim (*Ręce do góry* [1967]) czy Stanisławem Bareją (*Co mi zrobisz jak mnie złapiesz* [1978]). Niewiele czasu od oficjalnego rozpoczęcia prac zajęło Porębie uzyskanie skierowania do produkcji pierwszego filmu kinowego, realizowanego przez kierownika artystycznego zespołu.

6.1. *Połowicznie zostało uwzględnione zalecenie dot. sprawy Katynia. Filmy Bohdana Poręby*

Produkcja *Katastrofy w Gibraltarze*, czyli pierwszego filmu autorstwa reżysera *Hubala*, zrealizowanego w „nowym” zespole „Profil”, rozpoczęła się 11 czerwca 1982 roku¹⁴⁶⁰. Głównym bohaterem monumentalnego, niespełna trzygodzinnego filmu, był generał Władysław Sikorski (Jerzy Molga), zaś sam obraz, oparty o scenariusz Włodzimierza T. Kowalskiego, opisywał ostatnie lata życia generała – od prób włączenia się do dowodzenia kampanią wrześniową 1939 roku, przez emigrację do Francji, a następnie do Wielkiej Brytanii, kierowanie Rządem RP na uchodźstwie, nawiązywanie kontaktów z przywódcą Związku Sowieckiego, Józefem Stalinem (Bogusław Sochnacki), a także coraz wyraźniejszy konflikt z generałem Władysławem Andersem (Arkadiusz Bazak) oraz premierem Wielkiej Brytanii, Winstonem Churchillem (Włodzimierz Wiszniewski).

Fakt realizacji tego filmu w warunkach stanu wojennego jest dość zrozumiały, jeżeli weźmie się pod uwagę wydarzenia z roku poprzedniego. W 1981 roku obchodzono 100

¹⁴⁵⁹ Por. „Życie Warszawy” 1982, nr 49, s. 2.

¹⁴⁶⁰ Por. Z.F. *Profil. Filmy zrealizowane „Katastrofa w Gibraltarze” 1983-1985*, ADOiP-ZPPF, sygn. 785, k. 7.

rocznicę urodzin Sikorskiego, do której przyłączyły się również władze państwowe. Honorowano wówczas pamięć generała poprzez pamiątkowe tablice i pomniki, m.in. w Warszawie, ale również poprzez wybite monety o wartości 50 złotych, publikacje licznych książek wspomnieniowych czy starania o sprowadzenie ciała Sikorskiego i pochowania go w kraju¹⁴⁶¹. Zapoczątkowano też akcję zbierania pamiątek po generale, o czym donosiła też ówczesna telewizja¹⁴⁶². Zakładam więc, że Poręba swoim filmem chciał wpisać się w tę akcję, tym samym zaznaczając, co odnotował tygodnik „Szpilki”, że „chodzi mu o odkłamywanie historii”¹⁴⁶³.

Jednak już w czasie okresu zdjęciowego *Katastrofa w Gibraltarze* budziła spore kontrowersje, biorące się nie tylko z faktu produkcji obrazu przez „Profil”. W grudniu 1982 roku na łamach „Życia Literackiego” ukazał się artykuł Olgierda Terleckiego, odnoszący się do nowego filmu Poręby. Terlecki, w czasie wojny żołnierz 2 Korpusu Polskiego, następnie zaś dziennikarz i redaktor krakowskich czasopism, ostro protestował przeciwko zaangażowaniu do grona konsultantów *Katastrofy*... Jerzego Klimkowskiego. Ów oficer, rotmistrz dyplomowany, od 1941 roku był adiutantem generała Władysława Andersa, następnie zaś dowódcą 12 Pułku Ułanów Podolskich, jak również inspiratorem „niechlubnej rebelii przeciwko gen. Sikorskiemu”¹⁴⁶⁴, za którą został przez Andersa odwołany ze służby i postawiony przed sądem polowym. Klimowski był zwolennikiem tezy, jakoby za śmiercią Sikorskiego stały brytyjskie służby specjalne, zaś katastrofa samolotu miała zostać przeprowadzona na polecenie Winstona Churchilla i Franklina Delano Roosevelta; powodem zamachu miały być liczne zobowiązania dotyczące kształtu powojennej Polski, jakie wspomniani przywódcy zaciągnęli u Sikorskiego oraz obawy przed porozumieniem polsko-sowieckim, które generał rzekomo miał tworzyć¹⁴⁶⁵. Swoje przypuszczenia Klimowski opublikował w dwóch książkach wspomnieniowych – „Byłem adiutantem gen. Andersa” oraz „Katastrofa w Gibraltarze. Kulisy śmierci generała Sikorskiego”. Pierwszą z nich stała się obiektem miazdzącej krytyki ze strony Józefa Czapskiego, oficera Polskich Sił Zbrojnych oraz współtwórcy paryskiej „Kultury”; to właśnie na łamach tego czasopisma opublikował on swoją recenzję. Czapski z przekąsem pisał o rewelacjach Klimkowskiego: „W zamachu współdziałał sam Churchill, wzywając Sikorskiego do Londynu przed czasem, na to by go

¹⁴⁶¹ Por. <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/historia/1507052,1,gry-wawelskie.read> [dostęp: 08.03.2023].

¹⁴⁶² Por. https://staratelewizja.fandom.com/pl/wiki/07_czerwca_1981 [dostęp: 08.03.2023].

¹⁴⁶³ „Szpilki” 1982, nr 26, s. 5.

¹⁴⁶⁴ C. Szafran, *Katastrofa w Gibraltarze w świetle najnowszych badań historycznych*, „Przegląd Wojskowo-Historyczny” 2013, nr 14, s. 196.

¹⁴⁶⁵ Por. *Ibidem*.

szybciej zamordować (to wszystko żeby zamiast Sikorskiego przyszedł o wiele niewygodniejszy dla Anglików gen. Sosnkowski). Ale koroną tej bajki jest następująca wersja Klimkowskiego: Anglicy przez pułk. Hullsa (oficera łącznikowego przy Armii), później przez gen. Beaumont-Nesbitta (szefa oficerów łącznikowych na Bliskim Wschodzie) zawiadamiają o tym Andersa, który w tym sam palce macza¹⁴⁶⁶. Do tez Klimkowskiego negatywnie odnoszą się również współcześni historycy, nadto profesor Jacek Tebinka uważa, że Klimkowski „na dobrą sprawę był za katastrofę moralnie odpowiedzialny, bo Sikorski polecał na Bliski Wschód dlatego, że Brytyjczycy obawiali się niepokojów w armii dowodzonej przez gen. Andersa”¹⁴⁶⁷.

Również Olgierd Terlecki był przeciwnikiem teorii Klimkowskiego. W swoich pracach wielokrotnie starał się udowodnić, że przyczyną śmierci Sikorskiego był nieszczęśliwy wypadek. We wspomnianym wyżej artykule określił Klimkowskiego mianem przywódcy „idiotycznego i całkiem spudłowanego przeciw Sikorskiemu rokoszu”¹⁴⁶⁸, Porębie zaś wytykał nieznamość poglądów i przeszłości byłego adiutanta Andersa, twierdząc, że jeżeli reżyser „tego nie wie, tym gorzej i dla reżysera i dla nas wszystkich. Po pierwsze: chodzi o prawdę historyczną. Po drugie: reżyser nie inwestuje w swój film własnych pieniędzy. Inwestują wszyscy polscy podatnicy”¹⁴⁶⁹.

Z drugiej strony *Katastrofa w Gibraltarze*, a dokładniej jej scenopis stał się obiektem zainteresowania członków partii. Świadczy o tym notatka autorstwa kierownika Wydziału Kultury KC PZPR, towarzysza Witolda Nawrockiego. Zarzucił on Porębie i Włodzimierzowi Tadeuszowi Kowalskiemu pominięcie ważnych elementów i procesów historycznych, których co prawda Sikorski nie był głównym bohaterem, ale z pewnością musiał mieć świadomość ich istnienia i wpływu na bieżącą politykę. Zaliczył do nich między innymi działalność Polskiej Partii Robotniczej oraz Związku Patriotów Polskich. Spore zastrzeżenia wywołało jednak u Nawrockiego to, co w scenopisie się znalazło i co mogłoby znaleźć się również na ekranie. Sposób przedstawienia postaci generała Sikorskiego i jego zachowanie w węzłowych momentach określił jako hagiografię. Nawrocki uważał, że „konstrukcja fabuły zmierza do zrealizowania zasadniczego zamierzenia ideowego autora: ukazania postaci gen. Władysława Sikorskiego jako jedyne go męża stanu, jakiego posiadała Polska

¹⁴⁶⁶ J. Czapski, *O paszkwilu*, „Kultura” 1959, nr 6, s. 117-118.

¹⁴⁶⁷ J. Tebinka, *Katastrofa w Gibraltarze*, rozm. przepr. A. Leszczyński, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia” 2013, <https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,14188057,katastrofa-w-gibraltarze.html> [dostęp: 31.01.2022].

¹⁴⁶⁸ O. Terlecki, *Jak kura na pieprzu*, „Życie Literackie” 1982, nr 44, s. 16.

¹⁴⁶⁹ *Ibidem*.

podczas wojny oraz do wyniesienia jego racji politycznych jako jedynie możliwych i naj-słuszniejszych. Sprzyja wykonaniu tego zamiaru eliminacja innych postaw i działań”¹⁴⁷⁰, w tym tych, które wymieniłem w poprzednich partiach akapitu. Dużą niechęć wzbudziły również u Nawrockiego trzy kwestie, które pojawią się w zrealizowanym filmie: sprawa wkroczenia Armii Czerwonej do Polski 17 września 1939 roku, zbrodni katyńskiej oraz stanu fizycznego, w jakim generał Władysław Anders opuszcza więzienie na Łubiance. W przypadku pierwszej z nich uznał, że Poręba w ten sposób akcentuje finał kampanii wrześniowej, a przecież – jak twierdził – „wojny tej nie przegraliśmy przecież 17 września, a przegraliśmy ją wcześniej w konfrontacji z Niemcami i jakieś rojone sny o przegrupowaniu armii na południowo-wschodnich rubieżach Rzeczypospolitej są tylko mnożeniem złudzeń. (...) Nie objaśniono radzieckiej decyzji politycznej warunkującej 17 września, co musi oraz może budzić zastrzeżenia radzieckie”¹⁴⁷¹. W istocie jednak wspomniane wyżej sprawy budziły zastrzeżenia władz ZSRR już wcześniej i to dlatego – wspomina o tym chociażby Nawrocki w cytowanej notatce – kinematografia ta odmówiła świadczenia usług produkcyjnych przy realizacji *Katastrofy w Gibraltarze*. We wnioskach końcowych Nawrockiego znalazła się sugestia przedłożenia scenopisu konsultantom historycznym, mimo że oprócz Klimkowskiego funkcję tę pełnił już wówczas pułkownik Eugeniusz Kozłowski, historyk wojskowości i zastępca dyrektora Wojskowego Instytutu Historycznego, w którym pracował również Włodzimierz Tadeusz Kowalski. O akceptacji tego postulatu świadczy fragment *Sprawozdania organizacyjno-ekonomicznego z produkcji filmu „Katastrofa w Gibraltarze”*, w którym kierownik produkcji Jacek Moczydłowski zanotował następujące zdanie z okresu realizacyjnego: „Pismem Podsekretarza Stanu Stanisława Stefańskiego z 17 września 82 r. (sic! – przyp. JG) do Dyrektora PRF „Zespoły Filmowe” L. Bacha produkcja filmu została wstrzymana, przy czym podjęcie jej, jak określało w/w pismo mogło nastąpić po włączeniu do prac nad scenopisem odpowiednich, skierowanych konsultantów, mających uprawnienia do nadzoru w trakcie realizacji filmu, jak też przedstawienia poprawionej wersji scenopisu do zatwierdzenia NZK”¹⁴⁷². Zdjęcia zostały wznowione 1 grudnia 1982 roku, cytowany dokument nie wyjaśnia jednak, jacy konsultanci zostali zatrudnieni do zmodyfikowania scenopisu *Katastrofy*...

¹⁴⁷⁰ Uwagi o scenopisie filmu Bohdana Poręby pt. „Katastrofa w Gibraltarze”, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-447, k. nlb.

¹⁴⁷¹ *Ibidem*.

¹⁴⁷² *Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z produkcji filmu „Katastrofa w Gibraltarze”*, ADOiP-ZPPF, sygn. 785, k. 7.

Na kolaudacji filmu, która odbyła się 14 grudnia 1983 roku, pojawili się ludzie w większości jednoznacznie utożsamiani z partią, wśród nich m.in. Jan Dobraczyński, Ryszard Frelek, Zygmunt Janik, Jerzy Jesionowski, Zbigniew Klaczyński, Jan Kasak, Kazimierz Koźniewski, Stanisław Kuszewski, Józef Ozga-Michalski, Czesław Petelski czy Lech Wieluński. Wydawać by się więc mogło, że *Katastrofa w Gibraltarze* zostanie przyjęta bez dłuższej dyskusji. Istotnie, niemal wszyscy kolaudanci, z jednym wszakże wyjątkiem, przyznali filmowi Poręby I kategorię artystyczną. II kategorię przyznał *Katastrofie...* Kazimierz Koźniewski i to on podczas posiedzenia zaatakował zarówno film, jak i samego reżysera. Pisarz i dziennikarz miał za sobą kilka spotkań z generałem Władysławem Sikorskim oraz, podczas jednego z nich, dłuższą rozmowę, był więc człowiekiem kompetentnym jeżeli chodzi o ocenę tej postaci i sposób przedstawienia jej w filmie. Miał również za sobą służbę w Polskich Siłach Zbrojnych na Zachodzie. Koźniewski stwierdził, że „on był inny od strony fizycznej i psychicznej, niż oglądaliśmy tę postać na ekranie”¹⁴⁷³. Nie tylko to jednak wzbudziło zastrzeżenia autora „Piątki z ulicy Barskiej”. Miał również uwagi do nieszczęśliwych posunięć obsadowych (zwłaszcza złego doboru aktorki bułgarskiej, odtwarzającej postać córki generała), marginesowe potraktowanie wielu wydarzeń historycznych, w których brał udział Sikorski, błędy kostiumograficzne, przede wszystkim zaś skrytykował film za sposób pokazania marszałka Francji, Philippe’a Pétaina, który w pierwszej wersji filmu był jękającym się starszym panem, co – zdaniem kolaudanta – przyczyniło się do „obniżenia wartości dramatycznej tej chwili i co jest zupełnie niepotrzebne”¹⁴⁷⁴ („To jest znakomity chwyt artystyczny i widzę w tym ujęciu coś ze szkoły Eisensteina”¹⁴⁷⁵ – kontrował ten argument Józef Ozga-Michalski). Koźniewski oponował również przeciwko przyjęciu konwencji, wedle której wszyscy bohaterowie niezależnie od ich narodowości wypowiadają się w języku polskim¹⁴⁷⁶.

Inne opinie uczestników kolaudacji były jednak krańcowo odmienne. Wszyscy wypowiadający się gratulowali Porębie osiągnięcia, twierdząc, że zrealizował być może najlepszy swój film, na pewno stojący wyżej pod względem artystycznym i warsztatowym niż *Polonia Restituta*. Na przykład zdaniem Jana Dobraczyńskiego, „spośród filmów, które mó-

¹⁴⁷³ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 14 grudnia 1983 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 347, k. 3.

¹⁴⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁴⁷⁵ *Ibidem*, k. 16.

¹⁴⁷⁶ Do tego zarzutu nawiązał w swojej wypowiedzi Jerzy Kawalerowicz. Jego zdaniem „Poręba utrzymał cały film w jednej konwencji językowej i wydawało się, że to nie będzie do przyjęcia wobec tej konwencji fabularnej, a tymczasem i te dialogi ogląda się z zainteresowaniem od początku do końca” (*Ibidem*, k. 7-8).

wiły o takich bardzo trudnych sprawach, ten traktuje o autentycznych wydarzeniach historycznych, zostały one pokazane w sposób przystępny, ale artystyczny i wychowawczy. Trzeba zaznaczyć, że to był film wyjątkowo potrzebny, dobrze, że został zrealizowany i to w taki sposób zrealizowany, że może on śmiało konkurować z innymi filmami historycznymi, bo jest to film bardzo dobry”¹⁴⁷⁷. Towarzysz Jan Kasak z kolei zwrócił uwagę na niezwykłą aktualność *Katastrofy...*; w jego ujęciu bowiem Poręba zrealizował film o podzielonym narodzie, sam nawołując przy tym do integracji i zapobieżeniu dalszemu rozdarciu społeczeństwa. (Paralele pomiędzy czasami okupacji oraz współczesnością dostrzegał również Józef Ozga-Michalski.) Kasak zachęcał również Porębę, by po wielkim sukcesie tego filmu zrealizował obraz o Władysławie Gomułce, który, jego zdaniem, również miał wielkie zasługi podczas II wojny światowej oraz „był tym, który przez całe swoje życie prowadził walkę, był wielkim Polakiem i wielkim komunistą, a więc widziałbym w tym jakieś analogie”¹⁴⁷⁸. W kolaudacji z ramienia zgrupowania „Sikorszczaków” brał również udział major Tadeusz Bednarczyk, jeden z założycieli Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald”. Stwierdził on, że „film jest szczytowym osiągnięciem Polski Ludowej”¹⁴⁷⁹.

Bohdan Poręba dziękował za pozytywne przyjęcie *Katastrofy...*, większą część wypowiedzi poświęcając jednak zarysowaniu atmosfery, w jakiej powstawała ta produkcja. Wyznawał: „Ten film powstał w aurze kampanii prasowej, która zgłaszała votum nieufności wobec mnie, jako reżysera, nie mówiąc już o tym, że docierały do mnie różne donosy, jak też wiem o tym, że został skierowany donos do ambasady radzieckiej, że robię film antyradziecki. Jak z tego widać, były tu różne sprzeczności, bo raz byłem przedstawiany na zasadzie pachoła Moskwy, a drugi raz, jako jej przeciwnik, a to przecież była ta sama osoba”¹⁴⁸⁰. Skarżył się na odmowy młodych polskich aktorek, którym proponował zagranie roli córki Sikorskiego, skutkiem czego musiał ratować się obsadzeniem aktorki pochodzącej z innego kraju, postulował również podniesienie stawki aktorskiej Jerzemu Moldze, któremu po udziale w *Katastrofie...*, zdaniem Poręby, „powiedziano, że za ten film nie widzą go w dalszej pracy w teatrze, w którym pracuje od 30 lat” i „który narażał się na miano kolaboranta”¹⁴⁸¹. Zapewniał również, że z niewykorzystanych w filmie kinowym materiałów oraz wzbogaceniu ich o dalsze archiwalne fragmenty kronik filmowych i dokumentów jest w stanie zrealizować pięcioodcinkowy serial dla Telewizji Polskiej.

¹⁴⁷⁷ *Ibidem*, k. 5.

¹⁴⁷⁸ *Ibidem*, k. 14.

¹⁴⁷⁹ *Ibidem*, k. 10.

¹⁴⁸⁰ *Ibidem*, k. 23.

¹⁴⁸¹ *Ibidem*, k. 24.

Stanisław Goszczurny, dyrektor Departamentu Programowego NZK prowadzący kolaudację, zakończył posiedzenie krótko: „dyskusja była jednym, wielkim peanem na temat obejrzanego filmu. Naturalnie film przyjmujemy i serdecznie gratuluję jego twórcom”¹⁴⁸². Dzień po kolaudacji Zespół „Profil” wystąpił do NZK o zgodę na zgranie filmu na taśmę magnetyczną w celu pokazania go generałowi Wojciechowi Jaruzelskiemu¹⁴⁸³. Wydawałoby się więc, że *Katastrofa w Gibraltarze* ma otwartą drogę na ekrany kin. Tymczasem po kolaudacji podjęto wobec filmu działania, które miały doprowadzić do usunięcia z filmu momentów drażliwych, niezgodnych z polityką historyczną PRL, ukazujących takie momenty najnowszej historii Polski, które z oczywistych powodów były zakłamywane lub nieprzypominane. Co ciekawe, w oficjalnym protokole kolaudacyjnym żaden z uczestników dyskusji nie podejmował tematów, które staną się powodem ingerencji i wymiany pism między partyjnymi i rządowymi instancjami.

20 grudnia 1983 roku do Naczelnego Zarządu Kinematografii wpłynęło pismo, podpisane przez Marka Birnbacha, przedstawiciela Okręgowego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk w Warszawie, w którym znalazły się następujące uwagi dotyczące *Katastrofy w Gibraltarze*:

„1. skrócić w scenie z gen. Andersem:

- kadr od wyjścia z samolotu – przejście o kulach,
- z rozmowy z oficerem łącznikowym, kwestie związane stanem zdrowia Andersa,
- naukę chodzenia o lasce, pozostawiając kwestie dotyczące – prezentacji mieszkania, służby, sceny posiłku,

2. wyeliminować dokumentalną kronikę ekshumacji zwłok,

3. w końcowej partii filmu ze sceny śniadania w Gibraltarze usunąć kwestię gen. Sikorskiego następującą po stwierdzeniu: »martwi mnie los narodu w kraju« - a dotyczącą oporu zbrojnego Polaków, łącznie z fragmentem Sikorskiego: »W tym celu poleciłem ograniczyć walkę zbrojną, powodującą narastanie represji«”¹⁴⁸⁴.

Najważniejsze wydają się dwie pierwsze uwagi, zwłaszcza druga. Pod enigmatycznym stwierdzeniem „wyeliminować dokumentalną kronikę ekshumacji zwłok” kryją się bowiem fragmenty nazistowskiej kroniki filmowej, ukazującej odkrycie masowych grobów polskich oficerów, zamordowanych przez Armię Czerwoną w Katyniu. Poręba umieścił je w scenie rozmowy generała Sikorskiego z Józefem Stalinem w sali projekcyjnej. W kolejnym piśmie, skierowanym do „Profilu” Stanisław Goszczurny informował, że *Katastrofa*

¹⁴⁸² *Ibidem*, k. 27.

¹⁴⁸³ Korespondencja dotycząca filmu *Katastrofa w Gibraltarze*, AFINA, sygn. A-344, poz. 347a, k. nlb.

¹⁴⁸⁴ *Uwagi dotyczące filmu Bohdana Poręby pt. „Katastrofa w Gibraltarze”*, AFINA, sygn. A-344, poz. 347a, k. nlb.

w *Gibraltarze* została przyjęta pod warunkiem wprowadzenia zmian zawartych w zacytowanej wyżej notatce. Bohdan Poręba informował o wykonaniu tych zaleceń dopiero 20 marca 1984 roku, dodając przy tym, że dokonał w swoim filmie jeszcze dwóch ingerencji, nieuwzględnionych we wnioskach cenzury – ze sceny rozgrywającej się w polskim sztabie podczas kampanii wrześniowej usunął kwestię generała Edwarda Rydza-Śmigłego „Z Rosjanami nie nawiązujemy walki”, skrócił też ujęcie „wychodzenia Andersa z samochodu na ulicy oblężonej Moskwy”¹⁴⁸⁵. Z kolei 9 kwietnia 1984 roku wyeliminowane zostały częściowo fragmenty, wzmiankowane przez Birnbacha w pierwszym punkcie uwag dotyczących *Katastrofy*.... Ale czy rzeczywiście Poręba wykonał wszystkie polecenia otrzymane zarówno od Okręgowego Urzędu Kontroli Publikacji i Widowisk i Naczelnego Zarządu Kinematografii? Przeczy temu dokument kierujący film do rozpowszechniania, datowany na 30 kwietnia 1984 roku, podpisany przez Stanisława Goszczurnego. Znajduje się na nim dopisek szefa kinematografii, Jerzego Bajdora, o treści: „PS. 10. V. 84r. Jednocześnie zobowiązuję reżysera do zamiany kadrów ruchomych ekshumacji w Katyniu na stop-klatki (wykopiowane z radz. serialu »Decydujący front« lub filmu K. Szmagiera)”¹⁴⁸⁶. Kolejne dokumenty, tym razem pochodzące z archiwum Wydziału Kultury KC PZPR, każą wątpić w to, że Poręba wykonał i te polecenia szefa kinematografii.

Premiera filmu odbyła się 1 września 1984 roku, w 45 rocznicę wybuchu II wojny światowej. Już 2 września 1984 roku towarzysz Henryk Ziętek pisał w notatce kierowanej do Wydziału Kultury: „Połowicznie zostało uwzględnione zalecenie dot. sprawy Katynia. Sekwencja ta została zastąpiona stop-klatkami. W znacznym stopniu została zmniejszona ilość materiałów pochodzących z kronik hitlerowskich. Pozostałą część stanowią – zgodnie z ustaleniami – materiały z filmu K.Szmagiera. Tow. B. Poręba wyjaśnił, że pozostawił w pewnej części tej sekwencji materiały z kronik niemieckich, ponieważ wyraźnie były one wizualnym ekwiwalentem zawartej w warstwie dźwiękowej filmu treści komunikatu radzieckiego o hitlerowskiej prowokacji, a także ponieważ ich ekspresyjność była – jego zdaniem – mniejsza niż zdjęć z filmu K.Szmagiera”¹⁴⁸⁷.

Jak dalej potoczyła się ta sprawa? Dwa dni po notatce towarzysza Ziętka swoją wersję zdarzeń przedstawił Bajdorowi Stanisław Goszczurny. Twierdził on, że gdy w grudniu 1983 roku Poręba otrzymał zalecenia ingerencji, uzależniał wykonanie punktu dotyczącego

¹⁴⁸⁵ Korespondencja dotycząca filmu *Katastrofa w Gibraltarze*, AFINA, sygn. A-344, poz. 347a, k. nłb.

¹⁴⁸⁶ *Ibidem*. Trudno dzisiaj ustalić, jaki film Krzysztofa Szmagiera miał na myśli Jerzy Bajdor. Być może chodzi o dokument *Władysław Sikorski*, zrealizowany w 1981 roku.

¹⁴⁸⁷ *Notatka dotycząca filmu pt. „Katastrofa w Gibraltarze”*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-447, k. nłb.

zdjęć z Katynia od konsultacji z sekretarzem KC, towarzyszem Waldemarem Świrgoniem. Następnie Goszczurny miał oglądać film wraz z Witoldem Nawrockim, a po tym przeglądzie miał złożyć Porębie polecenie dalszych ingerencji w scenę z fragmentem kroniki filmowej, co reżyser miał zaakceptować. 20 marca 1984 roku Poręba miał informować Goszczurnego o wykonaniu wszelkich zaleceń po pokazach filmu „dla najwyższych czynników partyjnych i państwowych”, zaś po 17 kwietnia 1984 roku, gdy *Katastrofa w Gibraltarze* uzyskała zgodę cenzury na publiczne pokazy, „Reż. Poręba w dalszym ciągu organizował projekcje dla najwyższych czynników partyjnych i państwowych, informując ustnie kierownictwo Dep[artamentu] Progr[amowego] o ich akceptacji w odniesieniu do całego filmu. W tej sytuacji Dep[artament] Progr[amowy] uznał dalszą kontrolę nad filmem za niewskazaną”¹⁴⁸⁸. 6 września 1984 roku Witold Nawrocki informował Waldemara Świrgonia o zarządzeniu „dalszych obcięć w scenie z gen. Andersem”¹⁴⁸⁹ oraz zastąpienie niemieckich zdjęć stop-klatkami. Nawrocki nakazał również dyscyplinarne zwolnienie Stanisława Goszczurnego jako odpowiedzialnego za tę sprawę; stało się tak zresztą zgodnie z sugestią Jerzego Bajdora, który na przytoczonej wyżej notatce Goszczurnego umieścił następującą adnotację: „Z całą jednoznacznością stwierdzam, że niezależnie od wszystkich okoliczności, o których mowa w notatce – odpowiedzialność za niedostateczną kontrolę wykonania przyjętych przez reżysera zaleceń – ponosi dyrektor Depart[amentu] Progr[amowego] NZK. W związku z tym składam wniosek o odwołanie dyrektora St. Goszczurnego ze stanowiska”¹⁴⁹⁰. Witold Nawrocki z kolei informował Świrgonia o udzieleniu Porębie „ustnej administracji” oraz zagrożeniu „krokami politycznymi oraz dyscyplinarnymi”¹⁴⁹¹ w przypadku powtórzenia się podobnych sytuacji w przyszłości. Jednak już nawet w okresie dystrybucji filmu mogło dochodzić do cenzorskich ingerencji. „Tygodnik Mazowsze” w wydaniu z 25 października 1984 roku informował, iż „nawet film B. Poręby może okazać się niecenzuralny: szczecińscy cenzorzy odesłali do Warszawy dla dokonania cięć dwa akty »Katastrofy w Gibraltarze«”¹⁴⁹².

Obok problemów z instancjami partyjnymi twórcy stykali się również z licznymi negatywnymi recenzjami *Katastrofy w Gibraltarze*. Śledząc recepcję filmu można dojść do

¹⁴⁸⁸ Notatka służbowa dot.: filmu B. Poręby „Katastrofa w Gibraltarze”, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-447, k. nlb.

¹⁴⁸⁹ [Pismo Witolda Nawrockiego do Waldemara Świrgonia z 6 września 1984 roku], AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-447, k. 1.

¹⁴⁹⁰ Notatka służbowa dot.: filmu B. Poręby „Katastrofa w Gibraltarze”, op. cit.

¹⁴⁹¹ [Pismo Witolda Nawrockiego do Waldemara Świrgonia z 6 września 1984 roku], op. cit., k. 2.

¹⁴⁹² „Tygodnik Mazowsze” 1984, nr 103, s. 2.

trzech wniosków. Po pierwsze – tak, jak środowisko filmowe podzieliło się na frakcję przeciwną Porębie i popierającą go, tak i również dziennikarze cechowali się podobną polaryzacją. Po drugie – do *Katastrofy...* przykładano miarę *Polonii Restituty* i oceniano film, porównując go do poprzedniego dokonania Poręby. I po trzecie – największą krytykę zebrał Włodzimierz Tadeusz Kowalski. Część recenzentów uznało za zarzut przyjęcie podobnej konwencji, w jakiej zrealizowana była *Polonia Restituta* czy serial Teatru Telewizji *Przed burzą* – liczne sceny rozmów protagonisty z przedstawicielami światowych mocarstw czy dowódcami wojsk, inni zaś dopowiadali, że i scenarzysta i reżyser cierpią na chorobę „wszystkoizmu”, chcąc pomieścić w jednym, choćby nawet dwuspektaklowym filmie, zbyt wiele tematów i problemów. Jak pisała Maria Malatyńska, Kowalski „zrealizował rzecz tak telewizyjnie, jakby przeznaczone to było na kilkanaście co najmniej odcinków. Telewizja, która hołduje właśnie manierze opisowej, ma w sobie bowiem tę »podskórna«, choć rzadko sprawdzającą się wiarę, że z natłoku suchych informacji, narodzi się rzeczywista myśl”¹⁴⁹³. Jeszcze mocniej kwestię tę zaakcentował Janusz Zatorski. W swojej recenzji zauważał:

„Błąd Poręby polega na tym, że od lat uparcie inscenizuje tasiemcowe, żywe obrazy historyczne. Chce w nich pokazać wszystko i wszystkich, tudzież powiedzieć wszystko o wszystkim. A może jeszcze i trochę więcej. Jednym słowem, pragnie w kilku filmach nadrobić to, czego nie zrobiła polska kinematografia w ciągu kilkudziesięciu lat. Zamiar chwalebny, tyle że wykonanie – jak dokładnie widać – niemożliwe. Bo w rezultacie, chociaż sporo na ekranie widzimy, mało dowiadujemy się prawdy o historii. Wszystkie te figury, papierowe, sztywno upozowane, przemawiające zdaniami z odpowiednich stenogramów, są nudne, nijakie i schematyczne. Wszystkie, nawet najbardziej dramatyczne, sytuacje niczym nie poruszają, bo właśnie mamy do czynienia z figurami, zaledwie zarysowanymi grubą kreską, nie zaś z ludźmi. Nade wszystko zaś do czynienia mamy z problemem ustawionym publicznie i dość niedbale wcielonym w postaci”¹⁴⁹⁴.

Konsekwencją przyjętej poetyki była z kolei duża ilość drugoplanowych postaci – sama obsada filmu liczy około 80 osób, do tego dochodzą liczne postacie epizodyczne. Stąd też pojawiły się sugestie, że nie każdy odbiorca filmu jest w stanie rozpoznać poszczególne postaci oraz zrozumieć relacje zachodzące między nimi. Pisał Zygmunt Kałużyński: „film składa się z paru defilad wojskowych oraz z kilkudziesięciu rozmów na wysokich szczeblach, z udziałem około dwóch tuzinów generałów i pułkowników, których nazwiska padają w tonie »państwo wiedzą kto to«, tymczasem państwo wcale nie wiedzą. Na przykład ja, którym Sikorskim interesowałem się umiarkowanie, dalibóg nie mogę się połapać, kim są

¹⁴⁹³ M. Malatyńska, „Katastrofa w Gibraltarze”, „Echo Krakowa” 1984, nr 202, s. 2.

¹⁴⁹⁴ J. Zatorski, *Dostojny komiks*, „Kierunki” 1984, nr 47, s. 11.

ci wszyscy Kukiele, Klimeccy, Mareccy, Mitkiewicz, Kopańscy, a jeszcze ambasador Kot, a jeszcze attaché Rettinger itd.”¹⁴⁹⁵.

Negatywną recenzję sformułował również Krzysztof Teodor Toeplitz, dla niego jednak spostrzeżenia dotyczące produkcji *Katastrofy w Gibraltarze* stały się punktem wyjścia do szerszych refleksji na temat filmów realizowanych w konwencji „teatru faktu”. W ironicznym artykule skrytykował on tę formułę oraz metodologię wyboru postaci głównych bohaterów takich produkcji. Pisał: „im większy bohater, tym większe pieniądze można na niego wydać, pokazując go w jednej, albo w dwóch nawet seriach. Dobrzy są szczególnie bohaterowie wygnańcy i tułacze (...) bo wówczas zdjęcia można robić na całym świecie, a nie tylko w Łodzi czy Warszawie. Postać historyczna i uświęcona staje się również delikatnym chwytym szantażowym wobec ewentualnych sprzeciwów producentów lub zarzutów krytyki: nie podoba się Sikorski? nie podoba się Kopernik? nie podoba się Waryński – no, no, ciekawe...”¹⁴⁹⁶. Istotnie, zarówno *Katastrofa w Gibraltarze*, jak i, o czym wspomniałem w poprzednich rozdziałach, *Polonia Restituta*, realizowane były w wielu lokacjach poza krajem, z tym że film z 1983 roku swoje założenia produkcyjne miał skromniejsze – zagranicą ekipa Bohdana Poręby „pracowała” tylko w Londynie, Paryżu i kilku miejscach w Bułgarii. Toeplitz potępiał również „podręcznikowe” scenariusze do tychże produkcji, oparte przede wszystkim o publikacje historyczne lub materiały archiwalne, szablonowość i schematyczność w konstruowaniu postaci dramatu, a co za tym idzie – rozwiązań fabularnych oraz wprowadzanie obranych już wątków rodzinnych, dotyczących biografii głównego bohatera („Bohater powinien (...) co jakiś czas skłaniać głowę na piersi żony i mówić, że jest mu ciężko, ale wytrwa. Albo brać córkę na kolana i zapewniać ją, że doczeka ona lepszych czasów”¹⁴⁹⁷).

Z innego punktu widzenia krytykował film Olgierd Terlecki – on z kolei zauważył w nim liczne błędy historyczne, spośród których jeden ma bardzo dużą wagę. Chodzi o scenę, rozgrywającą się w Związku Radzieckim w 1941 roku, podczas której chorego generała Sikorskiego wizytuje pułkownik Zygmunt Berling. Pokazuje mu mapę przyszłych granic Polski, kwitując to słowami: „Jest wielka szansa. Polska z Wrocławiem i Szczecinem, Ziemie Odzyskane, o które modlił się Długosz. Panie generale, ażeby podjąć taką decyzję trzeba być Chrobrym. Trzeba brać na swe barki decyzje za cały naród, za całe stulecia.

¹⁴⁹⁵ Z. Kałużyński, *Śmierć generała*, „Polityka” 1984, nr 40, s. 9.

¹⁴⁹⁶ K. T. Toeplitz, *Parodia*, „Polityka” 1986, nr 20, s. 12.

¹⁴⁹⁷ *Ibidem*.

Oby Bóg dał panu tyle siły i konsekwencji”¹⁴⁹⁸. Twierdzi przy tym, że generał Anders jest rzecznikiem rozbicia porozumienia z Moskwą. Olgierd Terlecki dowodził, że „płk Berling nie pokazywał Sikorskiemu żadnej szkolnej mapy, nie donosił na Andersa (...). Nadto cała ta scena jest czystą fikcją, jako że Sikorski w ogóle nie rozmawiał z Berlingiem”¹⁴⁹⁹. Odnosząc się do tej sceny, Włodzimierz Tadeusz Kowalski twierdził, że „w scenariuszu tej sceny nie było, ona powstała na etapie scenopisu”¹⁵⁰⁰. Była to więc inwencja Bohdana Poręby, chcącego, na przykładzie tego fragmentu filmu, ukazać orientację Sikorskiego w stronę Moskwy i zasugerować jego „pobłogosławienie” przyszłego układu terytorialnego. Ale w tym wypadku należy zrezygnować z określania *Katastrofy w Gibraltarze* mianem „filmu faktu” i zignorować wypowiedzi reżysera i scenarzystów o ścisłym trzymaniu się treści dokumentów oraz innych materiałów archiwalnych. Innym przykładem negatywnego odbioru filmu jest notatka na temat omawianej produkcji, zachowana w archiwum Instytutu Pamięci Narodowej w zespole Towarzystwa Łączności z Polonią Zagraniczną „Polonia”. Dokument ten nie jest podpisany, ale zarówno jego treść, jak i sąsiadująca z nim notka biograficzna wskazują na autorstwo Jerzego Klimkowskiego. Były podkomendny Sikorskiego przedmiotowego dokumentu postulował, by *Katastrofa w Gibraltarze* w sposób zdecydowany ukazała „wszelkie nieporozumienia, Sikorski-Anders i zdecydowana manipulacja w tym Anglików. Przecież to w konsekwencji doprowadziło w końcu do zerwania stosunków Polsko-Radzieckich, a w następstwie aż do śmierci gen. Sikorskiego. Śmierci zaplanowanej w Gibraltarze. (...) Przecież w końcu gen. Sikorski zginął właśnie dlatego, że uparcie dążył do porozumienia Polsko-Radzieckiego, że wierzył marszałkowi Stalinowi i jego uroczystej obietnicy zbudowania, wolnej silnej Polski – za to zginął – ponieważ to absolutnie nie odpowiadało anglikom”¹⁵⁰¹. Nie dziwi również negatywne spojrzenie na film dziennikarzy prasy bezdebitowej – krytyk czasopisma „Promieniści” wytknął Porębie i Kowalskiego szereg błędów i zafałszowań historycznych oraz czarno-białą konstrukcję istotnych dla obrazu postaci (zwłaszcza Churchilla i Stalina), recenzję podsumowując zdaniem:

¹⁴⁹⁸ Początek ostatniego zdania z kwestii pułkownika Berlinga pochodzi z artykułu Ksawerego Pruszyńskiego *Wobec Rosji*.

¹⁴⁹⁹ O. Terlecki, „*Katastrofa w Gibraltarze*”, „*Życie Literackie*” 1984, nr 41, s. 7.

¹⁵⁰⁰ E. Duraczyński, W. T. Kowalski, *Lubimy przegranych?*, rozm. przepr. K. Kreutzinger, C. Dondziłło, „*Film*” 1984, nr 51, s. 4.

¹⁵⁰¹ *Notatka. dotyczy uwag na temat filmu „Katastrofa w Gibraltarze”, AIPN, sygn. IPN BU 1585/874, k. 5-8 (zachowano pisownię oryginalną). Notatka datowana jest na 24 kwietnia 1983 roku. Napisana została więc w środku ostatniej części okresu zdjęciowego, trwającego od 1 kwietnia do 8 czerwca 1983 roku (Por. *Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z produkcji filmu „Katastrofa w Gibraltarze”, op. cit., k. 13*).*

„W ogóle to proponuję film pana Poręby puszczać w ramach Dni Filmu Radzieckiego. Odpowiedni film na odpowiednim miejscu”¹⁵⁰².

Katastrofa w Gibraltarze spotkała się również z niemal jednoznacznie pozytywnymi recenzjami, choć dzisiaj nazwiska autorów tych właśnie artykułów nie budzą zdziwienia. Pozytywnie o kolejnym dokonaniu Poręby wypowiedział się m.in. Zbigniew Klaczyński, podkreślając m.in. udane odtworzenie epoki, której kres położył wybuch II wojny światowej, swoistą widowiskowość obrazu, polegającą na odtworzeniu na ekranie scenerii francuskich, brytyjskich czy amerykańskich, ale również swoście pojmowane odniesienia do współczesności. Ten ostatni sąd Klaczyński uzasadniał następującymi argumentami:

„Osoby tego historycznego dramatu – członkowie rządu i wysocy sztabowi oficerowie – tworzą w filmie wysoce interesujący portret. Idzie mi tu przy tym nie tylko o ciekawe zróżnicowanie obrazu przedwojennej politycznej elity, lecz także o coś jakby odwrotnego. Mianowicie o skonformizowanie myślenia tych w końcu bardzo różnych ludzi, którzy w większości – bez względu na czystość intencji i rozległość horyzontów – w żadnych okolicznościach nie byli w stanie wyjść poza dogmat nieufności i wrogości wobec Związku Radzieckiego. To uwarunkowanie, nie pozbawione zresztą głębokich historycznych i klasowych przesłanek, nie zezwoliło im ani na realną ocenę sytuacji kraju, ani też nawet sytuacji własnej, co w dalszym rozwoju wydarzeń uczynić z nich miało żałośnie śmieszne figury liderów i ministrów urojonych rządów. Ale zanim do tego doszło, fatalnie zaciążyli na losach wciąż jeszcze czynnych generacji. Wszakże to Londyn narzucił AK samobójczą politykę dwóch wrogów, stamtąd inspirowano tragedię Warszawy. Swoista aktualność filmu nie jest więc recenzenckim frazesem”¹⁵⁰³.

W wypowiedziach Poręby trudno znaleźć potwierdzenie takiej właśnie interpretacji filmu, wedle której można postawić znak równości pomiędzy przywódcami rządu londyńskiego i ówczesnych organizacji antagonistycznie nastawionych do wschodniego sąsiada. Reżyser nie potwierdził *explicite* takiego punktu wyjścia i wymowy filmu, powtarzał jednak, że ukazanie dramatycznych wydarzeń historycznych oraz tragicznych losów narodowych bohaterów może być lekcją dla dzisiejszych obywateli. To właśnie miał na myśli, mówiąc: „Przypominam postać Generała, gdyż jego życie jest jednym wielkim wołaniem o trzeźwość i realizm polityczny w naszych narodowych dziejach. Jest też ono żywym i wzruszającym świadectwem tych ludzkich i obywatelskich cech, które są nam dziś niezbędne w walce zarówno o nasze przetrwanie, jak i naszą wielkość”¹⁵⁰⁴.

¹⁵⁰² „*Katastrofa w Gibraltarze*” czyli jak Anders zabił Sikorskiego, „*Promieniści*” 1984, nr 6, s. 11.

¹⁵⁰³ Z. Klaczyński, *Dramat w Gibraltarze*, „*Trybuna Ludu*” 1984, nr 213, s. 4.

¹⁵⁰⁴ *Katastrofa w Gibraltarze*, „*Filmowy Serwis Prasowy*” 1984, nr 16, s. 9.

Liczne walory odnalazł również w *Katastrofie w Gibraltarze* Czesław Dondziłło. Recenzent „Filmu” dostrzegł w filmie Poręby polemikę z polską szkołą filmową, a zwłaszcza z prezentowanym przez nią pojęciem bohaterstwa. Zauważył, że „los Sikorskiego różni się w znaczący sposób od wpisanego zda się w naszą świadomość narodową archetypu. W falach Gibraltaru zginął nie naiwny bojowiec szafujący daniną krwi li tylko z patriotycznego obowiązku umierania za ojczyznę (pisaną zresztą dużą literą), lecz mąż stanu, którego myśl polityczna wyprzedzając epokę nie mogła się zrealizować w kontynuowanych od przedwojnia strukturach władzy i systemie międzynarodowych sojuszy”¹⁵⁰⁵. Za plus filmu Dondziłło uznał również niezwykle trafne przedstawienie kulisy polityki zagranicznej podczas II wojny światowej oraz atmosfery panującej w londyńskim rządzie oraz nasilającej się niechęci kół emigracyjnych do głównego bohatera filmu. Pewne uwagi miał tylko do obsady aktorskiej, narzekając, że odtwórcy wybrani do ról Churchilla (Włodzimierz Wiszniewski) czy Stalina (Bogusław Sochnacki) nie dorównują swoim talentem aktorom, którzy grali te same postaci w widowisku Romana Wionczka *Przed burzą*. Jednak w momencie zdjęć do *Katastrofy w Gibraltarze* Mieczysław Pawlikowski już nie żył, zaś Mariusz Dmochowski, ze względu na swoje polityczne upodobania, raczej nie chciałby być kojarzony z Porębą. I chociaż Dondziłło uznał, że *Katastrofa w Gibraltarze* ma jeszcze kilka mankamentów, głównie inscenizacyjnych, to „przecież najważniejsze jest to, że film jest, że wypełnia jedną z białych plam naszej historii”¹⁵⁰⁶.

Wśród artykułów popierających dokonanie Poręby były też takie, które powstały kilka miesięcy przed jego premierą. Oto w „Dziennik Ludowy” 25 stycznia 1984 roku (a więc ponad 7 miesięcy przed wejściem *Katastrofy*... na ekrany kin) ukazał się artykuł Tomasza Czabańskiego. Mimo, że nie był on zawodowym recenzentem filmowym, czuł się w obowiązku poinformować czytelników, że film Bohdana Poręby jest „dziełem patriotycznym. Głęboko, szczerze, prawdziwie patriotycznym”¹⁵⁰⁷, do tego zaś wyróżnia się licznymi walorami artystycznymi, wśród których znalazła się świetna reżyseria, doskonała gra aktorska, kompozycja muzyczna oraz bardzo dobry montaż. Czabański dodał również, że „wbrew złowieszczy krakaniom niektórych – pożał się Boże! – krytyków i naciskowi pewnych – powiedzmy delikatnie – niezbyt lubiących patriotyzm kół, film powstał, został entuzjastycznie przyjęty na pierwszych pokazach i niebawem ukaże się na ekranach”¹⁵⁰⁸.

¹⁵⁰⁵ C. Dondziłło, *Śmierć generała*, „Film” 1984, nr 42, s. 9.

¹⁵⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁵⁰⁷ T. Czabański, „*Katastrofa w Gibraltarze*”, „Dziennik Ludowy” 1984, nr 22.

¹⁵⁰⁸ *Ibidem*.

Na artykuł Czabańskiego zareagował Zdzisław Pietrasik, publikując na łamach „Polityki” felieton, w którym pisał: „Jako prawdziwy patriota T. Czabański czuje się współautorem Porębowego zwycięstwa. Z tej pozycji może teraz rozdzielić cenzurki, jednych ganić, drugich chwalić”¹⁵⁰⁹. Artykuł Pietrasika nie mógł pozostać bez odpowiedzi Czabańskiego, który w swojej polemice zamieścił m.in. wiele mówiący personalny atak na dziennikarza: „Nie było i nie jest tajemnicą, że dla wielu ludzi – czy dla (zp) też?! – takie pojęcia jak patriotyzm są trudno przyswajalne. A już patriotyzm połączony z nazwiskiem Poręby – to po prostu czerwona płachta dla byka!”¹⁵¹⁰. Zacytowana wymiana zdań jest dowodem, że nie tylko środowisko filmowe było wówczas dotknięte głębokimi podziałami, toczyły one bowiem również dziennikarzy, nie tylko filmowych.

Tematem kolejnej produkcji podpisanej nazwiskiem Poręby była sensacyjna historia ewakuacji polskiego złota z Warszawy do Bukaresztu, odbywająca się w trakcie kampanii wrześniowej. Decyzja o wywiezieniu cennego ładunku poza granice II Rzeczypospolitej podjęta została 5 września 1939 roku, a dowództwo nad całością operacji powierzono pułkownikowi Adamowi Kocowi, niegdyś prezesowi Banku. Pierwszy etap wędrówki zakończył się w Łucku, gdzie Koc otrzymał zgodę na przewiezienie złota do Rumunii. Po tej decyzji przetransportowano ładunek do Śniatynia, gdzie Koc przekazał dowodzenie ewakuacją pułkownikowi Ignacemu Matuszewskiemu oraz majorowi Henrykowi Floyar-Rajchmanowi. Kolumna ewakuacyjna dowiozła złoto do portu w Konstancy w Rumunii, skąd przez Turcję i Liban dotarło ono do Francji, a po napaści hitlerowców na ten kraj – do Stanów Zjednoczonych.

Plany przeniesienia na ekran powyższej historii podejmowane były wielokrotnie i, jak można wywnioskować z wywiadów z Bohdanem Porębą¹⁵¹¹, najczęściej wychodziły ze strony rumuńskiej. Informacja o tym, że już wkrótce rozpoczną się zdjęcia do filmu rekonstruującego ten element kampanii wrześniowej pojawiły się już w 1977 roku¹⁵¹². Gdy temat ten trafił do reżysera *Katastrofy w Gibraltarze*, wyraził on ogromne zainteresowanie i zgodził się zrealizować film. Umowa na realizację *Złotego pociągu* (bo taki tytuł miał przyjąć gotowy film) między kinematografią polską i rumuńską podpisana została 8 lutego

¹⁵⁰⁹ (zp) (Pietrasik Zdzisław), *Pożal się Boże!*, „Polityka” 1984, nr 7.

¹⁵¹⁰ T. Czabański, „*Pożal się Boże!*”, „Polityka” 1984, nr 11.

¹⁵¹¹ Por. B. Poręba, *Filmowa opowieść o ewakuacji polskiego złota*, rozm. przepr. (ZD), „Słowo Powszechne” 1984, nr 190.

¹⁵¹² Por. E. Żurowicz, „*Pociąg ze złotem*” – pierwszy film polsko-rumuński, „Kurier Polski” 1977, nr 209. W krótkiej notce pojawiła się tylko informacja o autorze scenariusza – Ionie Grigorescu. Brak danych o potencjalnym reżyserze filmu oraz zespole, który miał go produkować.

1985 roku¹⁵¹³. Scenariusz przyszłej produkcji napisany został przez rumuńskiego pisarza i dziennikarza Iona Grigorescu; Bohdan Poręba przedstawiał go przyszłym widzom słowami: „wybitny, znany w Europie i na świecie scenarzysta (...), bardzo dobrze zresztą znający nasze stosunki, świetnie mówiący po polsku, wieloletni korespondent z Warszawy, rozmiłowany w naszej kulturze, literaturze, historii”¹⁵¹⁴. Materiał literacki, chcąc zadośćuczynić wymogom filmu dla szerokiej publiczności, zawierającego sporą dawkę dramatycznych zwrotów akcji, mającego również na celu ukazanie działalności szpiegowskiej i dywersyjnej agentów wywiadu III Rzeszy, wprowadził pewne elementy oddalające film od rekonstrukcji rzeczywistych wydarzeń. Przede wszystkim wydłużył drogę kolumny ewakuacyjnej na terenie Polski, wprowadził też do filmu fikcyjną postać Renaty (Ewa Kuklińska), sekretarki dyrektora Banku Polskiego, biorącej udział w transporcie złota, która koniec końców okazuje się agentką Untersturmführera Rudolfa Langa (Arkadiusz Bazak), oficera SS, dążącego wraz ze swoją grupą do zniszczenia ładunku. Głównym bohaterem filmu zaś zostali pułkownik Górski (postać wzorowana na pułkowniku Kocu; rolę tę zagrał Tomasz Zaliwski) oraz major Marian Bobruk, grany przez Wacława Ulewicza. Postać ta pod pewnymi względami przypomina generała Sikorskiego z poprzedniego filmu Bohdana Poręby. Jest to również oficer nietolerowany przez sanacyjne rządy, przez swoje poglądy mający sporo kłopotów, odsuwany na boczny tor. Podczas rozmowy w podziemiach banku, gdy Górski porównuje przygotowywaną akcję do gry, którą należy zakończyć powodzeniem, Bobruk odpowiada: „Może by się nawet nie zaczęła, pułkowniku, gdyby nie upajanie się złudzeniami. (...) Nasz wydział przestrzegał, to odpowiadano, że będzie się działać żelazną ręką, tyle że w jedwabnej rękawiczce. Silni, zwarci, gotowi”. Dopiero w obliczu wojny władze wojskowe przypominają sobie o jego nadzwyczajnych talentach i powierzają mu odpowiedzialne zadanie.

Grigorescu przywiązał też sporą wagę do roli premiera Rumunii, Armanda Călinescu. Film ukazuje sporą odwagę rumuńskiego dygnitarza i członka Frontu Narodowego Odrodzenia, a jego śmierć w wyniku zamachu, dokonanego przez rumuńską faszystowską organizację Żelazna Gwardia ukazał jako cenę za poparcie polskiego rządu i zgodę na pomoc w ewakuacji złota. Zamach ten ukazuje ostatnia scena filmu; pod jej adresem podczas kołaudacji wysunięte zostały pewne zastrzeżenia, m.in. przez profesora Jana Baszkiewicza.

¹⁵¹³ Por. *Współpraca z Rumunią w sprawie koprodukcji filmu Złoty pociąg. Umowy, aneksy, korespondencja 1984-1986*, AAN-NZK, sygn. 12/137, k. 29-36.

¹⁵¹⁴ B. Poręba, *Filmowa opowieść...*, op. cit.

Jego zdaniem, „sprawa wyglądała nie w ten sposób, że Calinescu został zamordowany dlatego, że pomagał Polakom, ale dlatego, że kazał zamordować Cordeanu”¹⁵¹⁵. Osoba sporządzająca stenogram źle zapisała nazwisko, o którym mówił Baszkiewicz, w rzeczywistości chodziło o Corneliu Codreanu, jednego z przywódców Żelaznej Gwardii oraz Legionu Archaniola Michała – nacjonalistycznych i faszystowskich organizacji, zwalczanych przez premiera, ich lider został zaś w kwietniu 1939 roku zamordowany w jednym z rumuńskich więzień przez podwładnych Calinescu. Stanisław Trepczyński zaś zwrócił uwagę na inny aspekt finału *Złotego pociągu*: „Rozumiem, że ta scena jest pokazana pod napisami, ale ponieważ jest ona bardzo długa, więc nie wiem, czy nie dochodzi tutaj do zachwiania jakiejś proporcji. Uważam, że byłoby lepiej, aby film ten kończył się sceną odpłynięcia statku, bo to jest dla akcji filmu sprawa najważniejsza, a wypunktowanie sceny zabójstwa premiera doprowadza do tego, że sprawa ta znajduje się niejako na pierwszym planie”¹⁵¹⁶. Jednak sam Poręba bardzo pozytywnie wyrażał się o rumuńskim premierze i jego postawie w pierwszym okresie II wojny światowej: „Pozostałe po nim dokumenty świadczą o bardzo szczerym i pełnym przyjaźni stosunku do naszego kraju”¹⁵¹⁷. Ponieważ powyższe stanowisko Trepczyńskiego nie była uwagą kolaudacyjną, scena została więc w filmie nienaruszona. Faktycznie jednak propozycja ta nie pozbawiona jest racji, gdyż takie zakończenie *Złotego pociągu*, filmu sensacyjno-wojennego przecież, kieruje go w stronę filmu politycznego, nadto – z punktu widzenia polskich widzów – mogło zostać uznane za nieczytelne i niezrozumiałe. Winno się więc je traktować raczej jako ukłon Poręby w stronę rumuńskich koproducentów.

Złoty pociąg przyjął konwencję, w której Poręba dotychczas specjalizował się bardzo rzadko, ostatni raz w 1961 roku, gdy realizował swój drugi film fabularny – *Drogę na Zachód*. Został na kolaudacji przyjęty przez niektórych członków komisji z szacunkiem i uznaniem. Czesław Petelski stwierdził, że jest „osiągnięciem Bohdana”¹⁵¹⁸. Inni uczestnicy posiedzenia – m.in. Zygmunt Wiśniewski, Jan Rybkowski czy Jan Kasak – doceniali dobry scenariusz, umiejętne zbudowanie akcji i napięcia przez Porębę, przypomnienie nieznanego epizodu z września 1939 roku oraz zaakcentowanie współpracy dwóch państw sojusznicznych. *Votum separatum* zgłosił profesor Jan Baszkiewicz, jego zdaniem film pełen

¹⁵¹⁵ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmu Fabularnego w dniu 19 lutego 1986 r., AFINA, sygn. A-344, poz. 427, k. 10.

¹⁵¹⁶ *Ibidem*, k. 6-7.

¹⁵¹⁷ B. Poręba, *Z szacunkiem dla państwa*, rozm. przepr. B. Kazimierczyk, „Odrodzenie” 1987, nr 13.

¹⁵¹⁸ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmu Fabularnego w dniu 19 lutego 1986 r., op. cit., k. 3.

był dłuższymi i nadmiernie przeciągniętymi jazdami pociągów, przez co, jak stwierdził: „zaznaczam, że nie wytrzymałbym, gdybym był na tym filmie prywatnie”¹⁵¹⁹. Z jego strony pojawiły się również zarzuty o „infantyilizowanie historii”, zaś niemal wszyscy uczestnicy posiedzenia domagali się usunięcia ujęć, w którym pułkownik Górski używa gwizdka do zakończenia kolejnych elementów akcji, gdyż miało to rzutować negatywnie na wizerunek oficera Wojska Polskiego. Wszystkie wymienione powyżej propozycje modyfikacji nie znalazły się jednak w podsumowaniu kolaudacji, wręcz przeciwnie, podkreślano dobre przyjęcie filmu, wskazując, że jedyne wady dotyczyły spraw technicznych, a przede wszystkim braku napisów w scenach, w których aktorzy wypowiadają się w językach innych niż polski¹⁵²⁰. Chyba jednak szkoda, że reżyser nie zdecydował się na wycięcie wspomnianych scen z udziałem Tomasza Zaliwskiego, gdyż, jak stwierdził Feliks Netz, „pułkownik Górski wzbudzał najwięcej wesołości wśród młodej widowni, zwłaszcza gdy posługiwał się gwizdkiem”¹⁵²¹. Potwierdzeniem pozytywnego przyjęcia *Złotego pociągu* było przyznanie filmowi I kategorii artystycznej, zaś Jerzy Schönborn stwierdził, iż „jak wynika z wypowiedzi większości dyskutantów, film ten został przyjęty pozytywnie i możemy tutaj mówić o sukcesie”¹⁵²².

Odmienne zdania byli recenzenci i w gruncie rzeczy można mówić o tradycyjnym rozżewie między opiniami kolaudantów, a refleksjami krytyków filmowych. W przypadku *Złotego pociągu*, chociaż artykułów analizujących film powstało sporo, dość trudno jest znaleźć recenzję jednoznacznie pozytywną. Marek Pawlukiewicz zwrócił uwagę, że „większość sytuacji została w »Złotym pociągu« zainscenizowana wręcz nieudolnie. Nie bardzo wiadomo, którym z dwóch pociągów jadą skrzynki ze złotem, na który pociąg napadają dywersanci, dlaczego Bobruk wraz z komisarzem gonią za pociągiem samochodem porwanym dywersantom itd., itd.”¹⁵²³. Na nadmiar rozwleczonych scen, liczne elementy pełne sztuczności oraz epatowanie wzniosło-patetycznymi fragmentami zwrócił uwagę Stanisław Zawiśliński¹⁵²⁴, ale podobne zarzuty wysuwali również m.in. Bohdan Knichowiecki czy Maria Malatyńska. Ta ostatnia, pisząc o zasługach Poręby w przywróceniu do zbiorowej pamięci losów polskiego złota, stwierdziła: „Podkreślam filmową dziewiczość tego tematu,

¹⁵¹⁹ *Ibidem*, k. 10.

¹⁵²⁰ Por. Korespondencja dotycząca filmu *Złoty pociąg*, AFINA, sygn. A-344, poz. 427a.

¹⁵²¹ F. Netz, „*Złoty pociąg*”, „Tygodnik Tak i Nie” 1987, nr 11, s. 15.

¹⁵²² *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmu Fabularnego w dniu 19 lutego 1986 r.*, op. cit., k. 23.

¹⁵²³ M. Pawlukiewicz, *W konwencji komiksu*, „Film” 1987, nr 17, s. 9.

¹⁵²⁴ Por. S. Zawiśliński, *Złoty pociąg*, „Trybuna Ludu” 1987, nr 71, s. 7.

ponieważ jest to jedyna właściwie wartość tego filmu”¹⁵²⁵. W kilku artykułach pojawiły się również uwagi na temat odbioru filmu przez publiczność – nawzajem się wykluczające. W artykule informującym o premierze *Złotego pociągu* w Lublinie informowano o „niezwykle ciepłym przyjęciu”¹⁵²⁶, z kolei Kazimierz Młynarz, przywołując z pamięci seans, na którym był w kinie w Poznaniu, pisał: „Największe ożywienie widowni (film – przyp. JG) wzbudza wtedy, gdy pojawiają się napisy »koniec części pierwszej«, »część druga« – i to ożywienie widowni jest raczej filmowi nieprzychylnie”¹⁵²⁷. Wydaje się jednak, że entuzjastyczna reakcja publiczności nie była celem, dla którego zrealizowany był ten film, w przedpremierowych wywiadach reżyser zdradzał, iż „wciąż w niedostatecznym stopniu uzmysławiamy sobie, ile naprawdę zawdzięczamy ówczesnemu rządowi rumuńskiemu. Powiedziałbym nawet, że gdyby nie pomoc Rumunów udzielona Polakom, dalszy ciąg naszej historii państwowej stanąłby pod znakiem zapytania. Należał się ten film Rumunom”¹⁵²⁸. W takim wypadku należałoby traktować *Złoty pociąg* jako rodzaj spłacenia moralno-politycznego długu w formie filmowej, nawet być może z pewnymi procentami na rzecz rumuńskiego koproducenta. Pozostaje jednak pytanie o wymierne koszty finansowe, które przy spłaceniu owego długu zostały poniesione. A że były to koszty spore, świadczy **Tabela 9**.

Po zakończeniu realizacji filmu Poręba sporo mówił o swoich kolejnych planach. Wyznawał w wywiadach, że jego marzeniem jest realizacja biografii Szmula Zygielbojma¹⁵²⁹, która, jak się można domyślać, koncentrowałaby się przede wszystkim wokół jego wojennych losów. Dziennikarzowi „Filmowego Serwisu Prasowego” zdradził zaś, że wraz ze scenarzystą *Złotego pociągu* będzie chciał wyreżyserować ekranizację powieści „Bramy Lipska” Jana Dobraczyńskiego, opowiadającej o ostatnich dniach życia księcia Jerzego Poniatowskiego¹⁵³⁰. Zastanawiające jest więc, że w kolejnej swojej realizacji Poręba odszedł od tematyki historycznej, co opiszę w kolejnym rozdziale tej pracy.

¹⁵²⁵ M. Malatyńska, „Złoty pociąg”, „Echo Krakowa” 1987, nr 50, s. 2.

¹⁵²⁶ (sok), *Dramatyczne losy polskiego złota*, „Kurier Lubelski” 1987, nr 45.

¹⁵²⁷ K. Młynarz, „Złoty pociąg” – czyli zadęcie na torach, „Express Poznański” 1987, nr 51.

¹⁵²⁸ *Złoty pociąg*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 16/17, s. 13.

¹⁵²⁹ Por. B. Poręba, „Złoty pociąg” zajechał, rozm. przepr. D. Zybalanka-Jaśko, „Gazeta Poznańska” 1985, nr 250, s. 8.

¹⁵³⁰ Por. *Złoty pociąg*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 16/17, s. 13.

6.2. *Mruganie do widza nie było moim zamiarem. Inne filmy wojenne i historyczne*

W cieniu *Katastrofy w Gibraltarze* pozostaje do dzisiaj drugi kinowy film Romana Wionczka. Tym razem reżyser, po umiarkowanym sukcesie *Sekretu Enigmy* i jego telewizyjnej wersji, postanowił odejść od filmu biograficznego, odkrywającego nieznane karty z historii II wojny światowej. Być może przeczuwał on, że pojawienie się na ekranach dwóch podobnych w konwencji produkcji tego samego zespołu filmowego byłoby pewnym błędem (zwłaszcza że jego projekt skierowany został do produkcji kilka miesięcy po rozpoczęciu zdjęć do filmu *Poręby*). Wionczek skoncentrował się na próbie oddania stanu ducha i atmosfery panującej wśród młodych konspiratorów, walczących z okupantem w Warszawie i okolicach.

Haracz szarego dnia (1983) powstał na podstawie powieści Janusza Krasińskiego pod tym samym tytułem. Głównym bohaterem pierwowzoru literackiego i filmu był młody poeta, Anatol Gonczar (Marek Wysocki), który trudni się handlem kradzionym węglem, jednak chcąc spełnić prośbę ojca, nie angażuje się w podziemną działalność. Tymczasem jego wiersze zaczynają być drukowane w konspiracyjnych gazetkach, zaś kolega Gonczara, Włodek, jest aktywnym żołnierzem Armii Krajowej. Gdy ojciec Gonczara zostaje aresztowany, młody poeta decyduje się przystąpić do oddziału Włodka. Tam poznaje piękną Zofię, w której z wzajemnością się zakochuje.

W filmie Wionczka spotkały się więc dwa wątki, przy czym z wypowiedzi prasowych reżysera wynika, że to właśnie ten pierwszy był dla niego najważniejszy. Mówił: „Kino ostatnich lat ukazuje II wojnę światową w sposób przygodowy, zachęcający niejako do mocnych przeżyć, w sposób wywołujący żal za wspaniałą przygodą, która stała się udziałem ojców. A przecież żadna wojna przygodą nie jest. Wojna to wszechogarniająca tragedia ludzi bez względu na to, po której stronie frontu się znaleźli i niezależnie od tego, czy udaje się im uniknąć bezpośredniej z nią styczności czy też nie. Wojna wciąga wszystkich i wszystkich miażdży. Dotyczy to również bohaterów mojego filmu”¹⁵³¹. Z pewnością Wionczek wiedział co mówi, miał za sobą zarówno udział w konspiracji, jak i w Powstaniu Warszawskim. I dlatego grozie wojny postanowił przeciwstawić miłość „w czasach pogardy” dwojga ludzi, złączonych również patriotycznym obowiązkiem. Tematyka filmu jest więc zbieżna z *Urodzinami młodego Warszawiaka*, zwłaszcza że Wionczek w roli Zofii obsadził Jolantę Grusznic, która zagrała podobną postać w filmie Petelskich.

¹⁵³¹ *Haracz szarego dnia*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1984, nr 5/6, s. 7.

Na tym podobieństwa ze wzmiankowanym wyżej filmem się nie kończą, bowiem *Haracz szarego dnia* reprezentuje podobny poziom artystyczny co *Urodziny młodego Warszawiaka*. Groza wojny jest tutaj co prawda wyczuwalna, ale poszczególne sceny, np. aresztowania i, koniec końców, rozstrzelania Gonczara i Zofii nie wnoszą do wojennej tematyki nic oryginalnego. Niewiele dobrego da się również powiedzieć o miłosnym wątku Gonczara i Zofii, tutaj raczej zawinił sam reżyser, nie potrafiąc wystarczająco dobrze poprowadzić aktorów i należycie zainscenizować scen rodzącego się między nimi uczucia. Taki sam zarzut można również postawić scenom narad i próbom ukazania organizacji konspiracyjnej, w której działają Gonczar, Zofia i Włodek. Jeśli Wionczek twierdził w wywiadach, że zależało mu na „przekazać atmosferę tamtych dni młodym aktorom – ludziom wrażliwym, nowym w zawodzie, nie skażonym jeszcze rutyniarstwem”¹⁵³², to trzeba przyznać, że nie zawsze jego wysiłki przyniosły zamierzony efekt.

A jednak kołaudanci docenili pracę Romana Wionczka, dostał za nią zresztą I kategorię artystyczną. Przy czym trzeba zauważyć, że w przypadku rozpatrywania *Haraczu szarego dnia* powtórzyła się sytuacja z kołaudacji *Katastrofy w Gibraltarze* – w posiedzeniu brali udział przede wszystkim członkowie Komisji jednoznacznie identyfikowani z partią, a przy tym należeli do starszego pokolenia, mającego również za sobą liczne doświadczenia okupacyjne. Dlatego można zakładać, że wygłaszane przez nich opinie nacechowane są emocjonalnie, film bowiem w konwencjonalny sposób opowiadał o czasach ich młodości i trudnych często przeżyć. I tak, Kazimierz Koźniewski nie wahał się uznać *Haraczu...* za „film wybitny” oraz „przejmujący”¹⁵³³, pełen prawdy o okresie wojny i przeżyciach młodych ludzi tamtych czasów. Podobne opinie podzielili Lech Wieluński i Wojciech Żukrowski. W recenzjach dostrzegano przede wszystkim postęp w twórczości reżyserskiej Wionczka – oto dotychczasowy rekonstruktor wydarzeń historycznych i realizator spektakli oraz filmów opartych przede wszystkim na źródłach i dokumentach przy realizacji *Haraczu...* ujawnił się jako „liryk, autor filmu o tragicznej wojennej miłości”¹⁵³⁴. Recenzent „Ekranu” znalazł podobieństwa tej warstwy do uprzednich wybitnych dokonań – serialu *Kolumbowie* (1970; reż. Janusz Morgenstern) czy pierwszej noweli *Szkiców warszawskich* (1969; reż. Henryk Kluba). Porównanie interesujące, jednak w zestawieniu z przywołanymi

¹⁵³² *Ibidem*.

¹⁵³³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 11 sierpnia 1983 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 335, k. 1-2.

¹⁵³⁴ A. Horoszczak, *Czas miłości, czas śmierci*, „Ekran” 1984, nr 14, s. 20.

tytułami film *Wionczka* wydaje się błąd, powierzchowny, o czym wspomniałem już wyżej; podobne opinie wyraziła również Elżbieta Dolińska, jej zdaniem „w zgłębieniu postaci nie mogli tu pomóc młodzi aktorzy, którzy role swe tworzyli intuicyjnie, raz z gorszym a raz z lepszym efektem”¹⁵³⁵. Słabiej zostały ocenione sekwencje „partyzanckie”, oparte na schematach i zgranych stereotypach, pełne scenariuszowych mielizn¹⁵³⁶. Nienajlepiej przyjęła również film część publiczności – zdaniem Tomasza Śrutkowskiego podczas seansu „słychać było rozmowy, trzaskanie fotelami, śmiech”¹⁵³⁷. Warto też zwrócić uwagę, że *Haracz szarego dnia* był pierwszym i jedynym filmem Zespołu Filmowego „Profil” traktującym o pokoleniu „Kolumbów” i żołnierzy Armii Krajowej, po części nawiązującym też do doświadczeń i osiągnięć „polskiej szkoły filmowej”.

Historyczny temat poruszał również drugi kinowy film Ignacego Gogolewskiego *Dom świętego Kazimierza* (1983). I tym razem, jak w przypadku *Katastrofy w Gibraltarze*, do określenia gatunkowej przynależności filmu należy dodać przymiotnik „biograficzny”, Gogolewski bowiem ukazał w filmie ostatnie lata życia wybitnego poety Cypriana Kamila Norwida, które spędził on w tytułowym miejscu, będącym domem opieki dla polskich emigrantów w Ivry pod Paryżem. Scenariusz napisał Leszek Wosiewicz i początkowo był on przeznaczony do realizacji jako film telewizyjny. Zespół „Profil” złożył ten literacki materiał w 1982 roku pod tytułem „Dom świętego Ducha”. Zygmunt Wiśniewski, który wnioskował o skierowanie tego filmu do produkcji zastrzegając: „Proponujemy, aby skierować do realizacji pt. »Dom świętego ducha« tylko pod warunkiem, że reżyserem filmu będzie Jerzy Krasowski”¹⁵³⁸. Reżyser ten nie miał wcześniej żadnych doświadczeń jako reżyser filmowy, chociaż na początku lat 70. złożył scenariusz filmu „Generał Barcz”, opartego na powieści Juliusza Kaden-Bandrowskiego pod tym samym tytułem, materiał nie został jednak skierowany do produkcji z powodu dylematów dotyczących ukazania okresu międzywojennego¹⁵³⁹. Również Leszek Wosiewicz był zainteresowany realizacją swojego scenariusza, zwłaszcza że w Zespole „Profil” zdążył już zrealizować uprzednio *Smak wody* (1980). Ale właśnie sytuacja w zespole Bohdana Poręby sprawiła, że odstąpił od realizacji swojego zamiaru. Scenariusz dostał się w ręce Ignacego Gogolewskiego, który film nie tylko wyreżyserował, ale również zagrał w nim główną rolę.

¹⁵³⁵ E. Dolińska, *Pęknięte marzenia*, „Film” 1984, nr 15, s. 11.

¹⁵³⁶ Por. M. Karbowski, *Wojenna „love story”...*, „Głos Robotniczy” 1984, nr 83, s. 4.

¹⁵³⁷ T. Śrutkowski, *Sceny z niemieckiej okupacji*, „Gazeta Olsztyńska” 1984, nr 76.

¹⁵³⁸ [Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do Andrzeja Kurza z 6 grudnia 1982 roku], ODiZP-TVP, sygn. 1914/89, 112, t. 2, k. nlb.

¹⁵³⁹ Por. *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dn. 20.II.71r.*, AFINA, sygn. A-347, poz. 20, k. 18-37.

Cyprian Kamil Norwid ukazany jest w *Domu świętego Kazimierza* jako postać stojąca w kontraście do emigracyjnych postaw lokatorów domu opieki, wspominających dawne bohaterskie zrywy, licytujących się, czy większe znaczenie miało powstanie listopadowe czy styczniowe, ale przede wszystkim żyjących na żołdzie mecenasa domu, księcia Czartoryskiego, uzależnionych od jego hojności i przekazywanych sum pieniędzy. Emigranci uzależnieni są również od regulaminów, zasad i kaprysów opiekujących się nimi zakonnic, w tym siostry Teresy (Irena Malkiewicz). Zakonnice pacyfikują wszelkiego rodzaju bunt, mające swoje źródło chociażby w jakości podawanego pensjonariuszom jedzenia. W tym momencie warto zastanowić się, czy mikrokosmos tytułowego miejsca, czy szerzej – zagadnienie emigracji można odczytywać tylko w kontekście określonego czasu, drugiej połowy XIX wieku. Wszak nieco ponad 100 lat później, w czasach stanu wojennego, Polskę również opuściła kolejna grupa emigrantów politycznych, szukających na Zachodzie spokoju i ucieczki przed opresyjnym państwem. Ignacy Gogolewski na pytanie dziennikarza „Filmu” o możliwe odniesienia jego filmu do współczesnej sytuacji, odpowiadał: „Każdy kraj ma swoją mniejszą czy większą emigrację. Ale emigracja to konieczność niekorzystna i dla tych, którzy kraj opuszczają, i dla tych, którzy pozostają. Często widzimy emigrację w różowych kolorach. Tej możemy się przyjrzeć z bliska. Ostatecznie wnioski niechaj wyciągną sami widzowie...”¹⁵⁴⁰. Chociaż w innym wywiadzie dodawał: „Mruganie do widza nie było moim zamiarem. Jeżeli takie analogie nasuwają się – nie protestuję (...). Mnie interesowała tamta epoka, tamci ludzie, a że historia lubi się powtarzać?”¹⁵⁴¹.

Warto również zauważyć, że Gogolewski nie starał się stworzyć pomnikowej postaci Norwida. W jego filmie ów wybitny poeta jest przede wszystkim człowiekiem ze wszelkimi swoimi słabostkami, dziwnostkami, kęśliwością i innymi negatywnymi cechami charakteru. „Mówi się tylko o jego wspaniałych walorach, że przerastał swoje otoczenie, że wyprzedził swój czas. Ja spróbowałem popatrzeć do jakiego stopnia potrafił on być nieznośny, jak sam przesądzał swój los. (...) Chciałem żeby na chwilę zatrzymać się przed Wielkim, dotknąć jego geniuszu, ale jednocześnie pokazać go w sytuacjach prozaicznych”¹⁵⁴² – twierdził reżyser. Ze swoimi zmiennymi nastrojami, ale również odwagą sprzeciwiania się romantycznym porywom starych emigrantów oraz ich ciągłym dyskusjom na temat czasów minionych, Norwid staje się w filmie również człowiekiem odważnym, bezkompromiso-

¹⁵⁴⁰ E.K., *Na dalekim przedmieściu Paryża*, „Film” 1983, nr 22, s. 6.

¹⁵⁴¹ I. Gogolewski, *„Dziś, tylko cokolwiek dalej...”*, rozm. przepr. D. Karcz, „Kino” 1983, nr 7, s. 2.

¹⁵⁴² *Ibidem*, s. 3.

wym, a przez to odtrącanym i pogardzanym przez mikrospołeczność domu świętego Kazimierza. Wreszcie kolejna warstwa – kontakty z kobietami. W filmie została ona zaakcentowana poprzez spotkanie z Marią Teresą Sadowską (Ewa Szykulska), ale jest ono krótkie, kobieta zdaje się traktować Norwida przede wszystkim jako wybitnego poetę, szuka u niego rady. „Że kochał i przeżywał dramaty, niby wiemy, ale ta ostatnia jego miłość i rozstanie z Marią Sadowską? Zagadkowa” – mówił Ignacy Gogolewski, z pewnością dlatego wątek ten nie został rozbudowany. Znacznie bardziej rozwinięta jest relacja przyjaźni, jaka łączy Norwida z Tomaszem Augustem Olizarowskim (Adolf Chronicki), weteranem, ale również poetą, stąd porozumienie obu mężczyzn i ich wspólnota dusz. Gdy Olizarowski, jedyny człowiek, który akceptował charakter Norwida, umiera, poeta załamuje się, co w gruncie rzeczy jeszcze bardziej pogarsza jego nadwątlone zdrowie.

Chociaż duża większość zdjęć do filmu powstała w Polsce (tytułowy przytułek „zagrały” klasztory w Łęczycy i Paradyżu), ekipa *Domu świętego Kazimierza* spędziła również kilka dni na zdjęciach w Paryżu. Powstały tam sekwencje wprowadzające do filmu, ukazujące współczesną stolicę Francji, w której nadal istnieją miejsca związane z polską emigracją, np. Hotel Lambert. Ten zabieg dramaturgiczny również implikuje pytania o metaforyczne znaczenie filmu oraz odniesienia do Polski i Polaków anno domini 1983. Ale zdaniem reżysera te akurat fragmenty filmu w założeniu nie miały pełnić takiej funkcji, Gogolewskiemu chodziło o „zabieg mający wprowadzić bardziej i mniej zorientowanego widza w pewien klimat tego miasta”¹⁵⁴³.

Rok produkcji filmu może również prowokować do stwierdzenia, że *Dom świętego Kazimierza* powstał dla uczczenia 100 rocznicy śmierci Cypriana Kamila Norwida. Reżyser filmu zaprzeczał w wywiadach takiemu charakterowi swojej drugiej realizacji, jednak kwestia poruszana była, jako jedna z wielu, podczas obrad Komisji Kolaudacyjnej. Między innymi Stanisław Trepczyński uznał: „jeżeli ktoś nie zna z innych źródeł Norwida, to obawiam się, że nie wyniesie wrażenia, że to jest postać wieloznaczna i nie wiem, czy tak powinien wyglądać film, który jest zrobiony z okazji jubileuszu wielkiego poety?”¹⁵⁴⁴. W kolejnym zdaniu jednak dodał: „To co powiedziałem nie przysyłania mi walorów tego filmu, bo to jest pozycja, jaka będzie zaliczana do znakomitych dzieł w naszej kinematografii”¹⁵⁴⁵. Była to opinia jednak trochę na wyrost, gdyż dzisiaj mało kto pamięta o tym dokonaniu

¹⁵⁴³ *Ibidem*, s. 5.

¹⁵⁴⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 12 sierpnia 1983 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 336, k. 7.

¹⁵⁴⁵ *Ibidem*.

Ignacego Gogolewskiego. Ton wielu innych wypowiedzi kolaudantów był jednak zbieżny ze zdaniem Trepczyńskiego – powstał film znaczący, ważny, wyróżniający się wieloma zaletami, wśród których na pierwszym miejscu wymieniano kreacje aktorskie Gogolewskiego i Ireny Malkiewicz. Zastanawiano się jednak, czy *Dom świętego Kazimierza* jest filmem na tyle interesującym, by zdobyć sobie publiczność, innymi słowy – czy sama postać Norwida będzie wystarczającym magnesem, który przyciągnie ludzi do kin. Zbigniew Kuźmiński, reprezentujący zespół „Profil” podczas posiedzenia, zaproponował rzecz zaskakującą zważywszy na telewizyjne „praźródło” projektu, a mianowicie, by „ten film skierować do telewizji, a wtedy możemy liczyć na to, że będzie oglądany przez 10 milionów Polaków, że zostanie przybliżona ta postać do naszych widzów. To byłoby jedyne wyjście, aby można było ten film pokazać szerokiej widowni”¹⁵⁴⁶. Jednak zarówno Jerzy Bossak jak i Lech Wieruśki oprotowali to rozwiązanie, zaś dyrektor Zjednoczenia Rozpowszechniania Filmów Roman Boniecki zastanawiał się nad włączeniem *Domu...* do programu najbliższych „Konfrontacji”, zwracał również uwagę, że „film dzisiejszy trzeba będzie pokazać młodzieży, jest to tym bardziej możliwe, że mamy podpisane porozumienie z Ministerstwem Oświaty i Wychowania i resort ten jest zobligowany do takich działań”¹⁵⁴⁷.

Rzeczywiście film był pokazany podczas „Konfrontacji” w 1983 roku, o czym świadczy zarówno zapowiedzi prasowe tej imprezy filmowej¹⁵⁴⁸, jak i m.in. recenzja Rafała Jabłońskiego¹⁵⁴⁹, skądinąd bardzo krytyczna wobec *Domu...* Trudno jednak się temu dziwić, obraz Gogolewskiego miał bowiem wybitną konkurencję w postaci takich filmów jak *Tootsie* (1982; reż. Sydney Pollack; prod. USA), *Inne spojrzenie* (*Egymásra nézve*; 1982; reż. Károly Makk; prod. Węgry) czy *Szpital Britannia* (*Britannia Hospital*; 1982; reż. Lindsay Anderson; prod. Wielka Brytania). Nie tylko zresztą Jabłoński był negatywnie nastawiony do filmu Gogolewskiego, dziennikarz „Kurier Lubelski” uczestniczący w tym przeglądzie w swojej recenzji pisał: „Do robienia filmów trzeba mieć choć trochę predyspozycji. Inaczej powstaje gniot – tak jak to jest z »Domem świętego Kazimierza«, nudnym wypracowaniem na temat Cypriana Kamila Norwida i emigracji polskiej”¹⁵⁵⁰. Inni recen-

¹⁵⁴⁶ *Ibidem*, k. 16. Odnosząc się do spraw rozpowszechniania filmu telewizji Ignacy Gogolewski stwierdził, że instytucja ta powinna zrealizować serial, który wyczerpująco opowiedziałby o każdym fragmencie życia Norwida.

¹⁵⁴⁷ *Ibidem*, k. 17.

¹⁵⁴⁸ Por. *Konfrontacje '82*, „Film” 1983, nr 39, s. 2.

¹⁵⁴⁹ Por. R. Jabłoński, *Dom św. Kazimierza*, „Słowo Powszechne” 1983, nr 195.

¹⁵⁵⁰ (sok), *Poeta o poecie*, „Kurier Lubelski” 1983, nr 217.

zenci byli nieco bardziej łaskawi dla aktora i reżysera, ale również nie szczędzili krytycznych uwag. W najlepszym wypadku pisano o „filmie nierównym”¹⁵⁵¹, namawiano też Gogolewskiego (jakby znając jego kolaudacyjną wypowiedź) do realizacji serialu telewizyjnego, film bowiem „pozostawia (...) ogromny niedosyt”¹⁵⁵². W jednym recenzenci zgadzali się z kolaudantami – wysoką oceną aktorstwa. Dziennikarz tygodnika „Razem” uznał, że w przypadku *Domu świętego Kazimierza* „otrzymaliśmy jedynie zbiór kolorowych ilustracji z epoki, pozbawiony wyraźnej linii dramaturgicznej, wzbogacony jedynie o liczne cytaty z dzieł poety. I właśnie interpretacja norwidowskich strof przez Ignacego Gogolewskiego – aktora stanowi niezaprzeczalny, jedyny walor tego filmu”¹⁵⁵³.

Realizacja filmów wojennych i historycznych, będąca stałym elementem produkcji zespołu Bohdana Poręby w każdej kadencji, miała również swoją reprezentację po powołaniu zespołu na kolejną kadencję, tym razem czteroletnią. I to reprezentację bardzo bogatą, albowiem (nie licząc produkcji telewizyjnych) w (mniej lub bardziej) odległych epokach osadzona była akcja sześciu filmów fabularnych, w tym jednego, będącego kinową wersją serialu telewizyjnego. Pierwszym filmem, odwołującym się do okresu II wojny światowej, był *Romans z intruzem* (1984) w reżyserii Waldemara Podgórskiego, zrealizowany na podstawie powieści Wacława Bilińskiego „Koniec wakacji”, dawnego kierownika literackiego „Profilu”. Spora część akcji zarówno powieści jak i filmu rozgrywa się kilka dni przed napaścią III Rzeszy na Polskę. Oto przez graniczną rzekę przeprawia się uciekinier z niemieckiej armii, Ernst Hochman (Klaus Peter Thiele). Zatrzymujących go żołnierzy prosi o pilne skontaktowanie z przedstawicielem dowództwa, jest bowiem w posiadaniu istotnych informacji dotyczących planowanego ataku na nasz kraj. Sprawą zajmuje się pułkownik Kłonsawicki (Kazimierz Meres), zaś pochwyconym jeńcem opiekuje się porucznik Adam Kosowicz (Aleksander Mikołajczak), będący oficerem zaledwie od kilku miesięcy. Polscy oficerowie są jednak pełni rezerwy do Niemca, podejrzewają go również o prowokację, ten z kolei nie potrafi przekonać ich do siebie. Tymczasem wybuch wojny zbliża się nieubłaganie.

Waldemar Podgórski miał już w swoim dorobku filmy, podejmujące tematykę walki wywiadów czy afer szpiegowskich. Takie tytuły, jak *Hasło „Korn”* (1968), a zwłaszcza *Na krawędzi* (1972) były jednak negatywnie przyjmowane przez prasę ze względu na brak atmosfery napięcia czy liczne niedostatki dramaturgiczne. W *Romansie z intruzem* Podgórski

¹⁵⁵¹ C. Prasek, *Ostatnie lata Norwida*, „Kobieta i Życie” 1984, nr 30, s. 15.

¹⁵⁵² T. Krywow, *Pensjonat straconych złudzeń*, „Ekran” 1984, nr 22, s. 16.

¹⁵⁵³ *Dom świętego Kazimierza*, „Razem” 1984, nr 27, s. 31.

niemalże powielił wady, które obciążały jego wcześniejsze produkcje. Bohaterowie, zwłaszcza ci, prezentujący polską stronę, potraktowani są szablonowo, zaś w ich kompetencje do pracy wywiadowczej trudno właściwie uwierzyć. Przykładowo główny bohater, wspomniany porucznik Kossowicz, bardziej niż nadciągającym zagrożeniem ze strony wroga oraz sprawą niemieckiego jeńca zaaferowany jest zbliżającym się ślubem z córką wyższego oficera. Postacie te wywołały podczas kolaudacji spore kontrowersje, zwłaszcza u Jerzego Jesionowskiego i Kazimierza Koźniewskiego; ten ostatni uznał, że „z takim wywiadem, to my tej wojny nie moglibyśmy wygrać”¹⁵⁵⁴. Również inni kolaudanci z niechęcią przyjęli film Podgórskiego, dostrzegając w nim statyczność akcji oraz nieprzekonujące dialogi. Atmosferę panującą podczas zebrania komisji kolaudacyjnej bardzo dobrze oddaje dość rozpaczliwa wypowiedź Mieczysława Waśkowskiego: „trzeba przecież w jakiś sposób bronić tej propozycji”¹⁵⁵⁵. Bohdan Poręba zaś, wypowiadając się w imieniu zespołu, próbował dowiesć, że ze względu na obecne stosunki między Niemcami (w domyśle – zachodnimi) a PRL jest to film ważny, zaś nie wszystkie wady filmu są winą reżysera. Jako przykład podawał dość zgodnie skrytykowane aktorstwo, argumentując, że w ostatniej chwili przed rozpoczęciem zdjęć odmówiła udziału aktorka, wybrana do roli Zosi, narzeczonej porucznika Kossowicza. Niezależnie od tych spraw *Romans z intruzem* nie mógł usatysfakcjonować Stanisława Goszczurnego, który dość niechętnie uznał, „że jest to film słuszny, może nie najwyższego lotu”¹⁵⁵⁶. Podobnie o tej produkcji wypowiadała się również krytyka. Emblematycznym przykładem recenzji obrazu Podgórskiego jest artykuł Cezarego Wiśniewskiego. Krytyk „Życia Literackiego” charakteryzował *Romans...* następującymi słowami: „obrazki jednostajnie przesuwiają się na ekranie, zamiast napięcia bez końca codzienne czynności, para głównych bohaterów bez wyrazu jak ich nieudolnie inscenizowany ślub, ogólna niemoc i nuda osiągają znaczne stężenie. (...) dopiero końcowa batalistyka i tragiczny finał budzą oklapłych widzów”¹⁵⁵⁷.

Jeszcze gorzej został przyjęty dramat rozgrywający się w pierwszych latach powojennych – *Dłużnicy śmierci* (1985). Filmem tym reżyser Włodzimierz Gołaszewski debiutował jako twórca pełnometrażowego filmu kinowego. W 1975 roku ukończył Wydział Aktorski Łódzkiej Szkoły Filmowej. Zanim zrealizował *Dłużników...* miał za sobą asystenturę,

¹⁵⁵⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytego w dniu 27.III.1984 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 359, k. 2.

¹⁵⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁵⁶ *Ibidem*, k. 8.

¹⁵⁵⁷ C. Wiśniewski, *Romans z intruzem*, „Życie Literackie” 1985, nr 40, s. 16.

m.in. przy filmie Janusza Kijowskiego *Indeks* (1977), kilka filmów aktorskich zrealizowanych dla Centralnej Wytwórni Filmów i Programów Telewizyjnych „Poltel” (m.in. wspomniany przy omówieniu Zespołu Filmowego „Kraków” film muzyczny *Gdzie szukać szczęścia* [1981]), a także kilka drugoplanowych ról.

Pierwowzorem literackim scenariusza *Dłużników...* była sensacyjna powieść Macieja Zenona Bordowicza „Handlarze jabłek”. Rozgrywająca się w 1946 roku akcja ogniskowała się wokół tropienia przez milicję antykomunistycznego oddziału „Groma”. Podczas wiejskiego wesela aresztowany zostaje pan młody, Wiktor Malarczyk, który pod pseudonimem „Wertep” działa w tym oddziale. Milicjanci próbują wydobyć od niego tożsamość dowódcy oddziału, „Wertep” jednak milczy, a niebawem zostaje zamordowany.

Dłużnicy śmierci byli jednym z ostatnich polskich filmów, które w pozytywny sposób ukazywały postaci milicjantów, funkcjonariuszy Urzędu Bezpieczeństwa oraz prokuratorów wojskowych. Przy czym konstrukcja filmu i głównych postaci jest typowo westernowa – przedstawiciele nowej władzy, choć nie zawsze działają zgodnie z sankcjonowanymi prawnie metodami, są skontrastowani z bandyckimi, brutalnymi i bezwzględnymi członkami oddziału „Groma”. Takie ustawienie akcji odsyła do innych prób opisanie sytuacji w tuż powojennej Polsce – *Wilczych ech* (1968; reż. Aleksander Ścibor-Rylski) czy *Milczących śladów* (1961; reż. Zbigniew Kuźmiński). I to właśnie z filmem tego ostatniego *Dłużnicy śmierci* wykazują najwięcej zbieżności – zarówno na poziomie przyjętej konwencji, jak i poziomu artystycznego. To właśnie sprawy czysto formalne i warsztatowe – nieumiejętność w prowadzeniu aktorów, kulejąca dramaturgia, źle dobrana muzyka – zaciążyły na negatywnym odbiorze tego debiutu. „»Dłużnicy śmierci« Włodzimierza Gołaszewskiego są filmem, który aż prosi się o to, aby zrobić z niego miazgę”¹⁵⁵⁸ – pisał w „Kierunkach” Janusz Zatorski. Rzeczywiście, wszyscy recenzenci uznali chyba za stosowne pastwienie się nad debiutującym twórcą i odbieranie mu jakiegokolwiek prawa do realizacji dalszych filmów. Krytyk „Kuriera Polskiego” pisał o „żałosnej parodii westernu”¹⁵⁵⁹, na której ciążyła również nieudolność w prowadzeniu aktorów i złe dialogi. „Wszedł na ekran film prawdziwie kuriozalny, na którego oglądanie szkoda nawet najmniejszej minuty życia”¹⁵⁶⁰ – dodawała Maria Malatyńska, zaś Oskar Sobański opatrzył swoją recenzję przedrukowaną na łamach „Filmu” tytułem „King-Bruce-Lee – karate-kicz”¹⁵⁶¹, nawiązującą do słynnej

¹⁵⁵⁸ J. Zatorski, *Dłużnicy śmierci*, „Kierunki” 1986, nr 8, s. 15.

¹⁵⁵⁹ *Żałosna parodia westernu*, „Kurier Polski” 1986, nr 44.

¹⁵⁶⁰ M. Malatyńska, „*Dłużnicy śmierci*”, „Echo Krakowa” 1986, nr 36, s. 2.

¹⁵⁶¹ Por. O. Sobański, *King-Bruce-Lee – karate-kicz*, „Film” 1986, nr 7, s. 9.

piosenki „King Bruce Lee karate mistrz”, wykonywanej przez Piotra Fronczewskiego jako Franka Kimono, stanowiącej parodię stylu disco. W kontekście tak jednoznacznie negatywnego przyjęcia filmu przez prasę dziwić może fakt, iż komisja kolaudacyjna przyznała *Dłużnikom śmierci* II kategorię artystyczną. Ale znów podczas kolaudacji wypowiadali się głównie ci członkowie komisji, którzy popierali tego typu twórczość. Pułkownik Waław Lang, Jerzy Jesionowski, Stanisław Trepczyński, Jan Rybkowski i Czesław Petelski uznali film za zrealizowany sprawnie pod względem warsztatowym. Tylko ten ostatni zastanawiał się, czy w wypowiedzianym przez Henryka Talara zdaniu „Porozmawiajmy jak Polak z Polakiem” nie znalazły się „jakieś analogie do współczesności (...). Wiadomo, że to powiedzenie powstało dawno temu, ale nasuwają się jakieś porównania, że ta jedna strona, to są opozycjoniści, są »Solidarnościowcy«, a ta druga strona, to jesteśmy my – dobrzy komuniści”¹⁵⁶². Trudno jednak podejrzewać Gołaszewskiego i Bordowicza o zastosowanie aż takich przenośni i paralel. Kolaudanci wróżyli też Gołaszewskiemu i zespołowi „Profil” sukces frekwencyjny, zwłaszcza wśród młodej widowni. Wyniki z dystrybucji filmu po raz kolejny pokazują, że wypowiadający się w imieniu partii członkowie komisji kolaudacyjnej mylili się co do ekranowych losów analizowanych filmów.

Nieco lepszy odbiór spotkał inny film wojenny, zrealizowany w tym okresie w „Profilu” – *Okruchy wojny* (1985). Był to również jeden z niewielu debiutów zespołu w latach 80., zrealizowany przez operatora Andrzeja Barszczyńskiego oraz reżysera Jana Chodkiewicza, związanego z Wytwórnią Filmową „Czołówka”. Trudno dzisiaj stwierdzić, z jakich powodów w ogóle ten film powstał, poza chęcią zekranizowania opowiadań rosyjskiego pisarza Wasila Bykowa. Pisarz ów uważany jest za jednego z najwybitniejszych przedstawicieli literatury białoruskiej, miał również w swoim dorobku opowiadanie, na podstawie którego Łarisa Szepitko zrealizowała jeden z najwybitniejszych filmów rosyjskich – *Wniebowstąpienie* (1976). Być może autorzy filmu i kierownictwo „Profilu” chciało uzyskać podobny rezultat artystyczny, nie stało jednak możliwości i talentu.

Okruchy wojny złożone są z dwu nowel. Znacznie lepiej broni się pierwsza, wyreżyserowana przez Andrzeja Barszczyńskiego, oparta na opowiadaniu „Kruhlański most”. Podczas jednej z akcji, polegającej na wysadzeniu mostu, dowódca oddziału, „Zawieja” (Emil Karewicz), instrumentalnie wykorzystuje wiejskiego chłopaka, Józka (Tomasz Szyber). Postępowanie przełożonego budzi gwałtowny opór „Derkacza” (Jacek Kawalec),

¹⁵⁶² *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 22 maja 1985 r.*, AAN-NZK, sygn. 5/22, k. 129.

głównego bohatera, który w przyływie złości rani „Zawieję”, później zaś nie chce swoimi zeznaniami zatuszować zaistniałej sytuacji. Druga nowela – ekranizacja „Trzeciej raketnicy” – rozgrywa się w środowisku żołnierzy LWP. Tu również widzowie świadkami są konfliktu postaw – ten sam partyzant „Derkacz”, obecnie posługujący się prawdziwym nazwiskiem Łoziński, znajduje się w obsłudze CKM-u, znajdującego się pod silnym ostrzałem niemieckim. Gdy większość plutonu ginie, Łoziński zostaje na polu bitwy sam z bezczelnym i butnym Zadrożnym (Tadeusz Paradowicz). Ten z kolei również zostaje ranny, ale lekko, wymusza jednak od sanitariuszki „czerwoną kartkę”, dzięki której będzie mógł umknąć z pola bitwy. Łoziński zostaje sam z wyczerpującą się amunicją i ciągłym oczekiwaniem na kontrnatarcie polskich oddziałów.

Pierwsza część filmu wyróżnia się, znanym z nowel Bykowa, naturalizmem, interesującą rolą Emila Karewicza, ale również dalekim od patosu sposobem ukazania partyzantów, kojarzącym się z wybitnymi filmami Stanisława Różewicza – *Na melinę* (1965) czy *Opadły liście z drzew* (1975). Zaprezentowany przez reżysera obraz oddziału partyzackiego wzbudził zastrzeżenia niektórych kołaudantów, zwłaszcza pułkownika Wacława Langa. Jego zdaniem bohaterowie postępują w tym filmie w sposób niehumanitarny (co ciekawe, podobne zarzuty stawiano Różewiczowi na kołaudacji *Na melinę*). Nie przeszkadzało to temu samemu pułkownikowi Langowi wygłosić entuzjastycznej recenzji i uznać, że „rzeczywiście jest ona czymś nowym w naszym kinie”, miał jednak zastrzeżenia do spraw ściśle wojskowych: „jak patrzę na skrzynię z pociskami, to za każdym razem widzę jeszcze dwa pociski do wystrzelenia, nie mówiąc już o tym, że kąt nachylenia lufy wskazuje, że działo nie może strzelać na wprost”¹⁵⁶³. Mimo tych zastrzeżeń spora część uczestników kołaudacji (m.in. Jerzy Jesionowski, Janusz Morgenstern czy Jan Rybkowski) wypowiadała się o *Okruchach wojny* dobrze. Największym zmartwieniem Jerzego Schönborna był sposób rozpowszechniania tego filmu; proponowano sprzedanie filmu do telewizji lub ograniczenie dystrybucji do kin studyjnych. Prasa pominęła film milczeniem – powstały tylko kilka recenzji tej produkcji, w tym jedna pozytywna¹⁵⁶⁴ i dwie negatywne¹⁵⁶⁵.

Dwa inne filmy wojenne, wyprodukowane przez Zespół „Profil” w 1985 roku, cieszyły się znacznie większym zainteresowaniem recenzentów, zyskały również pochwalne oceny podczas kołaudacji. Pierwszy z nich to *W cieniu nienawiści* – również debiut, tym

¹⁵⁶³ Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 2 maja 1985 roku, AAN-NZK, sygn. 5/22, k. 99.

¹⁵⁶⁴ Por. E. Dolińska, *Chłopiec z karabinem*, „Film” 1986, nr 10, s. 9.

¹⁵⁶⁵ Por. A. Horoszczak, *Daleko od wniebowstąpienia*, „Ekran” 1986, nr 16, s. 17, *Okruchy wojny*, „Sztandar Młodych” 1986, nr 42, s. 8.

razem Wojciecha Żółtowskiego, długoletniego asystenta i II reżysera (współpracownika m.in. Ewy i Czesława Petelskich, Sylwestra Szyszki, Zbigniewa Kuźmińskiego i Ryszarda Filipskiego). Żółtowski wziął na warsztat opowiadanie „Ewa” autorstwa Jana Dobraczyńskiego. Postać to niezwykle ciekawa. Przed wojną aktywny dziennikarz pism narodowych i katolickich, w których afiszował się swoimi, nierzadko antysemickimi, poglądami. Podczas wojny zaangażował się w działalność Żegoty, organizacji konspiracyjnej ratującej żydowskie dzieci. Irena Sendlerowa w swoich wspomnieniach kreśliła charakter działalności pisarza: „Bardzo szybko na drodze konspiracyjnej doszliśmy do porozumienia z panem Janem Dobraczyńskim, który zgodził się na kierowanie dzieci żydowskich do polskich zakładów. Każda opracowana przez nas sprawa dziecka z getta »szła« do podpisu do pana Jana”¹⁵⁶⁶ (który w okresie okupacji znalazł zatrudnienie w Sekcji Opieki Zamkniętej Wydziału Opieki Społecznej Zarządu Miejskiego M.St. Warszawy). W ramach swojej pracy Dobraczyński nadzorował placówek opiekuńczych, sierocińców i przytułków. Właśnie do takich miejsc, po przygotowaniu przez działaczki Żegoty fałszywych dokumentów, pisarz kierował uratowanych z Holocaustu. I chociaż po latach sam określał swój wkład w pomoc żydowskim dzieciom jako „minimalny”¹⁵⁶⁷, to jednak w 1993 roku został odznaczony przez Instytut w Yad Vashem medalem „Sprawiedliwy wśród narodów świata”, zaś Jadwiga Piotrowska, działaczka Żegoty i bliska współpracowniczka Ireny Sendlerowej, po ponad 40 latach od zakończenia wojny wyznawała: „Często zresztą myślę, że to Janek jest prawdziwym bohaterem tamtego czasu. Bohaterem skromnym, a jednocześnie takim, którego działania, decydując o powodzeniu całości, ciche były, nieefektywne. (...) Gdyby nastąpiła wpadka – pierwszy zapłaciłby głową”¹⁵⁶⁸.

Kwestie polityczne to jednak tylko jedna sprawa związana z *W cieniu nienawiści*, druga – to sam film, jego dramaturgia, fabuła i wydźwięk. Tytułowa bohaterka produkcji, Zofia (Bożena Adamek), pracuje – podobnie jak Dobraczyński – w urzędzie miasta w referacie, zajmującym się domami dziecka. Jest świadoma, że komórka ta pomaga żydowskim dzieciom, sama zaś dystansuje się od konspiracyjnej działalności. Pewnego dnia 1943 roku bohaterka spotyka kobietę, uciekinierkę z getta, Różę Korngold (Róża Chrabelska). Żydówka poszukuje schronienia dla 10-letniej córki, Ewy. Zofia, choć z pewnymi wahaniem, zgadza się przyjąć dziewczynkę do siebie. Od tej chwili żyje w ciągłym zagrożeniu.

¹⁵⁶⁶ <https://sprawiedliwi.org.pl/pl/historie-pomocy/wytypowalem-zaklady-ktorych-kierownictwu-moglem-calkowicie-ufac-historia-jana-dobraczynskiego> [dostęp: 03.12.2021].

¹⁵⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁵⁶⁸ R. Teyszerski, *50 razy kara śmierci*, „Kierunki” 1986, nr 19, s. 15.

Dobraczyński i Żółtowski ukazali w filmie szerokie spektrum postaw wobec kwestii ratowania Żydów. Od pełnego zaangażowania w tę pomoc, którą reprezentuje szef Zofii (Zygmunt Malanowicz), koniec końców aresztowany przez Niemców oraz jej współpracownica, Maria (Magda Teresa Wójcik), przez obawy o los swojej rodziny i śmierć z rąk hitlerowców reprezentowane przez Zofię, po całkowite zanegowanie tego rodzaju działalności. Postawę tę reprezentuje gospodyni Zofii, Celińska (Maria Zbyszewska), która na skutek pomocy udzielanej Ewie przez protagonistkę rezygnuje z pracy, rozповідаjąc również wszem i wobec, że bohaterka uczestniczy w podziemnej działalności. Żółtowski i Dobraczyński nie bali się również poruszyć (choć bardzo oszczędnie) tematu szmalcowników – w ich filmie pojawia się taka postać (zagrana przez Henryka Bistę), chociaż w jednej tylko scenie. Zresztą kwestia ta, znana również z innych produkcji filmowych czasami tylko odrobinę zahaczających o tematykę żydowską¹⁵⁶⁹, podjęta została także we wspomnianym wyżej wywiadzie przez Jadwigę Piotrowską¹⁵⁷⁰. Kwestie te podnosili też niektórzy recenzenci, np. Zygmunt Wiśniewski, który w artykule „Trybuna Ludu” zauważał, iż „obok ludzi uczciwych i odważnych, byli również uczciwi, którzy się bali najprawdziwszym ludzkim strachem o życie własne i swoich najbliższych. Obok nich byli ludzie interesowni, którzy jeśli mieli ryzykować, to pytali: za ile. Byli i tacy, co za pieniądze sprzedaliby każdego. Film nie ukrywa tych podziałów. Robi to z godnością, która wynika z przekonania, że nie »szmalcownicy« stanowili o obrazie społeczeństwa polskiego i jego stosunku do Żydów, ale zwyczajni ludzie, którzy wznosili się ponad strach i zagrożenie własnego życia»¹⁵⁷¹.

Kolaudację *W cieniu nienawiści* uznać można za wydarzenie sporej rangi politycznej. Rzadko w końcu zdarzało się, by w posiedzeniu uczestniczył wicepremier Rządu PRL. A tak właśnie było w tym przypadku – w salce projekcyjnej Ministerstwa Kultury i Sztuki pojawił się Zbigniew Gertych, który, oprócz członkostwa w gabinecie Zbigniewa Messnera,

¹⁵⁶⁹ Na przykład z serialu *Kolumbowie* (1970; reż. Janusz Morgenstern) – tam szmalcownikiem jest granatowy policjant (Edward Wichura), który szantażuje i żąda pieniędzy od ojca „Kolumba” (Piotr Pawłowski). „Kolumb” (Jerzy Matałowski) wraz z „Jerzym” (Władysław Kowalski) urządzają prowokację i kradną policjantowi broń, przez co narażają go na aresztowanie przez Niemców.

¹⁵⁷⁰ Por. R. Teyszerski, *50 razy...*, op. cit. Piotrowska mówiła w tej rozmowie: „Kto więc donosił, szantażował, rabował – miał udzielić pomocy? Zwyczajni bandyci. Trzeba rzecz nazwać po imieniu. Nie było w tym antysemityzmu, ani żadnej ideologii, po prostu, bandytyzm z chęci zysku. Tacy wydaliby każdego; warunek był jeden – dobrze na tym zarobić. I jako pospoliccy bandyci oceniani byli przez społeczeństwo, sądzeni i karani przez Polskę Walczącą”.

¹⁵⁷¹ Z. Wiśniewski, *Zagrożenie, strach, bohaterstwo*, „Trybuna Ludu” 1986, nr 120, s. 5.

był również aktywnym działaczem PRON. Udział w kolaudacji wzięła również Irena Sendlerowa¹⁵⁷². Wpływ na wypowiedzi kolaudantów, oprócz samej tematyki filmu, miało również wydarzenie filmowe innej miary, a mianowicie premiera we Francji w 1985 roku filmu *Shoah* Claude'a Lanzmanna, dziewięćipółgodzinnego dokumentu, podejmującego temat Holocaustu, ale również ukazującego postawę świadków tego wydarzenia, a także współuczestników „ostatecznego rozwiązania”, często obywateli polskich. Dystrybucja tego filmu, realizowanego zresztą przy współpracy polskich filmowców i administracji, jak również ukazujące się na łamach francuskiej prasy recenzje i artykuły, spowodowały protest polskiego MSZ, co relacjonował tygodnik „Film”:

„Wobec rozwijającej się we Francji antypolskiej kampanii wokół filmu »Shoah« 30 kwietnia wezwany został do MSZ chargé d'affaires Francji, Toussaint Marcaggi. Dyrektor Departamentu Prasy, Współpracy Kulturalnej i Naukowej MSZ, Ryszard Frąckiewicz, przekazał w związku z tą kampanią ostry protest podkreślając, że film zawiera obelżywe dla narodu polskiego insynuacje o rzekomym jego współudziale w nazistowskim ludobójstwie. Propagowanie tego rodzaju tez przeczy oczywistym faktom historycznym. Tym większe zdziwienie i oburzenie strony polskiej musi wywołać ranga, jaką nadaje się temu filmowi przez udział w premierze prezydenta Francji i członków rządu. Składając stanowczy protest, strona polska postulowała zaniechanie tych szkodliwych dla wzajemnych stosunków działań, domagając się także zaniechania wyświetlania filmu we francuskiej telewizji»¹⁵⁷³.

Przeciwko zawartym w filmie akcentom protestował również dyrektor Żydowskiego Instytutu Historycznego, Szymon Datner¹⁵⁷⁴ oraz reżyserka Wanda Jakubowska¹⁵⁷⁵. Do ostrej wymiany zdań doszło również na seminarium Instytutu Studiów Polsko-Żydowskim w Oxfordzie, gdzie z Lanzmannem ścierali m.in. Jerzy Turowicz i Józef Garliński. Krótco po pierwszych artykułach i wzmiankach na temat *Shoah* w prasie pojawiła się informacja, potwierdzona słowami rzecznika rządu, Jerzego Urbana, iż Telewizja Polska rozważa zakup dokumentu oraz wyświetlanie go, zarówno w kinach, jak i w obszernych fragmentach, w telewizji¹⁵⁷⁶. Kolejne dyskusje i obszerne artykuły na temat dokumentu Lanzmanna ukazały się po 30 października 1985 roku, tego właśnie dnia Telewizja Polska pokazała ok. 2,5-godzinny fragment filmu. „Film” informował, że „według danych ośrodka badania opinii

¹⁵⁷² W protokole kolaudacyjnym zapisana została jako „Ob. Zandler”, jednak charakter wypowiedzi, jak i słowa Jana Dobraczyńskiego wskazują, że istotnie była to Irena Sendlerowa.

¹⁵⁷³ *Protest polskiego MSZ w związku z wyświetlaniem francuskiego filmu „Shoah”, „Film” 1985, nr 21, s. 2.*

¹⁵⁷⁴ Por. „Film” 1985, nr 27, s. 2.

¹⁵⁷⁵ Por. *Protest polskiego MSZ w związku z wyświetlaniem francuskiego filmu „Shoah”, „Film” 1985, nr 21, s. 2.*

¹⁵⁷⁶ Por. „Film” 1985, nr 34, s. 2.

publicznej Komisji ds. Radia i TV 78 procent widzów oceniło pokazane w telewizji fragmenty filmu »Shoah« jako tendencyjne, przedstawiające niepełny lub wypaczony obraz stosunku Polaków do zagłady Żydów w czasie okupacji hitlerowskiej; odmiennego zdania było 12 procent uczestników sondażu¹⁵⁷⁷. *Shoah* stało się również tematem rozbudowanych materiałów prasowych, pisanych nie tylko przez krytyków filmowych.

Kolaudacja *W cieniu nienawiści* odbyła się 21 grudnia 1985 roku, stąd w wypowiedziach niektórych uczestników posiedzenia pojawił się temat filmu Lanzmana. Kazimierz Koźniewski uznał, że „ten film jest wyjątkowo potrzebny w tym okresie”¹⁵⁷⁸, podobny pogląd zaprezentował Stanisław Trepczyński¹⁵⁷⁹, zaś wspomniana Irena Sendlerowa stwierdziła: „Żałuję bardzo, że film powstał dopiero teraz, bo wiadomo, że książka ukazała się o wiele wcześniej, a teraz sprawia wrażenie, jakby ten film został zrobiony w odpowiedzi na »Shoah«”¹⁵⁸⁰. Tożsame w wydźwięku głosy padły również ze strony Jerzego Bossaka i Mieczysława Waśkowskiego. Również reżyser Żółtowski zastanawiał się, „czy można powiedzieć, że film Lanzmana jest interesujący, kiedy jego poszczególne sekwencje ograniczają się do rozmowy prowadzonej przez dwie osoby, a rozmowy te dotyczą czasów wojny. W dodatku wiadomo, że Lanzman w sposób tendencyjny ukazał poszczególne postacie na ekranie i zadawał im pytania”¹⁵⁸¹. Nawiązania do wspomnianego dokumentu pojawiły się również w recenzjach *W cieniu nienawiści*. Adam Horoszczak na łamach „Perspektyw” stwierdził, „że takie filmy stanowią godną odpowiedź polskiego kina na wroga naszego krajowi pseudodokumentalne mistyfikacje rozmaitych Lanzmannów”¹⁵⁸². Również Zbigniew Miazga uważał, że film Żółtowskiego „oddaje (...) historyczną sprawiedliwość tym, którzy spotwarzeni zostali dziełem noszącym tytuł »Shoah«”¹⁵⁸³.

Podczas kolaudacji wyraźnie zarysowały się również dwa inne tematy, sformułowane w formie zarzutów. Pierwsza to sprawa roli Bożeny Adamek. Nie wszystkim kolaudantom spodobała się zarówno jej aktorska interpretacja, jak i sposób prowadzenia jej przez Wojciecha Żółtowskiego. Ryszard Konieczek uważał, że „bohaterka filmu momentami zachowuje się w ten sposób, że zaczyna mnie denerwować i wolałbym, aby te sceny rozegrała

¹⁵⁷⁷ „Film” 1985, nr 48, s. 2.

¹⁵⁷⁸ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 21 grudnia 1985r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 424, k. 3.

¹⁵⁷⁹ Por. *Ibidem*, k. 5.

¹⁵⁸⁰ Por. *Ibidem*, k. 10. Opowiadanie Jana Dobraczyńskiego zostało po raz pierwszy opublikowane w 1955 roku.

¹⁵⁸¹ *Ibidem*, k. 28.

¹⁵⁸² A. Horoszczak, *Heroizm zwyczajny*, „Perspektywy” 1986, nr 19, s. 25.

¹⁵⁸³ Z. Miazga, „*W cieniu nienawiści*”, „Sztandar Ludu” 1986, nr 131.

ona na innej nucie. (...) Na pewno są to sprawy przejmujące i można je wytłumaczyć, ale nie wszystkie sceny z tego zakresu są udane”¹⁵⁸⁴. Podobne wrażenie odnieśli również Jerzy Jesionowski, Stanisław Trepczyński, Mieczysław Waśkowski czy Wanda Jakubowska. Z kolei gra głównej aktorki znalazła uznanie w oczach m.in. Jerzego Peltza i Ireny Sendlerowej. Ten pierwszy kolaudant odniósł wrażenie, że „ma ona symbolizować postawę matki Polki i tak sobie reżyser tę postać wyobrażał”¹⁵⁸⁵, z kolei Irena Sendlerowa radziła zastanowić się nad „rolą tej kobiety, przecież ona orientuje się, że biorąc pod uwagę dziecko żydowskie, może zarazem przyczynić się do śmierci własnego dziecka. Jeżeli nawet na początku zachowuje się ona histerycznie, to nie powinniśmy mieć o to do niej pretensji, ale potem ta młoda kobieta w sposób zasadniczy zmienia się”¹⁵⁸⁶. Spostrzeżenia krytyczne wobec aktorki wygłaszali również niektórzy recenzenci, np. Bogdan Możdżyński na łamach „Kierunków”¹⁵⁸⁷. Z kolei Mirosław Winiarczyk zauważył, że „Zofia ukazana została jako osoba o wielkiej wrażliwości moralnej na krzywdę innych ludzi. Rola ta w wykonaniu Bożeny Adamek jest chyba jedną z najlepszych kreacji kobiecych w ostatnim sezonie naszego kina”¹⁵⁸⁸.

Owa druga sprawa, powracająca kilkakrotnie podczas posiedzenia kolaudacyjnego, dotyczyła scen, w którym pojawiali się „dobrzy Niemcy”. Widać ich zwłaszcza w sekwencji podróży protagonistki do sierocińca w Chotomowie, do którego ma trafić Ewa; podróż zaś, przez roztargnienie Zofii, przedłuża się do tego stopnia, że obie postaci dojeżdżają do granicy Generalnego Gubernatorstwa z Warthegau i zmuszone są długo oczekiwać na pociąg powrotny. Tam otrzymują zezwolenie żandarmów na oczekiwanie, nie zostają również przeszukane. Ową dobrą Niemką jest również sąsiadka Zofii, zagrana przez Barbarę Brylską, która w krytycznym momencie, gdy pod nieobecność bohaterki do mieszkania wdzierają się Niemcy, ukrywa jej syna. Irena Sendlerowa stwierdziła, że „stanowczo za dużo jest w tym filmie dobrych Niemców i (...) zupełnie wystarczy jeden dobry Niemiec. (...) tak wielu dobrych Niemców nie spotykaliśmy w czasie okupacji”¹⁵⁸⁹. Także Bohdan Poręba miał swoje uwagi do takiego ukazania niektórych przedstawicieli wojsk okupacyjnych, co

¹⁵⁸⁴ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 21 grudnia 1985r.*, op. cit., k. 2-3.

¹⁵⁸⁵ *Ibidem*, k. 8.

¹⁵⁸⁶ *Ibidem*, k. 11.

¹⁵⁸⁷ Por. B. Możdżyński, *Cichy heroizm*, „Kierunki” 1986, nr 19, s. 15.

¹⁵⁸⁸ M. Winiarczyk, *Moralny egzamin*, „Ekran” 1986, nr 20, s. 16.

¹⁵⁸⁹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 21 grudnia 1985r.*, op. cit., k. 12-13.

dowiół w zdaniu „sprawa tak zwanych dobrych Niemców to było też coś, co mnie drażniło”¹⁵⁹⁰. Na drugim biegunie dyskusji poruszona została postać służącej Celińskiej – dla Wandy Jakubowskiej było w tym „coś nieprawdziwego”, bowiem kobieta ta służyła w domu Zofii od wielu lat i fakt, że zaczęła negować tę właśnie decyzję głównej bohaterki, a nawet opuściła ją, było dla autorki *Ostatniego etapu* „nieprawdą psychologiczną do kwadratu, bo tak się nie zachowuje kobieta w stosunku do osoby, którą wychowywała od dziecka i to w momencie, kiedy ta młoda osóbką znalazła się w trudnej sytuacji życiowej”¹⁵⁹¹. W prasie z kolei wątek ten bardzo rzadko był poruszany, tylko Ewa Grodzka w „Tygodniku Kulturalnym” zauważyła, że „nie bardzo prawdziwa, nie umotywowana psychologicznie w swym działaniu jest stworzona przez reżysera postać Nieznajomej, grana przez Barbarę Brylską, która w ostatniej sekwencji filmu pojawia się na zasadzie deus ex machina”¹⁵⁹².

Film na kolaudacji został przyjęty bez większych zaleceń dotyczących zmian, reżyser zaś usłyszał od Jerzego Schönborna wyrazy uznania i gratulacje. Rok później Wojciech Żółtowski został Nagrodą Kinematografii za „najwybitniejsze osiągnięcia programowe w dziedzinie filmu”¹⁵⁹³. Premiera filmu odbyła się 18 kwietnia 1986 roku w Warszawie, według prasy wzięli w niej udział wicepremier Zbigniew Gertych, sekretarz KC PZPR Waldemar Świrgoń oraz minister kultury i sztuki, Kazimierz Żygulski. Warto również powiedzieć, że rok później w Domu Dziennikarza w Warszawie odbył się pokaz *W cieniu nienawiści*, organizowany przez Radę Krajową PRON dla zagranicznych dziennikarzy, działaczy kulturalnych i społecznych. Zdaniem uczestniczącej w pokazie Anny Przeclawskiej, film dawał „świadectiono prawdzie, o której czasem się zapomina, o której się nie mówi za często”¹⁵⁹⁴, zaś Andrzej Elbanowski, działacz Polskiego Związku Katolicko-Społecznego oraz wiceprzewodniczący Rady Krajowej PRON uznał, że zawarta jest w nim „głęboko humanistyczna treść dotycząca wątków człowiek – chrześcijaństwo – Żydzi. Strach, miłość, wiara znajdują tu swe bogate odbicie, choć wówczas w tamtych latach, musieliśmy – by przeżyć – skrywać te uczucia; nie przeszkadzało to w działaniu: ratowaniu żydowskich współbraci”¹⁵⁹⁵.

¹⁵⁹⁰ *Ibidem*, k. 25.

¹⁵⁹¹ *Ibidem*, k. 19.

¹⁵⁹² E. Grodzka, *Szansa przetrwania*, „Tygodnik Kulturalny” 1986, nr 30, s. 12.

¹⁵⁹³ Por. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=121520> [dostęp: 03.11.2021].

¹⁵⁹⁴ *O tej prawdzie czasem się zapomina...*, „Trybuna Ludu” 1987, nr 89.

¹⁵⁹⁵ *Ibidem*.

Tematykę dziecięcą podejmował również inny film wojenny „Profilu” z 1985 roku – *Kukułka w ciemnym lesie*. Ów dramat zrealizowany został w koprodukcji z kinematografią czechosłowacką, zapoczątkowując tym samym dość ożywioną współpracę zespołu Bohdana Poręby z naszym południowym sąsiadem. Źródła pomysłu oraz pierwowzór literacki, na podstawie którego film powstał miał jednak korzenie *stricte* czechosłowackie. Wszystko zaczęło się od książki Eduarda Pergnera i Zdenka Karla Slabego „Dzieci z tabliczką”, poświęconego tragedii dzieci wywiezionych przez hitlerowców z czeskiej wsi Lidice, gdzie dokonano eksterminacji ludności jako odwet za dokonany przez żołnierzy emigracyjnego rządu Czechosłowacji zamachu na SS-Obergruppenführera, Reinharda Heydricha. Scenarzysta filmu, Vladimír Körner, wybrał jedno z opowiadań, pomieszczonych w tym tomie, i na jego podstawie skonstruował opowieść o wysiedlonej ze wsi czeskiej dziewczynce, Emilii (Miroslava Součková). Trafia ona do Głównego Urzędu Badania ds. Ras i Przesiedleń, gdzie zakwalifikowana jest jako typ nordycki, a następnie, po przyspieszonym procesie germanizacji, przekazana zostaje do rodziny komendanta obozu koncentracyjnego, Otto Kukucka (Oleg Tabakow).

I to właśnie kreacja Olega Tabakowa zyskała uznanie krytyków recenzujących *Kukułkę...* – pozytywne opinie na temat gry tego rosyjskiego aktora napisali m.in. Janusz Skwara¹⁵⁹⁶, Jakub Kaczkowski¹⁵⁹⁷, a także dziennikarze „Razem”¹⁵⁹⁸ i „Sztandaru Młodych”¹⁵⁹⁹. Istotnie, Kukuck jest postacią odbiegającą od szablonowego ujęcia oficera SS i komendanta obozu koncentracyjnego – nie widzimy go tylko w scenach zadawania tortur i mordowania więźniów. Ważne dla filmu są również kameralne sceny „domowe”, w których Kukuck ukazany jest jako zadowolony z siebie mieszczuch, starający się również zdobyć ojcowskie uczucia ze strony bohaterki filmu. Tym bardziej, że w tych scenach partneruje mu Alicja Jachiewicz, grająca sparaliżowaną żonę SS-mana, odreagowująca złość na swoje kalectwo „tresowaniem” Emilii i wychowywaniem jej w pruskim stylu. Film wywołał ambiwalentne oceny krytyków – z jednej strony doceniono precedensowe podjęcie tematu zniemczonych dzieci podczas II wojny światowej¹⁶⁰⁰, z drugiej zaś utyskiwano na

¹⁵⁹⁶ Por. J. Skwara, *Opowieść z czasów pogardy*, „Ekran” 1986, nr 22, s. 16.

¹⁵⁹⁷ Por. J. Kaczkowski, *O wojnie inaczej*, „Stolica” 1986, nr 35, s. 10.

¹⁵⁹⁸ Por. *Kukułka w ciemnym lesie*, „Razem” 1986, nr 22.

¹⁵⁹⁹ Por. *Kukułka w ciemnym lesie*, „Sztandar Młodych” 1986, nr 95, s. 8.

¹⁶⁰⁰ Próby podjęcia tego tematu znalazły się m.in. w trzeciej noweli filmu *Świadectwo urodzenia* (1961; reż. Stanisław Różewicz) czy w ostatnich odcinku serialu telewizyjnego *Polskie drogi*. Jednak ani Różewicz, ani Morgenstern nie stworzyli analizy psychologicznej polskiego dziecka, wychowywanego w niemieckiej rodzinie – w *Świadectwie...* widać tylko, iż protagonistka (Beata Barszczewska) uznana została – mimo żydowskiego pochodzenia – za dziecko doskonale spełniające nazistowskie kryteria rasowe, w *Polskich drogach* zaś

schematyczne rozwiązania dramaturgiczne, przede wszystkim posłużenie się dość często spotykanym zderzeniem delikatnej i kruchej struktury psychicznej dziecka z okropnościami i tragediami wojennymi. Ewa Modrzejewska zwróciła też uwagę, że „racje rozłożone są w filmie zbyt prosto: okrutni i źli Niemcy kontra niewinne dziecko”¹⁶⁰¹. Na inną sprawę zwrócił uwagę Zygmunt Wiśniewski – jego zdaniem twórców przerosły ambicje, próbowali również – bez większego sukcesu – pomieścić w jednym półtoragodzinnym filmie zbyt dużo wątków, motywów, zagadnień¹⁶⁰². Mimo to zarówno on, jak i wspomniani Jakub Kaczkowski czy Janusz Skwara przyjęli *Kukułkę w ciemnym lesie* pozytywnie, mimo odnalezienia w filmie pewnych mankamentów. Zdecydowanym przeciwnikiem filmu był Tomasz Hellen; jego zdaniem „»Kukułka w ciemnym lesie« eksponując szlachetny temat jest jednocześnie dowodem nieporadności reżyserskiej”¹⁶⁰³. Była to jedyna tak ostra recenzja filmu Moskalyka, faktem jednak jest, że na temat *Kukułki...* wypowiedziało się nieco ponad 10 recenzentów.

Listę historycznych realizacji „Profilu” w latach 1984-1987 zamyka film *Republika nadziei* (1986; reż. Zbigniew Kuźmiński) – kinowa wersja serialu *Republika ostrowska* (1985), który omówię w podrozdziale dotyczącym telewizyjnych produkcji „Profilu”. Reżyser nieco ponad sześciogodzinny materiał telewizyjny skompymował do rozmiaru niespełna 160-minutowego filmu, konstruując produkcję z najważniejszych scen pasujących do najważniejszych wątków serialu. Nie zachował się niestety protokół kolaudacyjny tego filmu. W piśmie do szefa kinematografii wicedyrektorka Departamentu Programowego NZK, Elżbieta Staniak-Rek streszczała przebieg dyskusji słowami: „stwierdzono, że film jest za długi (...). Sugerowano wycięcie szeregu scen statycznych i wątków, które nie mają znaczenia dla widza kinowego. Stwierdzono również, że filmy montowane z seriali TV nie cieszą się wielkim powodzeniem i wobec tego należy się zastanowić nad sposobem rozpowszechniania tego filmu tak, aby idee w nim zawarte dotarły do jak najszerszej publiczności”¹⁶⁰⁴. Autorzy niewielu recenzji *Republiki nadziei* byli względem Zbigniewa Kuźmińskiego jeszcze bardziej krytyczni niż kolaudanci – podkreślali, że film ma wszelkie cechy

widzowie dowiedzieli się tylko, że adoptowana przez Leona Kurasia (Kazimierz Kaczor) żydowska dziewczynka Noemi (Patrycja Piętkowska) została wywieziona przez Niemców z sierocińca na Zamojszczyźnie, gdzie ukrył ją Kuraś, i trafiła prawdopodobnie do Łodzi, do Głównego Urzędu Badania Ras i ds. Przesiedleń. Skądinąd warto zauważyć, że główna bohaterka *Kukułki...* właśnie stamtąd trafia do domu Otto Kukucka.

¹⁶⁰¹ E. Modrzejewska, *Podrzutek*, „Film” 1986, nr 26, s. 8.

¹⁶⁰² Por. Z. Wiśniewski, *Pisklę kukułki*, „Trybuna Ludu” 1986, nr 146, s. 4.

¹⁶⁰³ T. Hellen, *Dramat dziecka*, „Fakty” 1986, nr 26.

¹⁶⁰⁴ Korespondencja dotycząca filmu *Republika nadziei*, AFINA, sygn. A-344, poz. 435a, k. nlb.

produkcji „rocznicowej” z charakterystycznymi dla niej wadami – schematyzmem, uproszczeniami, dłużyznami, a nade wszystko nadmierną ilością scen dialogowych¹⁶⁰⁵. Wydaje się również, że zarówno Naczelny Zarząd Kinematografii, jak i przedstawiciele instytucji odpowiedzialnych za dystrybucję filmów nie przyłożyli się do należytego rozreklamowania filmu. Na łamach „Głosu Wielkopolskiego” ukazał się list oburzonej mieszkanki Poznania, Elżbiety Szukały, która wysunęła pod adresem wspomnianych instancji szereg zarzutów. „Który z potencjalnych – niedoszłych widzów wiedział coś o tym filmie? Kto widział w mieście plakaty? Gdzie w prasie (poza czasopismami fachowymi) ukazała się króciutka choćby o nim wzmianka? (...) Są to oczywiście pytania retoryczne, ale mam i jedno konkretne: czy szkoły np. otrzymały plakaty i jakąś informację o filmie, o jego autorach (...)”¹⁶⁰⁶. W liście tym pojawiła się również informacja o bardzo niskiej frekwencji – oprócz autorki film miało oglądać w kinie tylko 6 osób. Dane dotyczące liczby widzów dowodzą, że ta akurat produkcja Zbigniewa Kuźmińskiego nie cieszyła się zainteresowaniem publiczności.

6.3. Plakietki nie mogą być symbolem braku racji. Telewizyjno-kinowe „kino partyjnego niepokoju”

W tym podrozdziale chciałbym opisać okoliczności powstawania dyptyku, który Tadeusz Lubelski nazwał „głównym reprezentantem ideologicznej ofensywy”¹⁶⁰⁷. Mowa o filmach *Godność* (1984) i *Czas nadziei* (1986) w reżyserii Romana Wionczka, zrealizowanych na podstawie scenariuszy Jerzego Grzymkowskiego, których akcja osadzona w ostatnich tygodniach karnawału „Solidarności” (w przypadku pierwszego filmu) oraz pierwszych miesiącach stanu wojennego (drugi tytuł). Scenariusz rekonstruował losy fikcyjnej rodziny Szostaków, których członkowie (zwłaszcza męska część, reprezentująca starsze pokolenie) w jednoznaczny sposób utożsamiają się z socjalistycznym światopoglądem oraz działaniami PZPR. Określenie „telewizyjno-kinowe” ma swoją genezę w uwarunkowaniach produkcyjnych – oba obrazy produkowane były przez „Profil” dla Telewizji Polskiej, jednak wyświetlane również były w kinach. Warto dodać, że skierowanie pierwszego z filmów do

¹⁶⁰⁵ Por. A. Pietrzak, *Przed laty w Ostrowie*, „Film” 1988, nr 44, s. 9; W. Cybulski, „Republika nadziei”, „Dziennik Polski” 1988, nr 275, s. 10; M. Malatyńska, „Republika nadziei” 1988, nr 219, s. 2; A. Iskierko, *Prof. Schats wśród papierowych sylwetek*, „Ekran” 1988, nr 42, s. 6.

¹⁶⁰⁶ E. Szukała, *Ścisłe tajne*, „Głos Wielkopolski” 1989, nr 94.

¹⁶⁰⁷ T. Lubelski, *Historia kina polskiego...*, op. cit., s. 524.

kin było efektem spotkania Bohdana Poręby z kierownikiem Wydziału Kultury KC, Waldemarem Świrgoniem¹⁶⁰⁸. Powstawanie pierwszej wersji scenariusza *Godności* przypadło na 1982 rok, jednak aby dokładnie opisać losy pierwszego filmu, muszę cofnąć się jeszcze do roku 1981. Wtedy bowiem, w jednej z fabryk, doszło do wydarzenia, które posłużyło Grzymkowskiemu do stworzenia scenariusza analizowanej produkcji.

Historię tę, na łamach tygodnika „Przegląd” opisała Teresa Ginalska w reportażu *Teraz rządzi kadrowiec*¹⁶⁰⁹. Jej bohaterem był Józef Topolski, działacz związkowy, doświadczony robotnik. „On był strasznie wymagający, zasadniczy, aż nie do zniesienia. Trudny. Nawet kiedy został działaczem związkowym, widział tylko ludzi, nie ideę”¹⁶¹⁰ – charakteryzowała Topolskiego na łamach „Przeglądu” dawna pracownica POLMO, Ewa P. W 1981 roku Topolski przewodniczył Związkowi Zawodowemu Metalowców, który w tym czasie liczył bardzo niewielu członków (zdaniem reportażu – nieco ponad sześćdziesięciu na niespełna trzytysięczną załogę). Jak relacjonuje reportaż: „W halach produkcyjnych, na tablicach ogłoszeń zawisły napisy o kosynierach i szubienicach dla milionów partyjniaków, zaś wśród nich jeden całkiem niewinny: »Do prawdy przez „Solidarność”«. 5 października 1981 r. robotnicy, którzy przyszli do pracy na pierwszą zmianę, zobaczyli doczepiony do niego dopisek: »Naiwni wierzą, że...«”¹⁶¹¹. Zbulwersowało to działaczy „Solidarności”, którzy domagali się zwolnienia z pracy Topolskiego (którego podejrzewali o ten czyn) pod groźbą rozpoczęcia strajku. Ponieważ dyrekcja POLMO nie zgodziła się na to i broniła przewodniczącego Związku Zawodowego Metalowców, działacze „Solidarności” wywieźli Topolskiego na taczkach. Przeciwno robotnikom, którzy dokonali tego aktu, zostało wszczęte dochodzenie prokuratorskie, Topolski zaś został zwolniony z pracy i po stanie wojennym rozpoczął walkę o przywrócenie na stanowisko.

W *Godności* miejsce Topolskiego zajął Karol Szostak, stary, doświadczony pracownik Zakładów Metalowych „Metalpol” im. Janka Krasickiego. Jest zaangażowany w działalność „branżowego” związku zawodowego, zaś po odwołaniu jego dotychczasowego przewodniczącego zajmuje jego miejsce. Tymczasem w „Metalpolu” coraz częściej dochodzi do strajków organizowanych przez zakładową „Solidarność”, kierowaną przez robotnika Jacka Hajduka, w istocie jednak sterowaną przez tajemniczego mecenasa Kazimierza

¹⁶⁰⁸ Por. Z.F. *Profil. Filmy zrealizowane „Godność” 1984-1985*, ADOiP-ZPPF, sygn. 780, k. 12.

¹⁶⁰⁹ Por. <https://www.tygodnikprzeglad.pl/teraz-rzadzi-kadrowiec/> [dostęp: 10.10.2020].

¹⁶¹⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹¹ *Ibidem*.

Franczuka. Dyrekcja zakładów oraz komórka partyjna widzą w Szostaku szansę na zażegnanie „przerw w pracy” i powrót fabryki do normalnego funkcjonowania. Jednak robotnicy z „Solidarności” nie akceptują zarówno Szostaka, jak i reprezentowanego przez niego związku i zawiązują akcję sabotowania jego działalności.

Czytając pierwszą wersję scenariusza Jerzego Grzymkowskiego, złożoną w Telewizji Polskiej w grudniu 1982 roku, można odnieść wrażenie, że gdyby Roman Wionczek w stu procentach przeniósł ten tekst na ekran, gotowy film mógłby spotkać się z jeszcze większymi oskarżeniami o jednoznaczne sprzyjanie reżimowi. Przede wszystkim, w materiale literackim protagonista *Godności* w zdecydowany sposób opowiadał się przeciwko opozycyjnym organizacjom i reprezentowanym przez nie ideom. Znalazło to odzwierciedlenie w scenie rozmowy z dziennikarzem „Dziennika Porannego”, podczas której Szostak wypowiada następujące zdania: „Ale jak patrzę na tę gromadę chłystków, co w imię jakichś bliżej nieokreślonych celów chce zniweczyć wszystko cośmy zbudowali do tej pory, to będę walczył! (...) Będę walczył z »Solidarnością«, KOR-em, KPN-em i diabli wiedzą z kim jeszcze! Nawet z samym diabłem! Nie pozwolę, żeby marnowano moją pracę!”¹⁶¹². Poza tym w materiale literackim znalazły się sugestie, że Jacek Hajduk, przewodniczący zakładowej „Solidarności” walczącej z Szostakiem i branżowym związkiem zawodowym, w poprzednich latach miał kłopoty w pracy z powodu oskarżeń o bumelanctwo i zaniedbywanie obowiązków. Został jednak wybroniony przez głównego bohatera *Godności*, który wstawił się za Hajdukiem, usprawiedliwiając jego postępowanie młodym wiekiem. Pozostali członkowie „Solidarności”, ukazani jako grupa krewkich, często bezczelnych młodych ludzi, pozbawieni cech indywidualnych, zachowują się często brutalnie w stosunku do ludzi sprzeciwiających się ich poglądom. Nie tylko nazywają ich „reżimowymi przydupasami”¹⁶¹³, ale również nieprzyzwoicie zachowują się wobec ludzi, którzy przychodzą na ich „masówkę”, chociaż prezentują inne poglądy¹⁶¹⁴. Natomiast Grzymkowski chciał ich również powiązać z Kościołem Katolickim – w kulminacyjnej scenie, gdy robotnicy wdzierają się do hali fabrycznej i chcą wywieźć Szostaka na taczkach, mieli być oni ubrani w robocze kombinezony z „opaskami na rękawach. W klapach wizerunki Matki Boskiej i papieża. Kilku ma też przypięte wizerunki Wałęsy”¹⁶¹⁵. Ci właśnie ludzie wyrzucają głównego bohatera z za-

¹⁶¹² J. Grzymkowski, *Godność. Scenariusz filmu telewizyjnego*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/37, t. 1, k. 43-44.

¹⁶¹³ *Ibidem*, k. 27.

¹⁶¹⁴ Por. *Ibidem*, k. 53-54.

¹⁶¹⁵ *Ibidem*, k. 55.

kładów, w których pracował ponad czterdzieści lat, a gdy ten przewraca się, zostaje określony mianem „starej kurwy”. W porównaniu z wersją ekranową, w scenariuszu znalazło się kilka dodatkowych scen rozgrywających się już po wywiezieniu Szostaka na taczkach. W jednej z nich bohater mimo wszystko chce wrócić do zakładu, lecz zostaje z niego wypędzony przez sympatyzujących z „Solidarnością” strażników przemysłowych („Niech papu da panu Jaruzelski!”¹⁶¹⁶ – mówi jeden z nich). W innej dyrektor zakładów podpisuje podsunięty przez Hajduka wniosek o zwolnienie Szostaka, co było warunkiem odstąpienia załogi od przerwania pracy, mówiąc przy tym: „Podpisałem to pod groźbą strajku. (...) W świetle obowiązującego prawa moja decyzja jest nieważna”¹⁶¹⁷. Stanowi do oczywiste nawiązanie do ostatniej sceny *Człowieka z żelaza* i słów, wypowiedzianych do redaktora Winkla przez Badeckiego, członka PZPR w Trójmieście, mówiącego: „Co pan taki zmartwiony? Przecież to porozumienie nie jest ważne. Żadne normy prawne nie uznają porozumienia zawartego pod przymusem. Ot, kawałek papieru”.

Fakt, że przesłany scenariusz podejmował temat zgodny z polityką kulturalną partii w sposób przez nią oczekiwany, nie sprawił jednak, że mógł liczyć na taryfę ulgową i od razu zostać skierowany do produkcji. Materiał ten był recenzowany przez trzech recenzentów – Jerzego Bossaka i Andrzeja Czałbowskiego i Mieczysława Kurka (?)¹⁶¹⁸. Pierwszy z nich w początkowych zdaniach swojej oceny zaznaczył: „Uważam za akt ogromnej odwagi sięgnięcie w chwili obecnej (...) po temat najnowszy, związany jak najbardziej z naszymi współczesnymi sprawami – rzecz bowiem związana jest z zakładem przemysłowym w czasach pełnego rozkwitu »Solidarności«. Akt odwagi – to brzmi jak komplement i mogłoby to być komplement, gdyby nie...”¹⁶¹⁹. W tym momencie Bossak wyliczył zarzuty, które kieruje pod adresem scenariusza Grzymkowskiego. Przede wszystkim zastanawiał się, jak bardzo recenzowany tekst zgodny jest z komunikatami oficjalnymi, uchwałami Zjazdu Partii i innymi urzędowymi głosami. Nie uważał, że analizowany materiał powinien pozostawać w zgodzie z wyżej wspomnianymi stanowiskami. Stwierdzał jednak potrzebę filmu „który stawia na porządku dziennym sprawę kolejnych przewartościowań i pragnie stać się podstawą do tak czy inaczej podjętej rewizji niektórych ocen”¹⁶²⁰. Przyjmując takie założenia uznał, że *Godność* daleka jest od nich, głównie ze względu na zawartość scenariusza, a przede wszystkim konstrukcję postaci działaczy „Solidarności”, którzy ustawieni jako

¹⁶¹⁶ *Ibidem*, k. 60.

¹⁶¹⁷ *Ibidem*, k. 61.

¹⁶¹⁸ Trzecia recenzja napisana została odręcznie, stąd też nazwisko autora jest trudne do odczytania.

¹⁶¹⁹ J. Bossak, *O scenariuszu filmu fab.tv „Godność” /J. Grzymkowski/, ODiZP-TVP, sygn. 1970/37, t. 1, k. 1.*

¹⁶²⁰ *Ibidem*.

„banda młokosów i nierobów”¹⁶²¹, mają na tyle dużą władzę, że potrafią sterroryzować załogę dużego przecież zakładu pracy, zaś działacze partyjni i związkowcy są niezdolni do jakiegokolwiek działania i uciekają przed podjęciem decyzji czy wzięciem na siebie odpowiedzialności. „Jakim celom służy taki film?” – pytał retorycznie. „Kto uwierzy w to, że ogromna większość klasy robotniczej to nieroby, szczeniaki i głupcy, którzy najzwyczajniej dają się wodzić za nos kombinatorom i awanturnikom. I w ogóle, kto uwierzy w taką ocenę naszej klasy robotniczej? Komu taka ocena jest potrzebna?”¹⁶²². W jego opinii warunkiem skierowania scenariusza Grzymkowskiego do produkcji byłoby wprowadzenie doń wielu zmian, z których część miała charakter zasadniczy. W gruncie rzeczy Bossak proponował pogłębienie przesłania akcji, rezygnację z prostych, stereotypowych postaci oraz szersze zarysowanie tła, na którym rozgrywałaby się akcja przyszłego filmu. Zaniechanie wprowadzenia tych zmian do tekstu mogłoby, zdaniem Bossaka, przyczynić się do powstania obrazu „który w gruncie rzeczy może jedynie pogłębić nieufność do telewizji”¹⁶²³.

Recenzja Bossaka była więc negatywna. Równie krytyczna opinia wyszła spod pióra Andrzeja Czałbowski, wieloletniego pracownika i redaktora Telewizji Polskiej. Recenzent przede wszystkim znalazł inną genezę *Godności*, jego zdaniem „przecież to niemal żywcem przeniesiona historia przewodniczącego rady zakładowej z Zakładów POLMO w Krośnie, który coś tam dopisał do hasła »Solidarności« wywieszonego na bramie, za co go wywieziono na taczkach, a następnie zmuszono dyrekcję do wyrzucenia z pracy. (...) I myślę, że szkoda, iż Grzymkowski nie wziął tej sprawy dosłownie za temat swego scenariusza. Można by do tego zakładu pojechać, z ludźmi się poznać, pogadać, wielu szczegółów i rzeczy dowiedzieć się. Myślę, że scenariuszowi wyszłoby to tylko na zdrowie”¹⁶²⁴ – zauważał w swojej recenzji Czałbowski. W dalszych akapitach swojej oceny skrytykował brak wierności realiom, zwłaszcza realiom działalności związków zawodowych, spointował zaś swój tekst następującymi zdaniem: „A mówiąc już ogólnie, nie jest to niestety scenariusz dobry. Postacie papierowe, schematyczne do obrzydzenia, według starej i strasznej zasady malowane – albo białe albo czarne. Dramaturgicznie to też bardzo wątłutkie. Dialogi i te domowe i te fabryczne sztuczne deklaratywnością, banałem przerażające”¹⁶²⁵. Wylicza-

¹⁶²¹ *Ibidem*.

¹⁶²² *Ibidem*, k. 2.

¹⁶²³ *Ibidem*.

¹⁶²⁴ A. Czałbowski, *Recenzja scenariusza filmu telewizyjnego „Godność” Jerzego Grzymkowskiego*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/37, t. 1, k. 1.

¹⁶²⁵ *Ibidem*.

jąc te wszystkie wady scenariusza Grzymkowskiego Czałbowski konkludował, że jest jeszcze za wcześnie na realizację tego typu filmu, za mało czasu upłynęło od wydarzeń, który dla autora były punktem wyjścia. Mimo że zdaniem recenzenta film na temat skomplikowanych wydarzeń i konfliktów czasów karnawału „Solidarności” jest potrzebny, uznał: „Bardzo bałbym się filmu według tej propozycji scenariuszowej. Zbyt bowiem uproszczona i ułatwiona”¹⁶²⁶.

Trzecia recenzja – Mieczysława Kurka – w przeciwieństwie do dwóch pierwszych była pozytywna. Recenzent stwierdził, że scenariusz *Godności* „w bardzo sugestywny sposób eksponuje złożoną problematykę konfliktów społecznych z lat 1980-81” oraz wydaje się „projektem na bardzo dobry i zgodny z realiami tamtych dni – obraz filmowy”¹⁶²⁷. Jedyną propozycją dla tekstu Grzymkowskiego było ukazanie, że większość aktywu robotniczego nie aprobowala wywiezienia Szostaka na taczkach i była przeciwko działaniom „rozwydrzonej grupy prowodyrów”¹⁶²⁸.

Z ramienia telewizji kontaktował się z Grzymkowskim Zygmunt Wiśniewski, który w pierwszej połowie lat 80. kierował Naczelną Redakcją Filmową. Nie miał nic przeciwko akceptacji *Godności* i skierowaniu jej do produkcji, uważał bowiem, że jest to tekst ważny i potrzebny. Również jednak, bazując na otrzymanych recenzjach, zalecał autorowi scenariusza wprowadzenie do niego licznych zmian, wśród których znalazły się następujące:

- „- należy bardziej wyraźniej i jednoznacznie określać racje, za którymi opowiada się główny bohater Szostak /za prawdą i godnością, a nie za starymi związkami zawodowymi/
- należy wprowadzić ocenę krytyczną starych związków zawodowych i jej przewodniczącego,
- nie można utrzymać stanu »bezmysłnego tłumu« kierującego się tylko potrzebą rozróbny – strona przeciwna musi mieć swoje motywy działania.
- należy wyodrębnić u tego »tłumu« przywódcę i przeciwnika Szostaka, należy mu dać i argumenty i frazeologię demagogiczną, która trafi do bezkrytycznych,
- trzeba odejść od »planszowania« ludzi; plakietki nie mogą być symbolem braku racji i nie mogą zastępować racji: dla podkreślenia istoty konfliktu postaw lepiej będzie jeśli będzie mniej plakietek i mniej haseł
- nie można zgubić roli partii i dyrekcji zachowując w zasadzie widzenie scenariuszowe,

¹⁶²⁶ *Ibidem*, k. 2.

¹⁶²⁷ M. Kurek, *Uwagi w sprawie scenariusza do filmu „Godność”*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/37, t. 1, k. nlb.

¹⁶²⁸ *Ibidem*.

- zmiany wymaga postawa najmłodszego syna Szostaka – Jędrka. Nie do przyjęcia jest jego zachowanie w scenie wywiezienia starego na taczkach. Musi to być dla niego moment przełomowy, w którym znajdzie się przy ojcu”¹⁶²⁹.

Przez kolejnych kilka miesięcy Grzymkowski pracował nad ingerencjami i modyfikacjami. Druga wersja scenariusza datowana jest na marzec 1983 roku. Na teście zawierającej ten materiał widnieje adnotacja: „tę wersję skierowałem do produkcji”¹⁶³⁰, prawdopodobnie naniesiona przez Wiśniewskiego.

Najważniejsza różnica, która rzuca się w oczy przy jej lekturze, jest pojawienie się nowych postaci. Jest wśród nich mecenas Kazimierz Franczuk, doradca „Solidarności” i Jacka Hajduka, będący kimś w rodzaju szarej eminencji, kierującej posunięciami związkowców i, w gruncie rzeczy, doprowadzającej do wywiezienia Szostaka z „Metalpolu”. To on w pierwszej scenie wygłasza następującą przemowę:

„(...) zastanówmy się, proszę państwa, czy takimi wyłącznie pociągnięciami osiągniemy cele jakie sobie wyznaczaliśmy? Owszem, zdejmujemy jednego czy drugiego ze stanowiska, ale przecież chodzi nie tylko o to! Trzeba uderzyć w sam system! (...) Zdejmując jednego czy drugiego skompromitowanego kierownika osiągamy niewiele! Usuwamy bowiem tylko skutki, a nie sięgamy do przyczyn! Jak wiemy z historii wszelkie rewolucje miały szanse powodzenia, jeżeli uderzały w podstawy systemów! Te rewolucje, które zadowolily się półśrodkami, doznawały klęski! Czy osiągniemy swoje cele jakimi są stworzenie samorządowego, demokratycznego, rządzonego rzeczywiście przez klasę robotniczą państwa, nie ograniczając, a nawet nie wykluczając z życia publicznego, społecznego i politycznego takich przestarzałych i skompromitowanych struktur, jakimi są stare związki zawodowe? (...) Czy przeszkodą w osiągnięciu pełnej demokracji nie będą w przyszłości organizacje partyjne? Organizmy obce strukturze nowoczesnego, demokratycznego przedsiębiorstwa i państwa? Grupa politycznych, skompromitowanych graczy politycznych, w większości ludzi niekompetentnych, usiłujących ingerować prawem kaduka w życie przedsiębiorstwa! Bez jakiegokolwiek mandatu! Samozwańcy! Narzuceni przez rządzącą klikę! Nad tymi sprawami musimy zastanawiać się już dzisiaj, proszę państwa! Nie możemy pozwolić, aby wydarto nam dotychczasowe zwycięstwo! Nie możemy dopuścić do tego, by klasę robotniczą zepchnięto znów do roli bezwolnych roboli. (...) Proszę państwa, musimy pamiętać, że po raz pierwszy w powojennej historii naszego kraju, a być może, że na przestrzeni całej historii naszej państwowości, klasa robotnicza autentycznie, w sposób spontaniczny, demokratyczny i samorządny wzięła w swe ręce swój los i los tego tak ciężko doświadczanego kraju. Tej zdobyczy nie wolno nam zaprzepaścić! (...) Chociaż nie uważam, żeby doraźne kroki mające na celu oczyszczenie dotychczasowego aparatu pracy z ludzi skompromitowanych i

¹⁶²⁹ Z. Wiśniewski, *Scenariusz Jerzego Grzymkowskiego „Godność”. Uwagi i zalecenia produkcyjne*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/37, t. 1, k. 4.

¹⁶³⁰ J. Grzymkowski, *„Godność” scenariusz filmu telewizyjnego wersja II*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/37, t. 1, k. nlb.

nam obcych nie miało sensu! Prowadzone winny być nadal. Ale nie powinny nam zaciemniać celu do jakiego dążymy! A tym celem jest sprawiedliwa, samorządna i demokratyczna Polska! Oczywiście, proszę państwa, nie posiadam żadnego mandatu, by narzucać wam swój punkt widzenia, ale czuję się w obowiązku, by podzielić się z państwem swoimi spostrzeżeniami, doświadczeniami i przemyśleniami. Chodzi mi o to, żeby entuzjazm wyzwolonej wreszcie klasy robotniczej nie rozplynął się w małych poczynaniach, małych sprawach. Przed nami wielkie cele. Klasa robotnicza wreszcie ma możliwość powiedzieć wielkim, pełnym głosem o co jej chodzi! Wreszcie może upomnieć się o swoje deptane dotychczas prawa”¹⁶³¹.

Jeśli postanowiłem umieścić tutaj skróconą wersję monologu mecenasa Franczuka, to po to, żeby wykazać (nie jedyny w kontekście analizowanego materiału) brak wycucia filmowego u Grzymkowskiego i wprowadzanie do swoich tekstów wygłaszanych *ex cathedra* manifestów światopoglądowych, w tym przypadku wypowiedzianych przez przeciwników politycznych kierownika literackiego „Profilu”. Jednak abstrahując już od ściśle dramaturgicznych kwestii, wprowadzenie postaci Franczuka pozwoliło też Grzymkowskiemu na odparcie zarzutu o wykreowanie jednoznacznie negatywnego obrazu klasy robotniczej jako bezwolnej tłuszczy, bezczelnej i niebezpiecznej dla kraju. Teraz robotnicy stali się masą kierowaną przez rozmaitych doradców, którzy, chociażby zdaniem Waldemara Rzewińskiego, zięcia Szostaka i członka partii, nie wiedzą nic o ich rzeczywistych problemach i dzięki ich poparciu chcą osiągnąć przede wszystkim polityczne cele.

Wraz z pojawieniem się Franczuka na kartach scenariuszy szły również kolejne modyfikacje. Przede wszystkim zmieniło się ustawienie postaci Jacka Hajduka. W drugiej wersji materiału literackiego nie był on już zapalczywym i negatywnie ustosunkowanym do Szostaka szefem opozycyjnego związku zawodowego. Stał się związkowcem rozumiejącym pewne mechanizmy polityczne¹⁶³², ale również robotnikiem darzącym szefa branżowej organizacji szacunkiem, mimo dzielących ich poglądów. Grzymkowski jednak w drugiej wersji scenariusza nie pozbył się licznych określeń, często wulgarnych, którymi robotnicy zrzeszeni w związku prowadzonym przez Hajduka obdarzają starych, branżowych związkowców. Złagodził jednak obraz Szostaka – z opisanej wyżej sceny rozmowy z dziennika-

¹⁶³¹ *Ibidem*, k. 6-7.

¹⁶³² Najlepszym dowodem na to jest scena spotkania Szostaka i Boronia (kolegi Karola z branżowego związku) z Hajdukiem, Franczukiem i innymi członkami „Solidarności”. W jej trakcie wywiązuje się następujący dialog: „HAJDUK: Ale wasz związek skompromitował się. SZOSTAK: Czym się skompromitował? HAJDUK: Współpracował z władzą. SZOSTAK: Jacuś, a czy ty myślisz, że wasz związek wcześniej czy później nie będzie musiał tak czy inaczej współpracować z władzą? HAJDUK: Zależy z jaką – odpowiada Jacek. SZOSTAK: A to już inna sprawa. Na polityce się nie znam” (Por. *Ibidem*, k. 37).

rzem Grzymkowski usunął partie odnoszące się do „Solidarności” i innych antykomunistycznych organizacji. Inaczej ustawił też moment objęcia przez protagonistę stanowiska przewodniczącego związku. W pierwszej wersji tekstu Szostak został wysunięty na tę funkcję przez Karolaka, sekretarza zakładowej organizacji partyjnej. W poprawionym tekście (co znalazło również odbicie w filmie) Szostak zostaje wybrany przez pozostałych członków związku na miejsce dotychczasowego przewodniczącego, Witolda Majchrzaka, uznawanego przez nich za niezdolnego do wykonywania tych obowiązków z powodu jego serwilizmu wobec dyrekcji.

Kolejne modyfikacje pojawiły się na etapie scenopisu i realizacji zdjęć. Do *Godności* została dodana postać Doroty, pracownicy „Metalpolu” i sympatii Jędrka, syna Szostaka. Młodzi chcą spędzać ze sobą jak najwięcej czasu, trudno im jednak znaleźć lokal, w którym mogliby pobyć sam na sam. Oglądając film, trudno zrozumieć powód dodania tego osobistego wątku młodego robotnika, poza zwróceniem uwagi na jego kłopoty mieszkaniowe, będące skutkiem rządów poprzedniego kierownictwa partii. Wionczek nie poszedł również za sugestiami zawartymi w scenariuszu, odnoszącymi się do wulgaryzmów używanych przez członków „Solidarności” oraz umieszczenia religijnych emblematów w klapach ich roboczych kombinezonów. Warto przy tym dodać, że pewne akcenty religijne miały również pojawić się w rodzinie Szostaka. Jego żona, po wyjściu do pracy głównego bohatera, jego syna i zięcia, miała żegnać ich znakiem krzyża. W gotowym filmie kreująca tę postać Halina Kossobudzka w pierwszej scenie filmu wykonuje tylko nieokreślony ruch ręką, w niczym nieprzypominający gestu ze scenariusza.

Już 2 marca 1983 roku nowy redaktor Naczelnej Redakcji Filmowej – Michał Miśniorny, dawny krytyk filmowy, kierownik działu kulturalnego „Trybuny Ludu”, a w latach 1978-1980 dyrektor programowy w Naczelnym Zarządzie Kinematografii – wysłał pismo z prośbą o zatwierdzenie poprawionego scenariusza *Godności* i skierowanie filmu do produkcji. Adresatem pisma był Zastępca Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji, pułkownik Władysław Korczak, wieloletni członek zarządu Głównego Zarządu Politycznego Wojska Polskiego, autor licznych publikacji o charakterze militarnym i instruktażowym¹⁶³³.

¹⁶³³ Na przykład *Kompleks militarno-przemysłowy i jego rola w życiu politycznym i gospodarczym państw imperialistycznych* (Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej 1973) lub (wspólnie z Zygmuntem Gerłą, Julianem Sokołem i Stanisławem Zapolskim) *Współczesne zagadnienia militarne i polityczne* należące do serii *Materiały do szkolenia politycznego podoficerów zawodowych* (Wydawnictwo Ministerstwa Obrony Narodowej 1978).

W wysłanym do Korczaka piśmie pojawia się informacja, że na zlecenie Telewizji film będzie wyprodukowany przez Zespół Filmowy „Profil”, zaś reżyserem *Godności* wybrany został Waldemar Podgórski. Ten jednak prawdopodobnie postanowił odejść od tematyki współczesnej na rzecz zrealizowania filmu wojenno-szpiegowskiego *Romans z intruzem*. Scenariusz trafił w ręce Romana Wionczka, który w tym czasie kończył prace nad filmem *Haracz szarego dnia*. Przy czym, jak zaznaczał w wywiadach udzielanych w 1983 roku, zawsze interesowała go problematyka współczesna. Może to brzmieć zastanawiająco w ustach reżysera, który przez ostatnich kilkanaście lat, jeżeli chodzi o produkcje aktorskie, skupiał się przede wszystkim na sprawach związanych z historią, dokładniej z II wojną światową. W rozmowie z dziennikarką „Filmu” Wionczek jednak utrzymywał: „Jestem zaangażowany we współczesność nie tylko polską. Żyje problematyką polityczną współczesnego świata. I wydaje mi się, że dobrze ją rozumiem, nie tylko z racji czytania gazet, ale podróży, czytania gazet, znajomości kilku języków...”¹⁶³⁴. Z rozmów, przeprowadzanych z Wionczkiem wyłania się sprzeczny obraz. Z jednej strony człowieka opowiadającego się za konkretną stroną środowiskowego konfliktu, ale przy tym starającego się znaleźć porozumienie z adwersarzami i próbującego zrozumieć argumenty drugiego obozu. Dowodem chociażby wypowiedź na temat członkostwa reżysera w Narodowej Radzie Kultury: „Rozumiem rozterki na temat współpracy z Narodową Radą Kultury, jestem jednak przekonany o celowości jej powstania, obojętne tylko była jej skuteczność. Bo jeżeli nie będzie Rady i nie będzie związków twórczych, to na pewno – na przykład na terenie filmu – dział się będzie gorzej. Dlatego, że wtedy nie będzie żadnych z dołu płynących motywacji – wszystko jedno, czy podlegających takim czy innym sprzecznym dyskusjom – nie będzie żadnych z dołu płynących myśli, którymi nasze środowisko żyje. A decyzje – tak czy inaczej – będą w aparacie władzy zapadać. Tylko te decyzje nie będą uwzględniały dążeń płynących ze środowisk twórczych. Stare powiedzenie – nieobecni nie mają racji”¹⁶³⁵. Na drugim biegunie stoją wypowiedzi, w których w zawołowany sposób popierał stan wojenny. Dał temu wyraz w wywiadzie udzielonym „Kurierowi Polskiemu”, w którym stwierdzał:

„Dla wielu ludzi, dla których lata siedemdziesiąte były okresem wzrostu zamożności i szeroko rozumianej swobody sytuacja w jakiej się znaleźliśmy jest bardzo trudna. Dlatego ro-

¹⁶³⁴ E. Banaszekiewicz, *Co dziś znaczy: angażować się*, „Film” 1983, nr 33, s. 5. Zacytowaną wypowiedź złośliwie skomentował tygodnik „Szpilki”, w krótkiej notce odnoszącej się do tego fragmentu rozmowy dodając utrzymany w swoim stylu komentarz: „Zanussemu przybył poważny konkurent” (*Poliglota*, „Szpilki” 1983, nr 35, s. 5).

¹⁶³⁵ E. Banaszekiewicz, *Co dziś...*, op. cit.

zumiem do pewnego stopnia szok wywołany stanem wojennym i kryzysem. Uważam jednak, że należy działać właśnie dlatego, by przezwyciężyć trudności. (...) trzeba pozbyć się iluzji, przestać oczekiwać na cud, odrzucić waśnie, nie wnikać w racje, które były u źródła tych waśni. Rozdrapywanie ran nie jest działaniem konstruktywnym – jeśli chce się żyć pod wspólnym niebem i egzystować jako naród. Przypatrzmy się, do czego doprowadziły waśnie narodowe i religijne na Bliskim Wschodzie – do zniweczenia wszystkiego. Jeśli więc ktoś u nas doprowadza do stanu rozdrażnienia, staje się mimo woli narzędziem sił, dla których Polska jest tylko jeszcze jednym elementem wielkiej światowej rozgrywki. Rozgrywki, która ostatecznie może doprowadzić do totalnej zagłady ludzkości”¹⁶³⁶.

Ta, zawierająca się w powyższym cytacie, swoiście rozumiana troska o losy ojczyzny doprowadziła go do realizacji filmu *Godność*. Z perspektywy czasu okaże się jednak, że – niejako wbrew intencjom deklarowanym w przywoływanych wypowiedziach – jego film doprowadzi do pogłębienia się podziałów, tym razem na niwie środowiska twórczego. Zanim jednak to nastąpi, *Godność* musiała uzyskać skierowanie do produkcji (co nastąpiło 3 listopada 1983 roku¹⁶³⁷), a następnie produkcja ta musiała się rozpocząć, co jednak natrafiło na spore problemy.

W materiałach archiwalnych Wydziału Kultury KC PZPR znalazła się notatka, datowana na 2 listopada 1983 roku (a więc dzień przed uzyskaniem pozwolenia na rozpoczęcie realizacji) dotycząca realizacji filmu *Godność*. Jej autorem był pułkownik Wacław Lang, przedstawiciel Ministerstwa Obrony Narodowej w Naczelnym Zarządzie Kinematografii. Oficer LWP zaznacza w piśmie, że „film ma jednoznaczną, pozytywną wymowę polityczną”¹⁶³⁸. Właśnie to sprawiło, że kilka osób odmówiło pracy przy *Godności*. Najpoważniejszym problemem był wakat na stanowisku kierownika produkcji. Lang dokładnie streszczał przebieg wydarzeń, które doprowadziły do braku obsadzenia tej funkcji:

„Obowiązek skompletowania grupy zdjęciowej spoczywa na zespole filmowym i reżyserze. Ponieważ wystąpiły trudności, zainteresował się tym dyrektor PRF »Zespoły Filmowe« prowadząc rozmowy. Spotkał się jednak z odmową, nawet ze strony członków partii /Jerzy Rutowicz, Stefan Łojek, Jerzy Bugajski/. Co więcej, odmówił Szef Produkcji Zespołu Filmowego »Profil«, Tadeusz Karwański, którego obowiązkiem jest znaleźć kierownika produkcji, w przypadku zaś zaistnienia trudności powinien on podjąć się pracy przy filmie. Można więc mówić o bojkocie kierowników produkcji, co zaogniło sprawę i wywołało niezdrową atmosferę wokół filmu.

¹⁶³⁶ R. Wionczek, *Nie ma kultury bez tolerancji. Rozmawiamy z reżyserem Romanem Wionczkiem*, rozm. przepr. M. Wronkowska, „Kurier Polski” 1983, nr 242, s. 3.

¹⁶³⁷ Por. *Szczegółowy plan filmu TV „Godność”*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/37, tom 4, k. nIb.

¹⁶³⁸ *Notatka w sprawie filmu telewizyjnego „Godność”*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-831, k. nIb.

W zaistniałej sytuacji Zespół Filmowy »Profil« zgłosił propozycję Piotra Jasłowskiego, co spotkało się ze sprzeciwem Koła Kierowników Produkcji Filmu /Piotr Jasłowski nie spełnia warunków do objęcia funkcji kierownika produkcji filmu/.

Kolejnym kandydatem, zgłoszonym przez Romana Wionczka, była Wiesława Karwańska, która również nie spełnia wymaganych warunków. Mimo to dyr. Leon Bach wyraził zgodę i wtedy znowu zaprotestowało Koło Kierowników Produkcji Filmu. W międzyczasie Wiesława Karwańska zrezygnowała z pracy przy filmie, zaś kierownictwo Zespołu Filmowego »Profil« zażądało od dyr. Leona Bacha wydania polecenia służbowego Wiesławie Karwańskiej, na co początkowo on zgodził się, później zmienił zdanie motywując następująco: protestując Koło Kierowników Produkcji Filmu stanęło na straży odnośnego zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki, które określa kryteria wymagane od kierownika produkcji filmu, zaś dyrektor nakazując Wiesławie Karwańskiej podjęcie pracy przy filmie naruszyłoby obowiązujące przepisy.

W dalszej kolejności Kierownik Artystyczny Zespołu Filmowego »Profil«, Bohdan Poręba, zwrócił się do szefa kinematografii z prośbą o wyrażenie zgody na pracę Wiesławy Karwańskiej przy filmie. Min. Jerzy Bajdor uznał, że mógłby wyrazić zgodę na jednorazowe odstępstwo od obowiązujących przepisów, gdyby zaistniała rzeczywista konieczność; stanu wyższej konieczności nie ma, przecież są kierownicy produkcji filmu, którzy mogą pracować przy tym filmie.

Dyr. Leon Bach oświadczył, że jeżeli kierownictwo Zespołu Filmowego »Profil« nie przedstawi do dnia 5 listopada b.r. odpowiedniego kandydata na stanowisko kierownika produkcji filmu, to w trybie administracyjnym nakaże objęcie tej funkcji Szefowi Produkcji Zespołu, Tadeuszowi Karwańskiemu¹⁶³⁹.

Lang we wnioskach potwierdzał, że bojkot kierowników produkcji ma przyczyny polityczne, zaś Koło Kierowników Produkcji postępuje zgodnie z obowiązującymi przepisami. Żałował jednak, że nie wykazuje podobnego zaangażowania w znalezieniu odpowiedniej osoby, która podjęłaby się współpracy przy realizacji filmu. Dla pułkownika zaistniała sytuacja była potwierdzeniem skomplikowanej sytuacji w środowisku administracyjno-twórczym, którzy odmawiali pracy przy *Godności* ze względu na ewentualny ostracyzm towarzyski i zawodowy; symptomatyczny był również dla niego fakt, że pracy przy filmie nie podjęli się również pracownicy przedsiębiorstwa będący członkami partii, chociaż „nie powinni mieć przecież żadnych oporów”¹⁶⁴⁰.

Sprawa obsadzenia tej funkcji pojawiła się również 2 listopada 1983 roku na zebraniu Rady Zespołów PRF „Zespoły Filmowe”. Tadeusz Karwański, szef produkcji „Profilu” stwierdził wówczas, że „proponowaliśmy kierownictwo produkcji tego filmu kol. (Jerzemu

¹⁶³⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁴⁰ *Ibidem*.

– przyp. JG) Rutowiczowi i on tę propozycję przyjął, a teraz dowiaduję się od dyr. Bacha, że Rutowicz poinformował go, że tego filmu robić nie będzie”¹⁶⁴¹. Przewodniczący zebrania, Leon Bach, żądał jak najszybszego rozwiązania problemu, gdyż „już długo trwa poszukiwanie kierownika produkcji i nie można tej sprawy przedłużać w nieskończoność”. Obecny na posiedzeniu szef kinematografii, Jerzy Bajdor, zobowiązał „kierownictwo przedsiębiorstwa i zespołów, ażeby rozpoczęły produkcję tego filmu, bo do tej pory słyszałem iks relacji, były wysyłane różne pisma, ale wszystko to nie odniosło rezultatów i dlatego chcę, ażeby film wszedł do realizacji i ażeby kierownictwo Zespołu i Przedsiębiorstwa potraktowało tę sprawę jako obligatoryjną”¹⁶⁴². Na sugestię Bacha, aby funkcję tę objął Tadeusz Karwański, szef produkcji „Profilu” stwierdził, że „takie rozwiązanie odbije się niekorzystnie na prowadzeniu Zespołu”¹⁶⁴³. Stanowisko kierownika produkcji objął w końcu Ryszard Jasionowski, który współpracował z „Profilem” w pierwszych latach jego funkcjonowania (kierował produkcją *Zagrożenia* i *Znaku orła*), później zaś sprawował produkcyjną opiekę nad produkcjami realizowanymi w „Poltelu” i z tej wytwórni został niejako „wypożyczony” do pracy przy *Godności*. Widać jednak wyraźnie, że rozwiązanie to przyszło niejako w ostatniej chwili, gdyż 2 listopada 1983 roku film *Wionczka* nie miał jeszcze kierownika produkcji, zaś na piśmie kierującym *Godność* do realizacji, datowanym na następnego dzień, już nazwisko Jasionowskiego przy wspomnianej funkcji widnieje.

Ale odmowy członków ekipy nie były jedynymi problemami personalnymi, które dotknęły Romana Wionczka. Udziału w *Godności*, mimo składanych uprzednio deklaracji, odmówili również niektórzy aktorzy. Magdalena Celówna, która w filmie zagrała rolę Bożeny Rzewińskiej, córki Karola Szostaka, w rozmowie ze mną stwierdziła, że początkowo do postaci tej przymierzana była Krystyna Królówna, nie wzięła jednak udziału w filmie „ze strachu”¹⁶⁴⁴. Ciekawych informacji obsadowych dostarcza również, cytowany uprzednio, „Szczegółowy plan filmu TV »Godność«”. Według tego dokumentu postać żony Karola Szostaka miała początkowo zagrać Danuta Wodyńska. Do roli Waldemara Rzewińskiego, zięcia protagonisty *Godności*, przewidywany był Stefan Szmidt. Postać Jędrka, syna Szostaków, w pierwotnej wersji obsady miał zagrać Andrzej Chudy, natomiast rolę Doroty, jego narzeczonej – Jolanta Grusznic. Poza tym w dalszych rolach mieli pojawić się tacy

¹⁶⁴¹ *Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów w dniu 2.XI.1983 r.*, ADOiP-ZPPF, sygn. 273, k. 89.

¹⁶⁴² *Ibidem*.

¹⁶⁴³ *Ibidem*.

¹⁶⁴⁴ Rozmowa z Magdaleną Celówną, Warszawa, 03.06.2021, nagranie rozmowy w posiadaniu Autora. Informację o przewidywanym udziale Krystyny Królówny w *Godności* potwierdza również „Szczegółowy plan filmu TV »Godność«”.

aktorzy, jak: Witold Skaruch (jako mecenas Franczuk), Wiktor Nanowski (jako Witold Majchrzak, szef Związku Zawodowego Metalowców w „Metalpolu”, którego na tym stanowisku zastępuje Karol Szostak), Janusz Bukowski (w roli robotnika Zygmunta), Stanisław Niwiński (jako sekretarz partii w „Metalpolu”) czy August Kowalczyk (jako dyrektor zakładów).

Ostateczna obsada była jednak nieco inna. W roli żony Karola Szostaka na ekranie pojawiła się Halina Kossobudzka, która „po wprowadzeniu w grudniu 1981 stanu wojennego, w 1982 weszła w skład Prezydium Krajowej i Warsz[awskiej] Rady PRON (...), nie poparła aktorskiego bojkotu telewizji i apelowała w mediach o jego przerwanie. Weszła też w skład Zarządu nowego ZASP-u, utworzonego pod auspicjami władz w 1983, w miejsce ZASP-u rozwiązanego 1 XII 1982. Podstawia i działania K[ossobudzkiej] skonfliktowały ją ze znaczną częścią środowiska artyst[ycznego]; spotkały się też z niechęcią publiczności, która w czasie przedstawień, w których grała, manifestowała swoją dezaprobatę wobec tych poczynań aktorki. Skutki swego zaangażowania w politykę odczuła boleśnie, a przeżycia z tym związane, były przyczyną wycofania się jej w latach 80. na pewien czas ze sceny”¹⁶⁴⁵. W postać Waldemara Rzewińskiego wcielił się Edward Sosna, Jędrka – Bogusław Sar, zaś Dorotę zagrała nieznana uprzednio aktorka Małgorzata Nieśpiałowska, etatowo zaangażowana do Teatru Polskiego w Bielsku-Cieszynie, która krótko po udziale w filmie z przyczyn osobistych wyemigrowała do Austrii¹⁶⁴⁶. Postać mecenasa Franczuka zagrał Jerzy Złotnicki, sekretarza POP w „Metalpolu” – „etatowy” aktor filmów realizowanych w „Profilu”, Wacław Ulewicz, zaś dyrektora „Metalpolu” – Wieńczysław Gliński¹⁶⁴⁷.

Kilka nazwisk aktorów, które pojawiły się w „Szczegółowym planie filmu...”, znalazło się również na planszach w czołówce filmu. Przede wszystkim Jerzy Aleksander Braszka, od początku typowany do głównej roli w *Godności* – Karola Szostaka. Aktor ten w wywiadzie udzielonym w „Gazecie Krakowskiej” wyznawał, że wiele zawdzięcza Ryszardowi Filipskiemu i występom w jego teatrze „eref-66”. „To była szkoła myślenia politycznego i patriotycznego, a to jest najważniejsze w służebności tego zawodu”¹⁶⁴⁸ – stwierdzał, wspominając początki swojej kariery aktorskiej. W dalszej części rozmowy pojawiły się inne sformułowanie, jednoznacznie wskazujące polityczną i światopoglądową orientację

¹⁶⁴⁵ *Słownik biograficzny teatru polskiego. Tom III 1910-2000 A-Ł*, Warszawa 2017, s. 569.

¹⁶⁴⁶ Por. https://www.krakow.pl/otwarty_na_swiat/25681,artykul,na_wiedenskiej_szenie_zycia_wywiad_z_malgorzata_krzemek-niespialowska.html [dostęp: 06.12.2021].

¹⁶⁴⁷ Część z wymienionych nazwisko została podana „do publicznej wiadomości” przez dziennikarzy prasy bezdebitowej (Por. *Kultura i cenzura*, „Promieniści” 1985, nr 14/15, s. 19-20).

¹⁶⁴⁸ J.A. Braszka, *Godność*, rozm. przepr. I. Pieczara, „Gazeta Krakowska” 1985, nr 3, s. 6.

Braszkii. Wychodząc od kwestii polityki kulturalnej socjalistycznego państwa aktor czynił uwagi dotyczące spraw ogólniejszych:

„mecenas miast wymagać, kapryścić, zamawiać u dyrektora w konkretnym teatrze, konkretne dzieło, daje pieniądze i prosi o spokój. Bezradność mecenasa doprowadziła do tego, że np. socrealizm został ośmieszony, albo przez nieudolnych twórców, albo przez zdolnych ale przeciwnych ustrojowi. Bo był groźny, bo był w założeniu konstruktywny. Październik też wypaczono. Małpowaliśmy Zachód w sztuce od egzystencjalistów po zbuntowanych bohaterów, nie wiedzieć po co i dlaczego. Potem wyrządzono krzywdę polskiej kulturze, kiedy słowa Polska, ojczyzna, godność były nietaktem. Nie wypadało tak mówić w tzw. towarzystwie. Kiedyś czytałem taką ankietę zamieszczoną w czasopiśmie »Świat«. Na pytanie, czy opór w 1939 był idiotyzmem czy nie – większość luminarzy ankietowanych odpowiedziało że tak. Przerażające wyniki. Potem przyszły lata nadziei, Gierek. Niestety cele nadrzędne zastąpiły pralki, lodówki, samochody. (...) To pokolenie Gierka pozostawiło pustkę. Kult willi i samochodu. I na takim podłożu łatwo było rzucić hasło, które miało tylko pozory białoczerwone”¹⁶⁴⁹.

Poza Braszką w „Szczegółowym planie...” znalazły się również nazwiska Tomasza Zaliwskiego i Janusza Kłosińskiego, jednoznacznie utożsamianych z „partyjną” częścią środowiska aktorskiego. Pewnym zaskoczeniem, zarówno w przywoływanym dokumencie, jak i w samym filmie, może być nazwisko Krzysztofa Świętochowskiego. Aktor zaczynał swoją działalność artystyczną w Studenckim Teatrze Satyryków, jednocześnie pracując jako spiker w Polskim Radio. Przyczyny jego udziału w *Godności* były przykre. Przez wiele lat borykał się on z chorobą alkoholową, z upływem czasu zatracając się w niej coraz bardziej. Jak zaznacza Rafał Dajbor, „od początku lat 80. aktor borykał się z brakiem środków do życia i wnioskował o bezzwrotne pożyczki z kasy Związku Artystów Scen Polskich. Pomagano mu, jednak i tu w pewnym momencie cierpliwość się skończyła”¹⁶⁵⁰. Występ w *Godności* jedynie przez 3 dni zdjęciowe, za które Świętochowski miał otrzymać niespełna 17 tysięcy złotych¹⁶⁵¹, mógł więc wydawać się pogrążonemu w nałogu aktorowi niezwykle atrakcyjną propozycją.

Jerzy Grzymkowski, pytany przez dziennikarkę tygodnika „Film” o swoje dokonania literackie, a zwłaszcza powieści, których akcja rozgrywała się po II wojnie światowej, mówił: „Zdaję sobie sprawę z (...) jednostronności, ale się nie zmienię. Nigdy nie silłem się na tzw. szeroką panoramę. Po pierwsze tamtą stronę bardzo mało znałem. Widziałem

¹⁶⁴⁹ *Ibidem*.

¹⁶⁵⁰ R. Dajbor, *Jak u Barej, czyli kto to powiedział*, Warszawa 2019, s. 41.

¹⁶⁵¹ Dokładnie 16 800 złotych. Por. *Szczegółowy plan filmu TV „Godność”*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/37, tom 4, k. nlb.

ich tylko w przelocie, na chwilę, albo wtedy, gdy byli już w naszych rękach. (...) Dlatego w moich książkach ta druga strona jest tylko tłem. (...) Może to zabrzmieć strasznie, ale tamci ludzie nadal są dla mnie wrogami”¹⁶⁵². W odpowiedzi na kolejne pytanie dodawał: „Nie uważam, aby socrealizm był czymś złym. Wynaturzono go”¹⁶⁵³. Zarówno w wypowiedzi Braszki, jak i Grzymkowskiego pojawia się termin „socrealizm”. Nieprzypadkowo, bowiem trudno nie uznać *Godności* za film socrealistyczny. I to nie tylko dlatego, że spora część akcji filmu rozgrywa się w zakładzie pracy, miejscu charakterystycznym dla tego typu produkcji. Konwencja dramaturgiczna *Godności* żywcem czerpie z socrealistycznej sztuki, z jej schematycznymi i szablonowymi bohaterami, publicystyką i czarno-białym ustawieniem bohaterów konfliktu. Jej najważniejszą cechą, zdaniem Tadeusza Lubelskiego, jest „starcie pomiędzy siłami dobra a siłami zła, przy czym kryterium etyczne podziału na strony sporu pokrywa się z drugim, istotniejszym: politycznym”¹⁶⁵⁴. I taka właśnie jest *Godność*. Karol Szostak, jest wyrazicielem wartości pozytywnych, takich jak dążenie do zgody, zażegnanie konfliktu, powrót do normalnej, codziennej pracy. Na drugim biegunie są działacze „Solidarności” i ci, którzy przyłączyli się do tego Związku. Ich przywódca na terenie „Metalpolu”, Jacek Hajduk (Ryszard Faron), jest człowiekiem młodym, zapalczym, który może i zaakceptowałby część postulatów Szostaka, na początku opowieści wybranego na szefa „branżowego” Związku Zawodowego Metalowców. Jest jednak „sterowany” i nastawiany negatywnie do Szostaka oraz reprezentowanych przez niego idei przez bezwzględnego mecenasa Franczuka, doradcy zakładowej „Solidarności”, który robi wszystko, by jak najbardziej zozydzić Szostaka w oczach Hajduka i sympatyzujących z nim pracowników „Metalpolu”. I, w zakończeniu *Godności*, udaje mu się to – Szostak, uznany za łamistrajkę i kolaboranta, zostaje wywieziony na taczkach z zakładu, w którym pracował 40 lat. Jacek Hajduk jest wstrząśnięty takim postępowaniem, jednak mecenas Franczuk patrzy na to wszystko z satysfakcją, spokojnie wkłada płaszcz i opuszcza zakład. Ale mimo klęski idei, które wyznawał Szostak, Grzymkowski zdaje się twierdzić, że Szostak ocalił wartość najcenniejszą – właśnie tytułową *Godność*. Jeżeli zaś dodać do tego deklarację Grzymkowskiego (poczynioną w nieprzypadkowym czasopiśmie, bo w „Rzeczywistości”), według którego „socjalizm i Polska to jedno i to samo. Ktoś, kto w Polsce atakuje socjalizm, musi atakować Polskę”¹⁶⁵⁵, wydzwięk i przesłanie tego filmu wydaje się jednoznaczne.

¹⁶⁵² J. Grzymkowski, *Nie patrzę przez szybę. Rozmowa z Jerzym Grzymkowskim*, rozm. przepr. J. Smagowski, „Film” 1984, nr 7, s. 4.

¹⁶⁵³ *Ibidem*, s. 5.

¹⁶⁵⁴ Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego...*, op. cit., s. 181.

¹⁶⁵⁵ J. Grzymkowski, *Pachnie mi...*, rozm. przepr. J. Marszałek, „Rzeczywistość” 1984, nr 4, s. 10.

Jest jednak w *Godności* wątek szczególnie ciekawy. Chodzi mianowicie o zarysowanie i konstrukcję postaci działaczy partyjnych, zwłaszcza zakładowego sekretarza partii, granego przez Wacława Ulewicza. Grzymkowski i Wionczek w gruncie rzeczy ukazują bezwład zarówno zakładowej organizacji partyjnej, jak i dyrekcji „Metalpolu”. Nie mogą oni zrobić nic, aby zapobiec rozwojowi wypadków, zmierzających do usunięcia Szostaka z zakładu. Nie mają żadnej recepty na kolejne robotnicze strajki, liczne wiece „Solidarności”, organizowane na terenie fabryki, coraz większe poparcie niezależnego związku zawodowego. Być może wyjaśnieniem tej zastanawiającej kwestii może być jedno ze zdań Grzymkowskiego, stwierdzające, że pisząc scenariusz *Godności* chciał ukazać „nietolerancję, fanatyzm, demagogię i krzykliwość ówczesnych działaczy »Solidarności«”¹⁶⁵⁶. Na tle rozwrzeszczanej grupy nastawionych antykomunistycznie robotników, niebezpiecznej i pałającej żądzą zemsty na „partyjnej” części załogi, szef zakładowej komórki partyjnej, zrezygnowany i pasywny¹⁶⁵⁷, wydaje się jednak ukazany zgodnie ze schematem – nie chce dążyć do zaostrzenia i zaognienia sytuacji, wycofuje się, by użyć wojskowego języka, na z góry upatrzone pozycje i tam czeka na zmianę. Biorąc pod uwagę fakt, że akcja *Godności* rozgrywa się między 17 a 21 listopada 1981 roku, zmiana nadejdzie już niedługo.

Przytaczając zacytowane wyżej wynurzenia Grzymkowskiego, trudno uwierzyć w słowa Romana Wionczka, który twierdził: „moim zamierzeniem autentycznym i szczerym nie było ferowanie wyroków, w tym zwłaszcza sensie, który przynależny jest publicystyce. Pragnąłem czegoś innego, i – jak mi się wydaje – w wymiarach społecznych oraz moralnych bardziej nośnego: pokazania wielkiego dramatu społecznego, jaki stał się udziałem nas wszystkich w latach 1980-81. (...) Starałem się, aby film uwidocznił różny stosunek moich bohaterów do zagmatwanej wówczas rzeczywistości. Zależało mi też bardzo na pogłębieniu postaci od strony psychologicznej, a więc pokazaniu działań wynikających nie tylko z politycznych przekonań, ale także różnicy charakterów i wieku”¹⁶⁵⁸. Trudno skomentować tę wypowiedź, bowiem powinna ona dotyczyć zupełnie innego scenariusza i zupełnie innego filmu. *Godność* feruje wyroki, ma w sobie spory ładunek publicystyczny, zaś ów „wielki dramat społeczny” jest bardzo trudno dostrzegalny, jeżeli już funkcjonuje, to

¹⁶⁵⁶ J. Grzymkowski, *Pisarz we własnej ojczyźnie. Rozmowa z Jerzym Grzymkowskim*, rozm. przepr. J. Babicz, „Nike” 1985, nr 6, s. 4.

¹⁶⁵⁷ Znalazło to również odzwierciedlenie w interpretacji aktorskiej Wacława Ulewicza, odtwarzającego postać zakładowego sekretarza partii. Piotr Zwierzchowski słusznie zauważa, że bohater ten jest „bezbarwny, raczej pozbawiony charyzmy, którego autorytet, jak się okaże – pozorny, wynika jedynie z miejsca w strukturze władzy i umiejętności wpisania się w rytuał” (P. Zwierzchowski, *Filmowe...*, op. cit., s. 281).

¹⁶⁵⁸ R. Wionczek, *Godność. Rozmowa z Romanem Wionczkiem*, rozm. przepr. W. Rutkiewicz, „Ekran” 1984, nr 20, s. 2.

gdzieś na dalszym planie¹⁶⁵⁹. Trudno również cokolwiek powiedzieć o psychologii postaci. A jednak nie można uwolnić się od myśli, że gdyby Wionczek dostał inny scenariusz, mniej jednostronny i nasączony publicystyką, mógłby powstać naprawdę interesujący dramat człowieka, który za wszelką cenę broni swoich przekonań i stosunku do rzeczywistości, nawet za cenę ostracyzmu i wyrzucenia ze swojego środowiska¹⁶⁶⁰.

Ciekawych spostrzeżeń i wniosków dostarcza również analiza recepcji filmu przez krytyków filmowych. Łatwo wyobrazić sobie odbiór *Godności* przez partyjne dzienniki i czasopisma – te były pochlebne dla Romana Wionczka, Jerzego Grzymkowskiego i pozostałych współtwórców, chociaż niektórzy krytycy dostrzegali w recenzowanym obrazie ułomności. Zbigniew Klaczyński uznał, że „można filmowi wytknąć pewne słabości scenariusza, a także uproszczenia w psychologicznym rysunku postaci. (...) Myślę, że ta generalna »Godności« jest w pewnym sensie błędem metody. Fałszywą wiarą w to, że rzetelny, filmowy opis rzeczywistych faktów, niechby nawet najbardziej dramatycznych, może dać świadectwo wydarzeń o historycznej skali. Otóż, nie może. (...) »Godność« to próba nie całkiem udana. Natomiast wypada stwierdzić: jest to próba niezmiernie doniosła”¹⁶⁶¹. Mimo to Klaczyński docenił upór Wionczka i odwagę, objawiającą się w podjęciu wzbudzającego kontrowersje tematu. „Żołnierz Wolności” zachęcał z kolei do obejrzenia filmu słowami: „uczciwy film o uczciwym człowieku, który potrafił obronić i zachować godność w dniach najtrudniejszej próby. Jest to film godny obejrzenia”¹⁶⁶². Łatwy do przewidzenia był również odbiór recenzentów, utożsamiających się z linią programową zespołu „Profil” i/lub dzielających idee Jerzego Grzymkowskiego czy Bohdana Poręby. I tak, Janusz Skwara

¹⁶⁵⁹ Na marginesie analizy *Godności* i potrzeby zrealizowania takiego filmu warto zastanowić się, czy koniec pierwszej połowy lat 80. był najlepszym momentem dla zrealizowania scenariusza opisującego ostatnie tygodnie karnawału „Solidarności”. Zwracał na to uwagę Jerzy Płażewski. Podczas posiedzenia Klubu Filmowego Patriotycznego Ruchu Odrodzenia Narodowego dotyczącego filmu Janusza Zaorskiego *Matka Królów*, ów krytyk zauważał, że „powstawanie filmów w oparciu o nowe scenariusze, które by przedstawiały problematykę lat 80-81 są elementarnym warunkiem porozumienia narodowego. Jest to konieczność dokonania obiektywnej analizy tych lat. Film obiektywny o tych latach jednak jest bardzo trudny do wykonania, gdyż z jednej strony może być obraz zjawisk przedstawianych przez film – w naszych obecnych warunkach nie może być jednak obiektywnego odbioru. Zbyt dużo emocji, zbyt dużo przeżyć cięży jeszcze nad percepcją filmu” (*Zapis dyskusji nad filmem „Matka Królów” wg scenariusza Kazimierza Brandysa reż. Janusza Zaorskiego odbytej w dniu 21 grudnia 1983 r. w klubie filmowym PRON, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-926, k. 1*).

¹⁶⁶⁰ Podobne stwierdzenia znamionowały również jedną z recenzji filmu w prasie podziemnej. Krytyk „Kultury Niezależnej” uznał, że „knot Wionczka pt. »Godność« zasługuje na coś więcej niż sarkastyczne uwagi. Gdyby wykorzystana w nich dla celów propagandowych historia została opowiedziana uczciwie, zgodnie z realiami i rzeczywistym doświadczeniem społecznym, mogłaby się stać opowieścią o ludzkim, »niezawinionym przez nikogo«, dramacie. A to zawsze godne jest refleksji, niezależnie od szlachetności czy też nikczemności zamiaru, który ten dramat przywołuje” (JTS, *Filmowy knot o Solidarności*, „Kultura Niezależna” 1985, nr 9, s. 58).

¹⁶⁶¹ Z. Klaczyński, *Listopad roku 1981...*, „Trybuna Ludu” 1984, nr 274, s. 4.

¹⁶⁶² (js), *Ciężar i gorzyc godności*, „Żołnierz Wolności” 1984, nr 257.

docenił Wionczka za podjęcie tematu politycznego; film ten, jego zdaniem, „przełamał pewne tabu, pewną znowę milczenia wokół wydarzeń politycznych mających miejsce w Polsce. I spróbował oświetlić je nie od strony rozemocjonowanej »Solidarności«, lecz zwyczajnego, prostego działacza, który niesie na sobie ciężar odpowiedzialności zawodowej i partyjnej”¹⁶⁶³. Witold Rutkiewicz z kolei w „Gazecie Krakowskiej” spointował swój artykuł o *Godności* (recenzją trudno to nazwać, tekst jest zbiorem wypowiedzi Wionczka oraz reportaży z planu i innych prasowych publikacji autora) następującymi słowami: „nie będę agitował Czytelników do obejrzenia »Godności«, bo film ten, nie tylko według mnie powinien obejrzeć k a ż d y. (...) A potem Wionczka zaaprobować, bądź się z nim pospieszać”¹⁶⁶⁴. Zachęcał do tego również tytuł artykułu.

Natomiast recenzje w innych dziennikach i czasopismach nie były dla *Godności* jednoznacznie negatywne. Elżbieta Dolińska, choć ganiła publicystykę i wyliczała również inne wady filmu, ciepłymi słowami opisywała rolę Jerzego Aleksandra Braszki. Jej zdaniem „w jego niespiesznych ruchach i prostych, czasem niezdatnych, a zawsze dalekich od porywającego krasomówstwa, wypowiedziach, jest coś bardzo prawdziwego, ujmującego. Postać ta najbardziej się twórcom udała, to po prostu przekonywający wizerunek psychologiczny człowieka ujmującego odwagą głoszenia racji niepopularnych, wiernego sobie. Inne postacie są znacznie uboższe, nakreślone jedną kreską. Im dalej od racji Szostaka, tym sylwetki stają się bardziej schematyczne”¹⁶⁶⁵. Również Małgorzata Karbowiak¹⁶⁶⁶ i Małgorzata Dipont¹⁶⁶⁷ uznały kreację Braszki za jedną z największych wartości filmu. Warto na chwilę zatrzymać się przy recenzji tej ostatniej krytyczki, bowiem znaleźć w niej można ciekawy punkt widzenia na sam fakt realizacji *Godności*, ale również nasycenia filmu jednoznaczny światopoglądowy ładunek. Otóż zdaniem Magdaleny Dipont, „dobrze (...), że ten film powstał, a to dlatego, że powinien on otworzyć drogę innym realizacjom, prezentującym także różne punkty widzenia tamtego okresu, a szerzej – naszej współczesności”¹⁶⁶⁸. Cóż, oczywiście filmy dotyczące początku lat 80. rzeczywiście w dalszych latach tej dekady powstawały, nie wszystkie jednak miały szansę na spotkanie z publicznością, często będąc kierowane na półki i zyskując szansę na rozpowszechnianie dopiero wtedy, gdy system już bardzo wyraźnie chylił się ku upadkowi.

¹⁶⁶³ J. Skwara, *W stronę polityki*, „Argumenty” 1985, nr 26, s. 14.

¹⁶⁶⁴ W. Rutkiewicz, *Zobaczcie koniecznie!*, „Gazeta Krakowska” 1984, nr 274, s. 5.

¹⁶⁶⁵ E. Dolińska, *Przełamanie*, „Film” 1984, nr 49, s. 9.

¹⁶⁶⁶ Por. M. Karbowiak, *Godność*, „Głos Robotniczy” 1984, nr 272, s. 4.

¹⁶⁶⁷ Por. M. Dipont, *Godność*, „Życie Warszawy” 1984, nr 265, s. 7.

¹⁶⁶⁸ *Ibidem*.

Jednoznacznie negatywnie przyjął *Godność* Tadeusz Szyma z „Tygodnika Powszechnego”. Specyficzny zapis tytułów recenzji filmowych w tym czasopiśmie (każdy artykuł tytułowany był tytułem omawianej pozycji zapisywanym w cudzysłowie), zdaniem Szymy, przyszedł „w sukurs przy spełnianiu nader przykrego obowiązku skwitowania czegoś tak okropnego jak produkcyjniak Romana Wionczka, sprokurowany wedle fabularyzowanego i rozpisanego na drewniane losy referatu Jerzego Grzymkowskiego. *Godność* w cudzysłowie – ot i cała krytyka horrendalnego gadulstwa »trupcy jednego widza« będącej swoistą kontynuacją byłego »teatru jednego aktora« zwanego »eref«”¹⁶⁶⁹. Wyliczanie kolejnych wad filmu i powiązanie głównego aktora *Godności* z teatrem Ryszarda Filipskiego spowodowało ingerencję cenzorską i wykreślenie co bardziej drażliwych fragmentów, co znalazło odzwierciedlenie w samym artykule.

Tadeusz Szyma podjął również w swojej recenzji kwestię frekwencji. Jak sam pisze: „gdy z recenzenckiego obowiązku (który czasem bywa wprost katorżniczy i wielce wstydlivy) wybrałem się do nowohuckiego kina »Światowid« - drugiego dnia projekcji na drugim seansie nie zastałem nikogo. Od kasjerki dowiedziałem się wszelako, że film sprosta godnie tej sytuacji, figurując w programie jeszcze przez cztery dni”¹⁶⁷⁰. Istotnie, frekwencja podczas kinowych pokazów *Godności* była na tyle niska, że wzbudziła zainteresowanie pracowników Wydziału Kultury. W notatce dotyczącej tej kwestii znaleźć można następujące informacje: „W dniach 22-28.X. film był w normalnej eksploatacji w kinie »Bajka« i przy 5 seansach dziennie uzyskiwał 11% frekwencję. Od 29.X. do 4.XI. przesunięto go do kina »Muranów«. W dniu 29.X. obejrzało go 7% widzów w stosunku do pojemności sali. A 4.XI. film wycofano z eksploatacji przy 11% frekwencji. (...) Jednocześnie zaznaczamy, powołując się na informację Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmu (...), że władze polityczne Krakowa, przekazały PDF-owi stanowisko nie zalecające wprowadzenia filmu do projekcji na terenie Krakowa”¹⁶⁷¹. Sugestia ta, jak widać z przytoczonego fragmentu recenzji Szymy, została zignorowana – film Romana Wionczka jednak w Krakowie był wyświetlany. Pozostając przy kwestii frekwencji filmów w kinach warto zwrócić uwagę, że część dziennikarzy filmowych, zwłaszcza tych o propartyjnym nastawieniu, okłamywała czytelników i informowała o dużym zainteresowaniu *Godnością*. Witold Rutkiewicz na łamach „Gazety Krakowskiej” stwierdzał wprost: „nie tylko nam, krytykom, film wydał się na tyle wartościowy i ważny, że przed projekcją na małych ekranach warto go pokazać widowni kinowej. Pogląd

¹⁶⁶⁹ T. Szyma, „*Godność*”, „Tygodnik Powszechny” 1985, nr 5, s. 6.

¹⁶⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁶⁷¹ Notatka w sprawie filmu R. Wionczka „*Godność*”, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-447, k. nlb.

ten w pełni podzieliło kierownictwo kinematografii, decydując się na serię projekcji sondażowych, mających potwierdzić lub obalić tezę, że »Godność« okaże się tym filmem współczesnym, na który widownia z niecierpliwością oczekiwała. W chwili gdy piszę te słowa, publiczność trzech miast wojewódzkich głosowała »za« filmem, oglądając go przy wypełnionych salach. Teraz – już po wykonaniu następnych kopii – skierowany został do kolejnych ośrodków”¹⁶⁷². Przeczą tym słowom zarówno fragmenty notatki Wydziału Kultury, jak i dane frekwencyjne, umieszczone w **Tabeli 9**.

Niemalże podobne refleksje do opinii Tadeusza Szymy cechowały również odbiór filmu w prasie niezależnej. Już zapowiedź jego realizacji została opatrzona tytułem „Wrona kręci film o godności”, zaś w dalszej części krótkiej wzmianki znalazły się następujące stwierdzenia: „Film mówi »całą prawdę« o »S«: ta organizacja bezmyślnych, leniwych robotników, sterowana przez płatnych agentów CIA, kierujących się na intelektualistów, dążyła do upadki Polski przez rozkład gospodarki. Zdjęcia plenerowe kręcone będą w Warszawskiej Fabryce Pomp (ul. Odlewnicza) i Zakładach »Perun« (ul. Grochowska), których dyrekcje zmuszono do wyrażenia na to zgody. »S« w WFD i PRF »Zespoły Filmowe« apelują do załóg obu zakładów o odmowę współpracy z realizatorami filmu”¹⁶⁷³. W dotychczasowej kwerendzie nie udało mi się znaleźć informacji, jakoby na kierownictwie tych przedsiębiorstw wymuszano udostępnienie ich na potrzeby produkcji *Godności*. W sprawozdaniu Ryszarda Jesionowskiego z produkcji nie znalazła się też informacja o miejscu realizacji zdjęć plenerowych, ale z innego artykułu z „Tygodnika Mazowsze” wynika, że dyrekcje obu zakładów nie uległy wezwaniom członków „Solidarności” i zezwoliły na pracę ekipy filmowej. Informatorzy czasopisma wskazywali, że „Bałagan pracy na prowadzonej w zakładzie budowie jest idealnym tłem dla twórców filmu – ilustruje tezę, że »S« zrujnowała gospodarkę. Pracowników fabryki wychodzących z pierwszej zmiany 22 II przeraziła zgraja różnego kalibru mętów i oprychów powyciąganych ze wszystkich spelunek Warszawy. Okazało się że to statyści”¹⁶⁷⁴. Odnosząc się do pracy twórców *Godności* w Fabryce Pomp, „Tygodnik” informował, iż pionowi reżyserskiemu nie udało się zachęcić do statystowania żadnego z pracowników, mimo oferowanego wynagrodzenia, zaś rolę ważnych działaczy „Solidarności” – wobec braku aktorów – musieli zagrać zastępca kierownika wydziału mechanicznego oraz sekretarz ekonomiczny KZ PZPR¹⁶⁷⁵.

¹⁶⁷² W. Rutkiewicz, *Zobaczcie...*, op. cit.

¹⁶⁷³ *Wrona kręci film o godności*, „Tygodnik Mazowsze” 1984, nr 74, s. 2.

¹⁶⁷⁴ *Kłopoty z „Godnością”*, „Tygodnik Mazowsze” 1984, nr 83, s. 4.

¹⁶⁷⁵ Por. *Ibidem*.

Poza recepcją prasową oraz uwagami o frekwencji warto wspomnieć o jeszcze jednym rodzaju odbioru filmu, z punktu widzenia tematu pracy najważniejszym. *Godność*, ze względu na swoją tematykę oraz przyjęty przez twórców punkt widzenia na wydarzenia z listopada 1981 roku, stała się przedmiotem zainteresowania najwyższych władz państwowych. Ówczesna prasa informowała o przyjęciu autorów omawianego obrazu przez wicepremiera PRL, Mieczysława F. Rakowskiego. W spotkaniu tym wzięli udział Roman Wionczek, Jerzy Grzymkowski, Władysław Nagy (autor zdjęć), Ryszard Jasionowski, Halina Kossobudzka i Edward Sosna. Zaproszeni goście mieli nakreślić Rakowskiemu problemy, na jakie natrafili podczas realizacji oraz swój własny stosunek do podjętej problematyki. Według przygotowanej przez PAP notatki na temat tego spotkania, „dla wszystkich współtwórców filmu praca nad nim była ważnym doświadczeniem życiowym i społecznym”¹⁶⁷⁶, zaś Halina Kossobudzka miała uznać, że „jeśli tylko część widzów odbierze film jako punkt wyjścia do przemyśleń i analizy zjawisk, o których on mówi, to warto było nad nim pracować i ponieść koszty z tym związane”¹⁶⁷⁷. Wicepremier Rakowski miał wyrazić uznanie i pogratulować twórcom *Godności* podjęcia tak trudnego tematu, podobną opinię miał również wyrazić minister obrony narodowej, generał Wojciech Jaruzelski¹⁶⁷⁸. Pod tym względem najważniejsi twórcy filmu musieli być usatysfakcjonowani.

Wicepremier Rakowski podczas spotkania z twórcami miał również powiedzieć, że „władze polityczne i rząd są zainteresowane w rozwijaniu tego typu twórczości, że będą popierać podejmowanie w rzetelny i konstruktywny sposób tematów współczesnych i z najnowszej historii Polski”. Spotkanie to odbyło się 17 grudnia 1984 roku, zaś niespełna dwa miesiące wcześniej, na początku października, czyli kilkanaście dni przed kinową premierą *Godności*, Jerzy Grzymkowski złożył w Telewizji scenariusz pod tytułem *Dusznicza bolesna*. Według internetowych stron medycznych jest to „schorzenie spowodowane problemami z niedokrwieniem mięśnia sercowego. Dolegliwość w postaci duszniczy bolesnej charakteryzuje się bólem w klatce piersiowej lub uczuciem ucisku i ciężaru. Dusznicza bolesna z reguły szybko znika po zażyciu preparatów lub odpoczynku”¹⁶⁷⁹. Tej metafory użył

¹⁶⁷⁶ Spotkanie z twórcami filmu „*Godność*”, „Trybuna Ludu” 1984, nr 303, s. 2.

¹⁶⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁷⁸ Por. *Ibidem*. Rakowski w swoich dziennikach bardzo skromnie odnotował to wydarzenie. Napisał tylko: „Przed południem przyjąłem reżysera Wionczka [Roman] i kilka osób z zespołu aktorskiego, które grały w filmie »*Godność*«. Oglądałem, bardzo mi się podobał” (M. F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1984-1986*, Warszawa 2005, s. 185).

¹⁶⁷⁹ <https://www.medonet.pl/choroby-od-a-do-z/choroby-ukladu-krazenia,dusznicza-bolesna--dlawica-piersiowa---objawy--leczenie,artykul,1579554.html> [dostęp: 25.03.2022].

Grzymkowski dla zarysowania losów rodziny Szostaków już w nowej rzeczywistości – w okresie stanu wojennego.

W pierwszej wersji scenariusza znajdujemy postaci znane z *Godności* – całą rodzinę Szostaków, członków „Solidarności”, dyrektora „Metalpolu”, kolegów głównego bohatera z branżowego związku. Niemniej jednak okoliczności polityczne sprawiły, że w „Dusznicy bolesnej” znajdujemy nowe postacie: komisarzy wojskowych, kierujących „Metalpołem”, nowego dyrektora zakładu czy towarzysza Micińskiego z Komitetu Wojewódzkiego. Fabuła scenariusza osnuta jest wokół sytuacji Szostaka w pierwszych miesiącach stanu wojennego. Robotnik, wyrzucony z pracy przed 13 grudnia, bezskutecznie stara się do niej wrócić. Mimo interwencji Rzewińskiego w nowej dyrekcji i u oficerów Wojska Polskiego, mimo starań samego Szostaka, przez długi czas jego powrót przed tokarkę wydaje się niemożliwy. W końcu, po wielu miesiącach starań, uzyskuje on możliwość podjęcia pracy na nowo, ale po krótkim okresie składa podanie o przejście na wcześniejszą emeryturę – jest już zmęczony i zgorzkniały. Sporo zmian zachodzi również w rodzinie Rzewińskiego i Bożeny – ich syn Marcin wstępuje do opozycyjnej organizacji, po czym zostaje aresztowany przez SB. Okazuje się, że planował on zbrojne ataki na ludzi uznanych za „kolaborantów”, w tym jego ojca.

Pierwsza wersja scenariusza niewiele różni się od tego, co widzimy na ekranie, jednak kilka różnic chciałbym w tym miejscu zaznaczyć. Przede wszystkim Grzymkowski podtrzymał podziały i w rodzinie Szostaków, i w zakładzie „Metalpol”. Szostak i Rzewiński nie zmienili swoich przekonań, jednak w określonej sytuacji politycznej wystawiane one są na ciężką próbę przez chociażby Marcina, który „Trybunę Ludu”, czytana przez Szostaka określa mianem „reżimowego szmatławca”¹⁶⁸⁰. Protagonistę drażnią opozycyjne akcenty, na które natrafia również w innych miejscach. W scenie 32, opisującej wrażenia bohatera z wyjścia do kościoła w celu poświęcenia pisanek, znalazł się następujący dialog:

„- Ze wszystkiego cyrk robią, jasna cholera! – wyrzuca wreszcie z siebie Szostak. – Kiedyś to było nie do pomyślenia. Kościół to był kościół.

- Co się stało? Czego klniesz? – pyta go żona.

- Co się stało? Co się stało? Wstydu za grosz nie mają! – podrywa się od stołu, staje naprzeciw żony. – Na grobie Wałęsy postawili portret tego Wałęsy w kwiatkach!

- Czyj? – Szostakowa patrzy na niego zaniepokojona.

¹⁶⁸⁰ J. Grzymkowski, *Dusznica bolesna. Scenariusz filmu fabularnego*, ODiZP-TVP, sygn. 2149/32, t. 1, k. 17.

- Nie wiedziałem, że kościół katolicki ma nowego świętego! Kościół to powinien być kościół, a nie... - macha ręką.

- Rzeczywiście – zgadza się ona¹⁶⁸¹.

Szostakowi nie pomaga również fakt szybkiego opuszczenia ośrodków internowania przez Jacka Hajduka, Franczuka (zostaje on określony przez Szostaka słowem „skurwysyn”¹⁶⁸²) czy innych byłych związkowców. Ten pierwszy pojawia się w wielu scenach „Dusznicy bolesnej”, przy czym warto zaznaczyć, że jedna z nich nie rozgrywała się w Polsce, zaś Grzymkowski zaznaczył w nim swój negatywny, choć chyba raczej warto go określić słowem: zgryźliwy, stosunek do „Solidarności”:

„Jeden z główniejszych placów Paryża. W tłumie przelewających się pieszych i samochodów grupka demonstrantów z transparentami »Solidarności«. Napisy na transparentach protestujące przeciwko wprowadzeniu w Polsce stanu wojennego. Po polsku i po francusku.

Wśród demonstrantów Jacek Hajduk, przewodniczący »Solidarności« z Zakładów. (...)

Przechodnie, zaferowani swoimi sprawami nie zwracają większej uwagi na grupę Polaków.

Oni jednak niezrażeni wtykają przechodniom ulotki. Niektórzy zatrzymują się i czytają, inni rzuciwszy tylko przelotnie okiem na ich treść, wyrzucają je. (...)

Wokół grupki zbiera się kilkunastu gapiów, jakichś włóczęgów i pijaczków. W sumie demonstracja ta wygląda żałośnie¹⁶⁸³.

Hajduk pojawia się również już w scenach „krajowych” – udziela wywiadu dziennikarzowi telewizyjnego, w którym uskarża się na warunki w obozie internowania, ale w miarę upływu akcji scenariusza odczytujemy go jako człowieka przygaszonego, przegranego, rozumiejącego, że zryw „Solidarności” zakończył się zupełnym niepowodzeniem, a PZPR zaczyna odzyskiwać swoją pozycję. Jednak większa część akcji skupia się w gabinetach dyrekcji „Metalpolu” i niekończących się dyskusjach, sprowadzających się do dylematu: czy można przywrócić Szostaka do pracy, czy sprawiedliwości powinien on szukać na drodze sądowej?

Nad tekstem Grzymkowskiego jak zawsze pochyłili się telewizyjni recenzenci. Andrzej Czałbowski wypowiedział się na jego temat niemal w samych superlatywach. Niemal, bo nie spodobał mu się sposób, w jaki Grzymkowski pokazał losy głównego bohatera *Godności*, jego próby powrotu do fabryki, oportunizm i tchórzostwo członków partii, którzy zastąpili skompromitowaną dyrekcję. „(...) nikt jednak nic nie może, nikt nie robi (...). To

¹⁶⁸¹ *Ibidem*, k. 25.

¹⁶⁸² *Ibidem*, k. 38.

¹⁶⁸³ *Ibidem*, k. 16-17.

po co był 13 grudzień?”¹⁶⁸⁴. Istotnie, sposób w jaki zostali przedstawieni komisarze wojskowi, sprawujący nadzór nad „Metalpołem” oraz znani już z pierwszego filmu towarzysze z Komitetu Wojewódzkiego i zakładowej organizacji partyjnej jest zastanawiający. Oczywiście, partia przywraca porządek w zakładzie, milicja z kolei i wojsko aresztują niedawnych opozycjonistów i członków „Solidarności”, ale wobec losów starego robotnika, wywiezionego na taczkach przez załogę fabryki działacze partyjni są dziwnie bezradni lub obojętni. Czałbowski pytał: „na litość boską, jaka jest tego wymowa? Jak to zostanie odczytane?”¹⁶⁸⁵. Jako członek partii protestował przeciwko takiemu ustawieniu tego wątku, argumentując: „choć jest ono efektowne dramaturgicznie – jednocześnie jest fatalne politycznie. Lepiej być Francuzkiem niż Szostakiem. Dziękuję, ale mnie to nie odpowiada”¹⁶⁸⁶. Warto również zauważyć, że partia w okresie *Czasie nadziei* borykała się również z poważnymi problemami natury personalnej – odchodzi z niej coraz więcej ludzi, w tym wielu członków o długoletnim stażu, co zdaniem Zwierzchowskiego jest dowodem pokazania przez Grzymkowskiego słabości partii¹⁶⁸⁷. Drugi recenzent, towarzysz Jan Kasak także docenił tekst Grzymkowskiego, lecz tak samo jak Czałbowski miał do niego kilka uwag. Przede wszystkim uznał scenariusz „Dusznicy bolesnej” za „przegadany”¹⁶⁸⁸. Postulował również pewne rozszerzenie świata przedstawionego i wyjście poza znany z *Godności* krąg „Metalpol”-dom Szostaków. Docenił również ukazanie drugiej strony – politycznych oponentów oraz antysocjalistycznych organizacji. Poważną niechęć wzbudził u niego tylko jeden element scenariusza – „portret Wałęsy, ułożony razem z wizerunkiem Chrystusa w grobie wielkanoconym. Nie sądzę, aby stary Szostak szedł do kościoła (ktoś psiakrew musi zachować niezależność wobec kościoła)”¹⁶⁸⁹.

W poprawionej wersji scenariusza, która datowana jest na październik 1985 roku, znalazły się pewne sugestie zmian, zaproponowane przez zacytowanych wyżej recenzentów. Grzymkowski usunął scenę „paryską” oraz rozmowę małżeństwa Szostaków na temat portretu Wałęsy w kościele. W pewnym sensie również zgodził się na rozszerzenie pola akcji, przez co w drugiej wersji „Dusznicy bolesnej” znalazły się sceny w kościele (m.in.

¹⁶⁸⁴ A. Czałbowski, *Recenzja scenariusza Jerzego Grzymkowskiego „Dusznica bolesna”*, ODiZP-TVP, sygn. 2149/32, t. 1, k. nlb.

¹⁶⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁶⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁶⁸⁷ Por. P. Zwierzchowski, *Filmowe...*, op. cit., s. 332.

¹⁶⁸⁸ J. Kasak, *Recenzja. Scenariusz: „Dusznica bolesna”. Autor scenariusza: Jerzy Grzymkowski. Zespół filmowy: „Profil”*, ODiZP-TVP, sygn. 2149/32, t. 1, k. nlb.

¹⁶⁸⁹ *Ibidem*.

spowiedź, do której przystępuje żona Rzewińskiego i jej zaangażowanie w religijne praktyki, co negatywnie wpływa na podzielone światopoglądowo małżeństwo) oraz komendzie MO i prokuraturze, w której Waldemar szuka pomocy w sprawie aresztowanego syna. Autor zawarł również w zmodyfikowanym materiale fragment zebrania organizacji konspiracyjnej, do której należy Marcin, podczas którego jej członkowie składają przysięgę i dobierają pseudonimy. Grzymkowski wygładził również i skrócił sceny kolejnych „nasiadówek” w sprawie Szostaka, jednak nie zdołał spełnić zalecenia Czałbowskiemu – nadal większa część tekstu opiera się na licznych próbach przywrócenia tokarza do pracy i wizytach Rzewińskiego w rozmaitych instancjach, których autorytet może pomóc w szybkim rozwiązaniu tej sytuacji. Kierownikowi literackiemu „Profilu” nie udało się również zastosować do jednej z opinii Kasaka i zniwelować „przegadania” materiału – zarówno *Godność*, jak i późniejszy *Czas nadziei* (1986)¹⁶⁹⁰ pozostaną najlepszymi przykładami opowiedzenia akcji poprzez długie sceny dialogowe i zignorowania przez Grzymkowskiego możliwości opowiedzenia przynajmniej jakiejś jej części za pomocą obrazu. Zmianie uległ również epilog filmu. W pierwszym wariantcie „Dusznica bolesna” kończyła się sceną, w której Szostakowa ogląda w telewizji transmisję z manifestacji z okazji Święta Pracy, w której biorą udział jej mąż i Rzewiński. W ostatecznej wersji tekstu pokojowa manifestacja zostaje zaatakowana przez grupę nastawionych antykomunistycznie młodzieńców, wśród których reżyser wodzi Marcin. Również etap scenopisu przyniósł kolejne zmiany – pojawił się m.in. wątek romansu Waldka z sekretarką z Komitetu Wojewódzkiego, Lewandowską.

W filmie nie pojawiła się jednak postać Jacka Hajduka. Tu warto cofnąć się jeszcze na chwilę do *Godności* i udziału w tym filmie Ryszarda Faron. Jak twierdzi Rafał Dajbor, znawca środowiska aktorskiego lat 70. i 80., aktor „zagrał szefa Solidarności i wiem skądinąd, że doskonale wiedział w co się pakuje, ale przewrotnie chciał tej postaci »bronić«. Tylko zapomniał, że to film – czyli rodzaj sztuki, w którym koniec końców decyduje reżyser z montażystą, a aktor ma wtedy niewiele do powiedzenia”¹⁶⁹¹. Można więc zakładać, że

¹⁶⁹⁰ Skoro tytuł już się pojawił, nie można nie wspomnieć o ponownym jego zaistnieniu w jednej z piosenek grupy KNŻ. Na pierwszej płycie zespołu – *Na żywo, ale w studio* – pojawiła się piosenka *Artyści*. Autor tekstu i lider KNŻ-tu, Kazik Staszewski, w jej pierwszej zwrotce śpiewa: „Wszyscy artyści to prostytutki/W oparach lepszych fajek, w oparach wódki/To wszystko się tak cyklicznie powtarza/*Czas nadziei, Człowiek z żelaza*”. Piosenka, powstała w 1994 roku, ilustrowana była teledyskiem, w którym pojawiły się materiały archiwalne z udziałem aktorów, będących twarzami opozycji demokratycznej w PRL-u (m.in. Andrzeja Łapickiego, Gustawa Holoubka czy Andrzeja Szczepkowskiego), idących w pochodzie pierwszomajowym.

¹⁶⁹¹ <http://forum.polskiekino.com.pl/viewtopic.php?f=11&t=430&p=9158&hilit=faron#p9158> [dostęp: 31.03.2022]. Po udziale w *Godności* Faron w latach 80. tylko raz pojawił się na ekranie – w epizodycznej roli w spektaklu Teatru Telewizji *Spiskowcy* (1986; reż. Zygmunt Hübner). Zrezygnował również z pracy w teatrze, do którego wrócił na początku lat 90.

Faron, obejrawszy *Godność*, nie chciał brać udziału w kontynuacji filmu, domyślając się, że jego koncepcja aktorska i tym razem zostanie zignorowana przez twórców. Hajduk w filmie się nie pojawia, a w tych kilku scenach, w których miał wziąć udział, zastąpił go inny członek „Solidarności”, jego zastępca Zygmunt Mroczek, zagrany przez Edwarda Kuształa.

Czas nadziei skierowany został do produkcji 27 stycznia 1986 roku. Realizowała go w większości ta sama ekipa – reżyserem znów był Roman Wionczek, autorem zdjęć – Władysław Nagy, operatorem kamery – Zbigniew Hartwig, operatorem dźwięku – Spas Christow, montażystką – Grażyna Tormanowska. Dwie najważniejsze zmiany dotyczyły scenografów – Jerzego Zielińskiego zastąpiła Joanna Wionczek-Łozińska i kierownika produkcji – Ryszarda Jasionowskiego zastąpił Jerzy Nitecki. Obsada głównych ról również pozostała niezmienna – w *Czasie nadziei* znów zagrali Jerzy Aleksander Braszka, Halina Kossobudzka, Magdalena Celówna, Edward Sosna, Bogusław Sar, Piotr Krasicki, Janusz Kłosiński, Tomasz Zaliwski czy Jerzy Złotnicki. Pojawiły się jednak nowe role i nowi aktorzy, wśród których niektóre nazwiska mogą budzić zdziwienie, gdyż znani są ze współpracy ze znacznie lepszymi reżyserami i/lub udziału w filmach, które kontestowały ówczesną rzeczywistość i system polityczny. Chyba największym zaskoczeniem jest występ Witolda Pyrkosza. W *Czasie nadziei* zagrał on nowego dyrektora „Metalpolu”; zaskoczenie to tym większe, że kilka miesięcy przed premierą filmu Wionczka Telewizja Polska rozpoczęła emisje serialu *Alternatywy 4* (1983) Stanisława Barei, w którym Pyrkosz zagrał Józefa Balcerka. W *Czasie nadziei* pojawił się również Wirgiliusz Gryń, od czasu stanu wojennego chętnie angażowany przez twórców zgrupowanych w zespołach „Profil” i „Iluzjon”, który w prasowych wywiadach utyskiwał na sytuację i polaryzację w środowisku aktorskim¹⁶⁹². Obsadę filmu wzbogacili również Andrzej Krasicki (grający towarzysza Micińskiego z Komitetu Wojewódzkiego), Kazimierz Meres (w roli księdza) oraz Józef Nalberczak, odtwarzający postać pułkownika, komisarza wojskowego w „Metalpolu”. Udział tego ostatniego aktora zasmucił bardzo reżysera Janusza Zaorskiego, który od czasu współpracy z Nalberczakiem przy debiutanckim filmie *Uciec jak najbliżej* (1971) utrzymywał z nim przyjacielskie kontakty. Z czasem ich relacja, z powodów różnic światopoglądowych, zaczęła się

¹⁶⁹² W wywiadzie udzielonym tygodnikowi „Film” wyznawał: „Nie podzielam opinii i uzasadnień na temat bojkotu, nie uznaję go, nie ukrywam swojego zdania na ten temat, ale dyskutować nie ma sensu. W środowisku aktorskim uchodzę więc za kolaboranta. Pewni ludzie uznają mnie za nietolerancyjnego, ja to samo sądzę o nich. Koło się zamyka” (W. Gryń, *Gram żywiołowo*, rozm. przepr. B. Gadomski, „Film” 1982, nr 38, s. 11).

ochładzać, zaś Zaorski określił *Czas nadziei* mianem „straszego, antysolidarnościowego filmu”¹⁶⁹³.

Roman Wionczek w latach 80. był rekordzistą, jeżeli chodzi o tempo realizacji reżyserowanych przez siebie produkcji. *Czas nadziei* również nie wymyka się tej regule. Okres zdjęciowy udało się ekipie skrócić o 15 dni, cały zaś okres produkcji – o 63 dni. W ten sposób zaoszczędzono ponad 6 milionów złotych, zaś gotowy film był dłuższy o ponad 100 metrów od produkcyjnych założeń¹⁶⁹⁴. Jerzy Nitecki w „Sprawozdaniu organizacyjno-ekonomicznym” zanotował, iż tak zaawansowane oszczędności udało się uzyskać „dzięki bardzo dużej dyscyplinie i zaangażowaniu ekipy w czasie zdjęć”¹⁶⁹⁵. Tym samym w połowie roku *Czas nadziei* był już gotowy do kolaudacji. Ta odbyła się 10 lipca 1986 roku i zmieniła się w ciąg pozytywnych opinii pod adresem zaprezentowanego dzieła; Wionczkowi i Grzymkowskiemu gratulowano przede wszystkim odwagi w podjęciu tematyki stanu wojennego, przetarcia szlaków w ukazaniu tego okresu przez polskie kino oraz specyficzniej rozumianej uczciwości i rzetelności. Nie powinno to dziwić, gdyż uczestnikami kolaudacji byli w większości członkowie partii, przedstawiciele resortu spraw wewnętrznych i Wojska Polskiego oraz przedstawiciele redakcji znani z sympatyzowania z zespołem Bohdana Poręby lub sprzyjania władzy. Na posiedzeniu i dyskusji miał również pojawić się Janusz Zaorski, jednak, jak sam przyznawał, „początek filmu jest taki, że przez kadr przejeżdża transporter opancerzony i pojawia się tytuł. To tak miał wyglądać czas nadziei??? Miałem wziąć udział w kolaudacji tego filmu, ale zaraz po tym okropnym wręcz ujęciu wyszedłem wściekły”¹⁶⁹⁶. Mimo jednak, że uczestnicy kolaudacyjnego pokazu byli pozytywni nastawieni do wizji początków stanu wojennego, zaprezentowanej przez Wionczka, pod adresem *Czasu nadziei* wypowiedziano jednak kilka uwag. Jerzy Jesionowski proponował reżyserowi, by zastanowił się „nad oczyszczeniem dialogów, bo mogą one tylko rozdrażnić przyszłych widzów i to nawet przy nastawieniu, że film będzie pokazany w telewizji”¹⁶⁹⁷. Bodaj najostrzejsza wypowiedź pod adresem autorów padła z ust profesora Bronisława Gołębiowskiego; stwierdził on, że „taki film jest potrzebny, ale jest on dość

¹⁶⁹³ R. Dajbor, *Jak u Barei...*, op. cit., s. 108.

¹⁶⁹⁴ Na realizację *Czasu nadziei* zaplanowano 48 600 000 złotych, wydano zaś – 42 440 532 złote. Zaplanowany na 257 dni okres realizacji udało się wykonać w 194 dni, przy czym 66 dni zdjęciowych zredukowano do 51 (a właściwie do 38, bowiem w tej liczbie mieści się 11 dni niedziel i dni świątecznych oraz 2 dni oswojenia). (Por. *Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne filmu fabularnego „Czas nadziei”*, AAN-NZK, sygn. 12/174, k. 5, 8).

¹⁶⁹⁵ *Ibidem*, k. 8.

¹⁶⁹⁶ R. Dajbor, *Jak u Barei...*, op. cit., s. 108.

¹⁶⁹⁷ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 10.VII.1986 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 502, k. 2.

daleki od tego, co chciałbym na ten temat obejrzyć”¹⁶⁹⁸, inny przedstawiciel sfer naukowych, profesor Henryk Jankowski, utyskiwał z kolei na nadmiar publicystyki. Wiążące i bardzo ważne dla odbioru filmu przez przedstawicieli reżimu były jednak słowa pułkownika Krzysztofa Majchrowskiego, przedstawiciela Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i zastępcy dyrektora Departamentu III tego resortu, który uznał produkcję będącą przedmiotem dyskusji jako „film artystyczny” oraz „sprawiedliwy poprzez sięganie do prawdy artystycznej”¹⁶⁹⁹. W podsumowaniu dyskusji stwierdzono, iż „powstał film społecznie zaangażowany, ważny i potrzebny. Budził jednak niedosyt przez pewne uproszczenia i nadużywanie zewnętrznych symboli. Nie sformułowano konkretnych zaleceń, a uwagi zgłoszone przez kolaudantów pozostawiono reżyserowi do życzliwego przemyślenia”¹⁷⁰⁰. Nie dziwi również, że zarówno *Godność*, jak i *Czas nadziei* otrzymały I kategorię artystyczną.

Pozostając jeszcze na chwilę w temacie kolaudacji warto zwrócić uwagę nie tylko na wypowiedzi, które znalazły się w cytowanym stenogramie, ale również na te, które nie padły, a znalazły swoje odbicie w notatkach, zamieszczonych na Karcie Oceny Filmu. Jedna z nich warta jest przytoczenia w obszernych fragmentach. Jej autorem był Ryszard Koniczek; podczas dyskusji nie zabierał on głosu, a w każdym razie wypowiedź ta nie została odnotowana w protokole. Koniczek poczynił o *Czasie nadziei* następujące spostrzeżenia:

„Jest to rzecz powierzchownie przedstawiająca istotę konfliktu, a zatem też na marginesie dalekim sytuująca przypadek długo naprawianej krzywdy. Jeżeli wcześniej nie był to konflikt władzy z klasą robotniczą, a jedynie z grupką bezczelnych macherów politycznych oszukujących demagogią robotników, to rzeczywiście można przez cały tok filmu snuć pretensje do tej władzy (już zakończonej), do całej partii, do historii PRL, że miał poskromić kilku demagogów i natychmiast oddać sprawiedliwość pokrzywdzonemu, to zabawia się w jakieś długie korowody i tłumaczenia. W ten sposób całość filmu koncentruje się na oportunizmie władzy, na jakimś niejasnym jej kunktatorstwie, na mało zasadnej ugodowości z przeciwnikami ustroju. Nie ma ani słowa o tym, że władza, choć już inna, czuje się odpowiedzialna za błędy poprzedników, że uznaje protest robotników i widzi całą ewolucję tego sporu ku anarchii i demagogii. (...)”

Bardzo ilustracyjna jest realizacja; choć autorzy starają z pietyzmem inscenizować realia, dążą do autentyzmu, przez brak głębszej myśli, prawdziwego konfliktu i prawdziwego dramatu nie osiągają nawet tego szczebla pełnej wiarygodności. (...) Jedno jest w tym filmie wartościowe: autorzy nie kluczą, nie kombinują, przedstawiają swoje (nieczytelne – przyp.

¹⁶⁹⁸ *Ibidem*, k. 4.

¹⁶⁹⁹ *Ibidem*, k. 8.

¹⁷⁰⁰ Korespondencja dotycząca filmu *Czas nadziei*, AFINA, sygn. A-344, poz. 502a, k. nIb.

JG) zdarzeń wprost. Jeżeli ich widzenie jest bardzo ograniczone i płytkie, to przynajmniej mamy tego niezafałszowane świadectwo¹⁷⁰¹.

Była to więc nieopublikowana i niewypowiedziana krytyka reżimowego filmu przez wieloletniego dziennikarza filmowego, członka redakcji „Polityki” i „Kina”, autora popularnych publikacji na temat kina polskiego i sowieckiego, przy tym członka PZPR. Pozostaje tajemnicą, dlaczego słów zanotowanych na drugiej stronie kolaudacyjnego dokumentu nie wypowiedział on podczas dyskusji.

Roman Wionczek w wywiadach prasowych zapewniał: „Staraliśmy się zrobić film uczciwy, pokazać wszystkie symptomy naszej »choroby«, która musiała i musi być wyleczona¹⁷⁰². A więc znów film, który miał pogodzić zwaśnione strony konfliktu i zniwelować społeczne podziały. Kto jednak mógł wówczas w to uwierzyć? Publiczność film odrzuciła, o czym świadczą wyniki frekwencyjne. A krytyka? O *Czasie nadziei* pisano już znacznie mniej, niż o jego poprzedniku. I właściwie większość recenzentów była nastawiona do filmu krytycznie. Tylko recenzent „Sztandaru Ludu” agitował widzów słowami: „Film ten winni bezwzględnie zobaczyć wszyscy – niezależnie od swych postaw i poglądów. I jeśli nawet nie zawsze spotka się z aprobatą, nie wszystkim trafi do przekonania, to każdy znajdzie w nim jakąś część własnych przeżyć, ułamek prawdy o sobie i swych czasach. A to już wiele¹⁷⁰³. Poza tym wszyscy krytycy odwrócili się od filmu, znajdując w nim liczne wady i niedoskonałości. Utyskiwał nawet Janusz Skwara, pisząc: „Sprawy poruszone w »Czasie nadziei« nie mają mniejszego ciężaru gatunkowego niż w »Godności«. A jednak filmu nie odbiera się z takim zaangażowaniem i temperamentem jak dawniej. Sztuka rządzi się specyficznymi uwarunkowaniami, musi się także zmieniać, przystosowywać do określonej rzeczywistości. Tymczasem reżyser popełnił błąd. Spróbował opowiedzieć wydarzenia stanu wojennego takim samym językiem, jakim poprzednio wyrażał perypetie zwaśnionych związków zawodowych z roku 1980. Okazało się to zbyt mało nośne, żeby przekonać widzów. Angażują się oni w dramat Szostaka z mniejszym animuszem, przechodzą nad wieloma wydarzeniami do porządku dziennego¹⁷⁰⁴. Inni krytycy podzielali stanowisko Skwary, różniło ich tylko skala, z jaką film krytykowali. Bodaj najmocniej uderzył w *Czas nadziei* Tadeusz Sobolewski. W swojej recenzji pytał: „Zastanawiam się, do kogo mogłaby trafić ta udająca samo życie bajka o ogłupiałej rodzinie, reprezentujący cały wachlarz »ty-

¹⁷⁰¹ [Karta Ocen Filmu wypełniona przez Ryszarda Koniczka], AFINA, sygn. A-344, poz. 502a, k. nIb.

¹⁷⁰² R. Wionczek, *Czas nadziei*, rozm. przepr. Z. Ornatowski, „Ekran” 1986, nr 22, s. 22.

¹⁷⁰³ (leg), „*Czas nadziei*” – *czas refleksji*, „Sztandar Ludu” 1987, nr 55.

¹⁷⁰⁴ J. Skwara, *Coś z życia*, „Argumenty” 1987, nr 12, s. 14.

powych« postaw i wszystkie odłamy związków; bajka o złym świecie, w którym tylko funkcjonariusze wyróżniają się nienagannymi manierami»¹⁷⁰⁵. Zestawienie filmu *Wionczka* z produkcjami socrealistycznymi pojawiły się również w dwóch recenzjach *Czasu...* w prasie niezależnej¹⁷⁰⁶, zaś ponad pięć lat po wprowadzeniu stanu wojennego chyba nawet najtwardsi zwolennicy socjalistycznej ideologii musieli uznać, oglądając film *Wionczka*, że zastosowana w tym filmie propaganda jest przesadą. Zaś pod słowami Sobolewskiego, iż „»Czas nadziei« to zjawisko interesujące dla historyka filmu – przykład spóźnionego socrealizmu” można się tylko podpisać.

Warto przy tym dodać, że polityczne zaangażowanie Jerzego Grzymkowskiego doprowadziło nie tylko do środowiskowego ostracyzmu i bojkotu, ale również do zdarzeń i sytuacji niebezpiecznych. W lutym 1984 roku Jerzy Grzymkowski zgłosił w Dzielnicowym Urzędzie Spraw Wewnętrznych Warszawa-Śródmieście fakt podpalenia drzwi wejściowych do swojego mieszkania. Pisarza nie było wówczas w domu. Podobnego ataku doświadczyła również pisarka Halina Auderska, posłanka na Sejm PRL i prezeska Związku Literatów Polskich, w kwietniu 1984 roku również Kazimierz Koźniewski. Oficerowie śledczy Komendy Stołecznej Milicji Obywatelskiej w operacyjnych raportach stwierdzali:

„Powyższe działania świadczą o tym, że były to działania celowe i zorganizowane przez podziemie polityczne i stanowiły eskalację terroru politycznego wobec osób opowiadających się po stronie władz. Za stwierdzeniem tym przemawiają następujące fakty:

- obiektem ataku były osoby, które publicznie opowiadają się po stronie władz i są przeciwnikami destabilizacji życia społecznego.

- po wprowadzeniu stanu wojennego notowano liczne przypadki stosowania terroru w różnej postaci wobec osób o postawach zaangażowanych. M.in. H.AUDERSKA i J.GRZYMKOWSKI nękani byli anonimowymi telefonami z żądaniem wycofania się z życia politycznego, naklejano im ulotki na drzwiach sygnowane przez podziemie b. »Solidarności«»¹⁷⁰⁷.

Jerzy Grzymkowski otrzymywał również anonimowe listy, jeden z nich zachował się w archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, ze względu na wagę tego dokumentu oraz jego historyczną wartość zdecydowałem się przytoczyć go w całości:

„Grzymkowski chyba do końca swoich marnych dni zapamiętasz piątkowy wieczór, 24.02.1984r. Małe ognisko pod twoimi drzwiami powinno uświadomić tobie, że nasza cierpliwość też ma swoje granice. Dotychczas pieściliśmy się z tobą jak ze starym bobaskiem, ale teraz żarty się skończyły, a zaczęły się schody.

¹⁷⁰⁵ T. Sobolewski, „Czas nadziei”, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 10, s. 6.

¹⁷⁰⁶ Enten-Eller, *Słowo o schemacie*, „Nurt” 1987, nr 5, s. 12-13, M. Bielski, *Gniot charakterystyczny*, „Przekaz” 1987, nr 2, s. 62-64.

¹⁷⁰⁷ *Kryptonim „Żagiew”*, AIPN, sygn. IPN BU 01322/3011/Jacket, k. 9.

Sam przyznasz, że zachowywaliśmy się wobec ciebie nad wyraz lojalnie. Ostrzeżenia i perswazje z naszej strony nie odniosły na tobie najmniejszego wrażenia, więc może obecnie podpalenie twych drzwi zmusi ciebie do refleksji nad swoją nieciekawie się rysującą przyszłością. Pamiętaj, że nie powiedzieliśmy jeszcze ostatniego słowa. Tobie pozostawiamy do rozpatrzenia i wyboru dwie drogi:

1. Posłuchasz naszych wezwań i zaprzestaniesz raz na zawsze wypisywania bzdur i inwektyw pod adresem wszystkich tych, którzy nie uznają władzy komunistów (nawiasem mówiąc władzy uzurpatorów nie cieszących się jakimkolwiek poparciem społecznym, a bazujących na sowieckich łagrach i milicyjnych pałkach), usuniesz się w cień i do końca swych dni będziesz siedział cicho.

2. Dalej będziesz się podlizywał władzy partyjnego betonu, rozpisywał się na łamach partyjnych gadzinówek, lub milicyjnych brukowcach. Pamiętaj jednak, że w takim przypadku my również nie pozostaniemy bierni. Jeżeli zamilknieš my ze swej strony nie będziemy ciebie niepokoić. Jeśli natomiast nadal będziesz aktywnym komunistycznym propagandzistą to na początek zostaniesz obity co będzie się wiązało z co najmniej kilkutygodniowym pobyt w szpitalu. Jeżeli i ta forma perswazji nie nauczy cię rozumu to już szykuj sobie kwyterkę w tzw. alei zasłużonych na Powązkach oraz dębowy garnitur¹⁷⁰⁸.

Pisząc więc w październiku 1984 roku scenariusz *Dusznicy bolesnej*, Grzymkowski w jednym przynajmniej miejscu czerpał z doświadczeń i spraw, z którymi zetknął się osobiście. Myślę tu o antykomunistycznej organizacji, w której działał młody bohater *Czasu nadziei* – Marcin Rzewiński. Organizacja ta, jak wiadomo ze scenariusza i z filmu, miała stworzone listy kolaborantów i stałych współpracowników władz, przeznaczonych przez nich do pobicia lub zamordowania. Nastąpił więc ciekawy zabieg – scenarzysta przyrównał Marcina Rzewińskiego z ludźmi, którzy podpalili drzwi do jego mieszkania oraz pisali do niego anonimy lub nękali telefonami, ustami zaś majora Milicji Obywatelskiej wspaniałomyślnie mu wybaczył i pozwolił mu wrócić do swojej rodziny. O ile jednak w filmie Rzewiński został zatrzymany przez organa ścigania, o tyle archiwa IPN milczą w kwestii zatrzymania sprawców ataków na Grzymkowskiego. Prawdopodobnie nigdy nie zostali oni ujęci, dowody bowiem, którymi dysponowała milicja w tej sprawie, były niewystarczające, by przynajmniej wytypować podejrzanych.

W tym samym roku, w którym Roman Wionczek realizował *Czas nadziei*, w Zespole „Profil” powstawała również inna produkcja, którą można zaliczyć do nurtu „kina partyjnego niepokoju”. Mowa o filmie *Epizod Berlin-West* (1986) w reżyserii Mieczysława Waś-

¹⁷⁰⁸ *Ibidem*, k. 45.

kowskiego. Produkcja tym razem nie była antysolidarnościowa, ale „antyzachodnioniemiecka”¹⁷⁰⁹. Zmienił się również protagonista – tym razem nie był nim robotnik, ale pisarz Jan Bard (Janusz Zakrzeński), który mimo krajowych sukcesów decyduje się na emigrację do tytułowego Berlina Zachodniego.

Realizacja filmu planowana była jeszcze przed stanem wojennym i – zgodnie z opowiadaniem Jerzego Ofierskiego – miała rozgrywać się w Stanach Zjednoczonych (pierwotny wzór literacki nosił tytuł „Zstąpiłeś na Broadway, Mesjaszu”). Nowa rzeczywistość polityczna lat 80., oraz artykuły zachodnioniemieckiej prasy, odnoszące się do sytuacji w Polsce, sprawiły zapewne, że akcję filmu postanowiono osadzić właśnie tam. Z wywiadów z Mieczysławem Waśkowskim wynika, że to właśnie on był autorem tej koncepcji¹⁷¹⁰. Jednak „Ofierski nie podjął się zmian”¹⁷¹¹ w zaakceptowanym uprzednio scenariuszu. Kierownik produkcji Jerzy Rutowicz odnotowywał, iż „udało się nakłonić Jana Purzyckiego (...) do napisania prawie że nowego scenariusza opartego na poprzednim temacie”¹⁷¹². Jednak obu nazwisk nie znajdziemy w czołówce filmu – Ofierskiego ze zrozumiałych powodów, Purzycki zaś prawdopodobnie sam zażądał usunięcia swoich danych¹⁷¹³.

Przed wejściem filmu na ekrany Mieczysław Waśkowski w wywiadach zapewniał: „Ani scenarzysta, ani ja nie dokonaliśmy selekcji zdarzeń w taki sposób, aby osiągnąć propagandowo zamierzony cel. Pomieściliśmy w filmie sceny typowe dla losów człowieka takiego jak Bard. Mało, odwołujemy się do świadomości widza, który bądź z życia, bądź ze środków masowego przekazu poznał losy podobne do tego, które przedstawiamy w naszym filmie. Jest to bowiem zapis prawdy, a nie literackiej fikcji”¹⁷¹⁴. Trudno jednak poważnie traktować te zapewnienia reżysera i nieformalnego współautora scenariusza, gdyż obraz Zachodu, jaki wyciera z *Epizodu...* jest jednoznaczny i wyraźnie negatywny. Niemcy Zachodnie nie są już może, jak w *Orle i reszce* Ryszarda Filipskiego, miejscem ścierania się wszelkiej maści wywiadów oraz siedzibą amerykańskiej agentury, nadal jednak pozostają światem, w którym zanikają wszelkie normy moralne. Niemieccy wydawcy i działacze emigracyjni z widoczną na pierwszy rzut oka niechęcią odnoszą się do socjalistycznego kraju, są przy tym oszustami, wykorzystującymi naiwność Barda i jego nieumiejętność odnalezienia się w obcym mu świecie. Charakterystyczną postacią posiadającą wyżej wymienione

¹⁷⁰⁹ A. Dębski, *Polski bard na Zgniłym Zachodzie*, „Studia Filmoznawcze” 2015, nr 36, s. 77.

¹⁷¹⁰ Por. *Epizod Berlin-West*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 11, s. 3.

¹⁷¹¹ Dębski Andrzej, *Polski bard...*, op. cit., k. 78.

¹⁷¹² *Ibidem*.

¹⁷¹³ Informacje o scenariuszu Ofierskiego i Purzyckiego pojawiały się jednak w materiałach prasowych, dotyczących *Epizodu Berlin-West*. Por. *Epizod Berlin-West*, „Film” 1985, nr 32, s. 2.

¹⁷¹⁴ *Epizod Berlin-West*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 11, s. 3.

cechy jest wydawca Loebel, któremu Waśkowski i Purzycki dopisali jeszcze „cechy typowe dla »złego Niemca« - bezwzględność, poczucie wyższości, butę i arogancję. Pokarali go też seksualną impotencją”¹⁷¹⁵. Niemcy Zachodnie są też siedliskiem zła, dotykającego bezpośrednio głównego bohatera filmu – narkomani mordują jego ukochaną, Izę (Ewa Szykułska), żonę Loebela, wielką miłość Barda z dawnych czasów. Pisarz więc ponosi życiową klęskę na wszystkich polach, co prowadzi go do samobójczego skoku z okna pokoju hotelowego. Wydźwięk filmu był jasny: nie warto emigrować, ów mityczny Zachód okazuje się bowiem, jak pisał Leszek Żuliński, „pasmem nieszczęść i rozczarowań”¹⁷¹⁶. Recenzent tygodnika „Razem” wyraził się bardziej dosadnie: „Przedstawiony tam obraz Zachodu jest agitkowo koszmarny”¹⁷¹⁷.

W podsumowaniu kolaudacji, którą Jerzy Schönborn przesłał szefowi kinematografii, Jerzemu Bajdorowi, znalazł się następujący zapis: „W czasie poważnej i wnikliwej dyskusji stwierdzono, że powstał dobry film ukazujący obraz trudnej rzeczywistości i męczyznę – pisarza uwikłanego w dramat osobisty i polityczny. Najbardziej dojrzały film reż. Waśkowskiego, sprawnie zrealizowany, z dobrymi rolami aktorskimi, budził uwagi odnośnie monologów głównego bohatera i aluzji do niemieckich partii politycznych”¹⁷¹⁸. Wyczerpujące omówienie kolaudacji *Epizodu...*, która odbyła się 11 marca 1986 roku, zamieścił w cytowanym wyżej artykule Andrzej Dębski¹⁷¹⁹. Warto jednak po raz kolejny zwrócić uwagę na skład komisji, która oceniała film Mieczysława Waśkowskiego, przyznając mu – tak jak obu filmom Romana Wionczka – I kategorię artystyczną. Również i na posiedzeniu dotyczącym *Epizodu...* znalazło się sporo osób powiązanych z PZPR. Wśród nich towarzyszył Jan Kasak, Jerzy Jesionowski, pułkownik Krzysztof Majchrowski, pułkownik Wacław Lang, Stanisław Kuszewski, dziennikarz „Filmu” Czesław Dondziłło, Kazimierz Koźniewski, Janusz Gazda, Jan Rybkowski czy towarzyszył Zygmunt Janik. Strona neutralna reprezentowała była przez mniejszość – Barbarę Sass, Janusza Morgensterna czy Jerzego Bossaka. Poza tym w kolaudacji wzięli udział członkowie Komisji, wykonujący swoje zadania z powodu pełnionych funkcji administracyjnych, jak dyrektor Leon Bach, dyrektor Roman Boniecki oraz delegacja Zespołu „Profil” – Bohdan Poręba, Mieczysław Waśkowski i Tadeusz Karwański. Trudno więc mówić o obiektywnym odbiorze filmu przez Komisję Kolaudacyjną, nie dziwi również uzyskanie przez Waśkowskiego najwyższej kategorii

¹⁷¹⁵ A. Dębski, *Polski bard...*, op. cit., s. 87.

¹⁷¹⁶ L. Żuliński, *Katzenjammer Jana Barta*, „Kultura” 1986, nr 46, s. 12.

¹⁷¹⁷ *Epizod Berlin West*, „Razem” 1986, nr 49.

¹⁷¹⁸ Korespondencja dotycząca filmu *Epizod Berlin-West*, AFINA, sygn. A-344, poz. 429a, k. nłb.

¹⁷¹⁹ Por. A. Dębski, *Polski bard...*, op. cit., s. 80-83.

artystycznej. W tym kontekście wymowna jest uwaga, jaką na odwrocie Karty ocen zamieścił wspomniany towarzysz Kasak: „Film bardzo dobry. Nie mam żadnych uwag krytycznych!”¹⁷²⁰.

O ile jednak omówione wyżej produkcje Romana Wionczka, a zwłaszcza *Czas nadziei*, zostały przyjęte negatywnie, o tyle w *Epizodzie Berlin-West* dostrzegano pewne jasne punkty, choć można odnieść wrażenie, że czyniono to nieco na siłę. Najwięcej dyskusji budziła konwencja filmu i jego wymowa. Pewne wątpliwości pojawiły się nawet u Mirosława Winiarczyka, który w „Ekranie” pisał: „Świat zaprezentowany w »Epizodzie« wydaje się w oczywisty sposób czarno-biały, jakby twórcy nie dawali bohaterowi żadnych szans. Można sobie przecież wyobrazić wiele różnorodnych możliwości egzystencji na Zachodzie takiego człowieka. (...) Powiedzmy, że reżyser ma prawo do takiego poglądu. Warto jednak zapytać, czy przekonująco udowodnił tezy filmu”¹⁷²¹. Tomasz Hellen z kolei ubolewał, że Waśkowski nie zajął się tylko analizą psychologiczną emigranta i pisarza, który nie potrafi odnaleźć się na Zachodzie i doświadcza z tego powodu twórczego kryzysu. Ironicznie odnosił się również do samego punktu wyjścia filmu, stwierdzając: „Jan Bard coraz wyraźniej widzi, że wybrał fatalne miejsce dla odzyskania spokoju, równowagi i inwencji twórczej. O wiele lepsza byłaby Krynica”¹⁷²². Zróżnicowane opinie wywołała kreacja aktorska Janusza Zakrzeńskiego w roli Jana Barda¹⁷²³, „debilnego ćwierćinteligenta”¹⁷²⁴, jak określiła tę postać Maria Malatyńska. Grę Zakrzeńskiego docenił Jakub Kaczkowski¹⁷²⁵, zwracając przede wszystkim uwagę na trudny aktorsko materiał literacki oraz Mieczysław Skąpski¹⁷²⁶, Włodzimierz Antos zaś uznał, że Bard w wykonaniu aktora jest „sztuczny i nadęty. Choć próbuje być tragiczny”¹⁷²⁷. Nie dopisała również widownia, która – wbrew zamierzeniom

¹⁷²⁰ [Karta Ocen Filmu wypełniona przez Jana Kasaka], AFINA, sygn. A-344, poz. 429a, k. nlb.

¹⁷²¹ M. Winiarczyk, *Bez wyjścia*, „Ekran” 1986, nr 44, s. 16.

¹⁷²² T. Hellen, *Dylematy emigranta*, „Fakty” 1986, nr 45, s. 13.

¹⁷²³ Nawiasem mówiąc, film Waśkowskiego jest kolejnym przykładem filmu, wobec którego zastosowany został niepisany bojkot, zwłaszcza w środowisku aktorskim. Mieczysław Rakowski wspomina, że „podnoszone są zarzuty przeciwko Beacie Tyszkiewicz (członek Narodowej Rady Kultury), że w praktyce nie realizuje zasady pojednania narodowego. Jako przykład podaje się kategorię jej odmowę zagrania w politycznie zaangażowanym filmie M. Waśkowskiego »Epizod Berlin West«. Odmówił również Roman Wilhelmi. W tej sytuacji zaangażowano Ewę Szykalską i Janusza Zakrzeńskiego. Ale to nie koniec wrednej działalności Beatki. Namawiała Szykalską do zrezygnowania ze współpracy z Waśkowskim i uzasadniała to jego wysoką aktywnością i zaangażowaniem politycznym po stronie władz” (M. F. Rakowski, *Dzienniki polityczne 1984-1986*, op. cit., s. 284).

¹⁷²⁴ M. Malatyńska, „Epizod Berlin West”, „Echo Krakowa” 1986, nr 217, s. 2.

¹⁷²⁵ Por. J. Kaczkowski, *Sezon na samobójców*, „Stolica” 1986, nr 49, s. 10.

¹⁷²⁶ Por. M. Skąpski, *Każdy od kogoś zależy*, „Głos Wielkopolski” 1986, nr 250.

¹⁷²⁷ W. Antos, *W Berlinie Zachodnim bez zmian*, „Gazeta Młodych” 1986, nr 85.

reżysera – w wielu momentach filmu śmiała się, widząc obrazy zmontowane w nieprzemysłany sposób z monologiem wewnętrznym głównego bohatera. Taka sytuacja zaszła na przykład podczas pokazu w Olsztynie, połączonego ze spotkaniem z Mieczysławem Waśkowskim, który po zakończeniu projekcji „zrobił wykład o tym, jak należy się zachować w kinie. Jeśli komuś film się nie podoba – powiedział – powinien wyjść z kina, a nie przeszkadzać innym. Po tych słowach, zgodnie z życzeniem reżysera, co poniektórzy opuścili konferencję prasową, wiadomo już było bowiem ponad wszelką wątpliwość, że Waśkowskiego nikt i nic nie przekona, że zrobił wyjątkowo zły film”¹⁷²⁸. Z kolei według Macieja Pawlickiego „w ostatniej sekwencji bohater ma erotyczną okoliczność z rozebraną dziewczyną. I wtedy właśnie w wewnętrznym monologu stwierdza: »Powoli zaczynam wszystko rozumieć«. Czuła na fałsz publiczność gdańskiego festiwalu wybuchła na takie dictum radosną wrzawą, za co reżyser bardzo się na nią obraził”¹⁷²⁹.

6.4. *Uważam, że jest to rzecz po prostu nudna. Młodzież na ekranie*

Dwa pierwsze filmy, które staną się tematem tego podrozdziału, stały się potwierdzeniem kierunku, w jakim Zespół Filmowy „Profil” podążał w odniesieniu do filmów o mniejszym ciężarze tematycznym i gatunkowym – realizacji filmów o dzieciach i młodzieży, do takiej widowni kierowanych, poruszających tematy związane z poważnymi momentami w życiu najmłodszych, wskazaniu postaw, które wykształcają się w młodych ludziach oraz tęsknocie za prawdziwą przyjaźnią i opieką.

Pierwszy film z tego nurtu – *Dzień kolibra* (1983) – zrealizowany został przez Ryszarda Rydzewskiego, reżyser napisał również, wraz z Ewą Przybylską, scenariusz. Protagonistą jest dziesięcioletni Sławek (Marcin Kołtuniak). Ma porządną dom, przyjaciół, osiąga dobre wyniki w szkole. Brak mu jednak ciepła ze strony rodziców – matka (Sławomira Łozińska) zajęta jest pracami domowymi, ojciec (Stefan Szmidt) zaś spędza sporo czasu przy projektowaniu i wykonywaniu własnego samolotu, nie ma więc czasu, by zająć się synem. Za sprawą kolegi z kamienicy, Witka (Daniel Kozakiewicz), Sławek przystępuje do bandy chuliganów. Wyciąga go z niej nowy sąsiad – pan Janicki (Henryk Machalica), dawny pilot, który zaszczepia w chłopcu modelarską pasję, zaprasza do pracowni, zachęca

¹⁷²⁸ Amator, *W kinach*, „Gazeta Olsztyńska” 1986, nr 278.

¹⁷²⁹ M. Pawlicki, *Gdyby Waśkowski miał rację*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 7, s. 12.

do wspólnego konstruowania modelu samolotu. Chłopiec spędza u niego coraz więcej czasu, co wywołuje pretensje zarówno rodziców, jak i bandy chuliganów.

W gruncie rzeczy trudno dociec, do jakiej grupy widzów film powinien trafić. Rydzewski wyznawał w wywiadach: „Chciałbym, żeby na mój film chodziły dzieci z rodzicami, żeby mogły potem z nimi porozmawiać, a następnie – po tych emocjonalnych przeżyciach – schronić się we własnych domach, dorośli zaś, by wynieśli z kina pogłębioną refleksję o własnych dzieciach”¹⁷³⁰. Zamyśl bardzo trudny do zrealizowania, a w wypadku *Dnia kolibra* – nie doprowadzony do satysfakcjonującego ekranowego efektu. Krótko mówiąc, trudno wyobrazić sobie, że mógłby zaangażować emocjonalnie młodego widza, przyzwyczajonego do atrakcji, przygód i wartko płynącej akcji. To raczej psychologiczna analiza dziewięcioletniego chłopca, zmuszonego do trudnych wyborów, osamotnionego i wrażliwego, który w nowym sąsiedzie znajduje bratnią duszę, a wraz z tym prawdziwą pasję. Na filmie ciąży również charakterystyczne dla Rydzewskiego tendencje moralizatorskie i wychowawcze – i w gruncie rzeczy można zakładać, że w tym wypadku reżyser chciał „wychować” rodziców, zmuszając ich do zmiany hierarchii swoich wartości, oraz poświęcenia większej ilości czasu swoim dzieciom. Stąd pewien dysonans, który zaważył na tym filmie, a wraz z nieprzekonująco zarysowanymi, w gruncie rzeczy schematycznymi postaciami doprowadził w gruncie rzeczy do porażki zarówno na gruncie artystycznym, jak i frekwencyjnym.

Nie dziwi więc, że film odrzuciła zarówno Komisja Kolaudacyjna, jak i krytycy. Podczas dyskusji po projekcji Kazimierz Koźniewski podnosił liczne wady filmu i uznawał, że „tutaj jest pocziwa, grzeczna historyjka mimo, że występują tutaj postaci złodziejasków i chuliganów i doceniając szlachetne intencje autora, uważam, że jest to rzecz po prostu nudna, że jest to martwe i ogromnie boję się o to, jakie będą losy tego filmu”¹⁷³¹. Bogumił Drozdowski podzielał tę opinię, dodał do nich złe dialogi i również zastanawiał się „czy młodzież wytrzyma na tym filmie, bo czego innego oczekuje i nie wystarczy tutaj dobra wola”¹⁷³². Swoje dołożyli również recenzenci – właściwie wszystkie oceny *Dnia kolibra* były negatywne. Najcelniej o tej produkcji „Profilu” napisał Cezary Wiśniewski: „Kolejna produkcja pedagogiczna pp. Ewy Przybylskiej (scenarzystka) i Ryszarda Rydzewskiego (reżyseria), która w pocziwie nudny sposób wyjaśnia na pozytywnym przykładzie eks-lotnika

¹⁷³⁰ *Dzień kolibra*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1984, nr 15/16, s. 3.

¹⁷³¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 marca 1983 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 324, k. 2.

¹⁷³² *Ibidem*, k. 6.

(...), jak należy wychowywać dzieci zaniedbane przez zagonionych rodziców. (...) No i jest rok 1982: spokojny, bez stanu wojennego, z luksusowym szpitalem, po prostu jakiś inny kraj”¹⁷³³.

Z nieco tylko lepszym odbiorem spotkał się kolejny film Zbigniewa Kuźmińskiego *Co dzień bliżej nieba* (1983). Zarówno bohater, jak i docelowa grupa widzów był już inny – Kuźmiński, za powieścią łódzkiego pisarza Andrzeja Makowieckiego pod tym samym tytułem, opowiada losy piętnastoletniego Piotra Żabickiego, chłopca pochodzącego z dobrego domu, syna inżyniera. Punktem wyjścia fabuły jest śmierć matki Piotra i konieczność wyjazdu ojca do pracy na Śląsk. Protagonista trafia do internatu, gdzie nie znajduje dostatecznej opieki i opuszcza się w nauce. Przypadkiem włócząc się po Łodzi poznaje „Koguta”, kryminalistę z bogatą przeszłością. Nawiązuje się między nimi dziwna przyjaźń, której pozbawiony rodzinnego ciepła Piotr pragnął niemal tak samo, jak bohater *Dnia kolibra*. Bohater coraz lepiej poznaje łódzki półświatek, jednak „Kogut”, pomny swoich doświadczeń, nie chce, by inteligentny chłopiec podążał jego śladem. Ich drogi muszą się więc rozejść, chociaż nastąpi to w dramatycznych okolicznościach.

Świat przeżyć głównego bohatera ukazany jest niemal tak samo schematycznie, jak u Ryszarda Rydzewskiego. Ta warstwa filmu wypada zdecydowanie najgorzej, ale nie znaczy to, że film okazał się kolejną porażką „Profilu”. Ma bowiem *Co dzień bliżej nieba* kilka elementów, które skutecznie przykuwają uwagę i świadczą na korzyść tego filmu. Realistycznie odwzorowana została rzeczywistość łódzkiego marginesu – bójki o pieniądze, pokątny handel kradzionymi towarami i spirytusu, nałogowe picie tanich win. Spora w tym również zasługa scenerii – łódzkie Bałuty i Bałucki Rynek odwzorowane zostały przed kamerą Kuźmińskiego i autora zdjęć Wiesława Rutowicza bodaj najtrafniej w kinie PRL-u. Reżyser podjął również sporo trafnych decyzji obsadowych, wybierając do *Co dzień bliżej nieba* m.in. Jerzego Kamasa w roli ojca głównego bohatera, Henryka Talara grającego nauczyciela matematyki, a przede wszystkim Macieja Góraję. Aktor ten stworzył przekonującą sylwetkę „Koguta”, zaś większość recenzentów doceniała jego pracę, pojawiały się nawet stwierdzenia, że może on sobie „śmiało rolę w tym filmie zapisać na konto swoich największych osiągnięć filmowych”¹⁷³⁴. Reżyserowi udało się również w interesujący spo-

¹⁷³³ C. Wiśniewski, *Dzień Kolibra*, „Sztandar Młodych” 1984, nr 237.

¹⁷³⁴ J. Strzemżalski, *Co dzień bliżej demoralizacji*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1984, nr 28.

sób zainscenizować niektóre sceny, zwłaszcza finałowe, wymagające wprowadzenia pewnej dawki napięcia. Częściowo więc Kuźmiński zrehabilitował się jako reżyser filmów „o trudnej młodzieży” po nieudanej i źle przyjętej przez krytyków *Bandzie* (1964).

Kolaudanci określali dokonanie Kuźmińskiego mianem filmu bardzo ważnego, interesującego i potrzebnego, co nie znaczy, że nie dostrzegli w nim wad. Janusz Gazda uznał, że została zmarnowana doskonała okazja na dobry, pogłębiony dramat o potrzebie przyjaźni i dziwnej relacji ludzi pochodzących z dwu diametralnie różnych środowisk, Jerzy Jesionowski zachęcał zaś reżysera do dokonania drastycznych skrótów w znacznej części filmu. Istotnie, z tą uwagą warto się zgodzić, film trwa bowiem ponad 100 minut, a niektóre sceny rzeczywiście robią wrażenie przeciągniętych. Przewodniczący zebraniu Stanisław Goszczurny zwrócił jednak uwagę na kilka scen, które mogłyby spowodować przyznanie filmowi kategorii „od 18 lat” – m.in. scenę stosunku seksualnego. Nietrudno jednak dziwić się opiniom uczestników posiedzenia, znów w zdecydowanej większości posiadających partyjną legitymację. Bowiem oprócz „Koguta”, który jest postacią szlachetną, ale w specyficznym tego słowa znaczeniu, jedynym pozytywnym bohaterem jest grany przez Bogusława Sochnackiego oficer Milicji Obywatelskiej. To on jedyny, w odróżnieniu od nieczułych wychowawców z internatu i oschłego ojca, w wolnym czasie zajmującego się raczej budowaniem relacji z inną kobietą, stara się zrozumieć Piotra i zgłębić jego zachowanie.

Tego aspektu nie dostrzegli recenzenci, zwracali jednak uwagę na nadmiar pierwiastka moralizatorskiego i wychowawczego kosztem znacznie ciekawszego wątku, jakim była relacja Piotra i „Koguta”. Nie znaczy to jednak, że *Co dzień bliżej nieba* zostało przyjęte negatywnie przez wszystkich recenzentów. Wprost przeciwnie, niektórzy z nich dostrzegli w filmie Kuźmińskiego sporo zalet. Zdaniem Ewy Moskalówny kolejny obraz autora *Agenta nr 1* „od pierwszej chwili przykuwa uwagę dzięki niezwyklej intensywności emocjonalnej”¹⁷³⁵. Mirosław Winiarczyk chwalił twórców za prawdziwość realiów i świetną grę głównych wykonawców¹⁷³⁶, zaś Janusz Skwara poczynił uwagę odnoszącą się do czasów akcji filmu: „Kuźmiński w filmie »Co dzień bliżej nieba« wygłosił kilka prawd na temat lat siedemdziesiątych. Historia, którą opowiedział nieuchronnie zapowiada nadchodzenie kryzysu roku 1980. Nie w sensie dosłownym, lecz psychologicznym, w wymiarze doświadczeń jednostki. Rozpaczliwa jest walka o zachowanie godności, przybliżająca bohaterów do nieba, do kresu, do śmierci”¹⁷³⁷.

¹⁷³⁵ E. Moskalówna, *Potępieni*, „Głos Wybrzeża” 1983, nr 221.

¹⁷³⁶ Por. M. Winiarczyk, *Postać w półświatku*, „Razem” 1984, nr 14, s. 30.

¹⁷³⁷ J. Skwara, *Niebanalne więzy przyjaźni*, „Ekran” 1984, nr 8, s. 20.

Wymienione wyżej filmy nie były jedynymi przejawami kina popularnego, jakie zrealizował w omawianym okresie „Profil”. Wszystkie te produkcje oparte na przygodowych powieściach polskich pisarzy. I tak, *Złota Mahmudia* (1986) w reżyserii Kazimierza Tarnasa (premiera 2 marca 1987 roku) była ekranizacją powieści Lesława Bartelskiego pod tym samym tytułem, *Pan Samochodzik i Niesamowity Dwór* (1986) Janusza Kidawy (premiera 1 czerwca 1987 roku) oparty był na jednej z powieści z serii o „Panu Samochodziku”, zaś scenariusz *Czarnych stóp* (1986) Waldemara Podgórskiego (premiera 16 listopada 1987 roku) był adaptacją słynnej powieści Seweryny Szmaglewskiej. Z kolei *Dzikun* (1987) w reżyserii Andrzeja Barszczyńskiego (premiera 30 maja 1988 roku) zrealizowany został na podstawie *Żelaznego Wilka* Tytusa Karpowicza.

Pierwszy z filmów zrealizowany został przez Kazimierza Tarnasa, który do „Profilu” trafił z Zespołu Filmowego „Kadr”, w którym zrealizował 3-odcinkowy serial telewizyjny oraz kinowy film fabularny *Szaleństwa panny Ewy* (1983), wcześniej zaś współpracował przy realizacji popularnych seriali telewizyjnych: *07 zgłoś się* (1976-1984), *Nocy i dni* (1977), *Polskich dróg* (1977) czy *Domu* (1980). Tym samym Tarnas był jednym z dwóch reżyserów, którzy w drugiej połowie lat 80. zdecydowali się zmienić zespół i zatrudnić u Bohdana Poręby¹⁷³⁸. Fabuła pierwszego filmu, zrealizowanego przez Tarnasa w „Profilu”, była dość prosta. Piotrek, młody chłopiec spędzający wakacje w Bułgarii, poznaje swojego rówieśnika Stasia, syna miejscowego rybaka. Obaj zafascynowani są legendą o zatopionym w morzu skarbie. Przypadkowo jeden z nich podsłuchuje, że skarb chcą wydobyć rybacy ze statku „Sijka”. Piotrek i Staś dostają się na łódź, jednak załoga odkrywa ich obecność. Chłopcy zmuszani są do pomocy rybakom w wyciąganiu skrzyń, w którym mają być ukryte kosztowności. W tym samym czasie ojcowie Piotrka i Stasia rozpoczynają poszukiwania.

Miejsce akcji zachęcało wprost do realizacji filmu w koprodukcji. Na potrzeby produkcji *Złotej Mahmudii* podpisano porozumienie ze Studiem Filmowym „Bojana” w Sofii. Była to jednak koprodukcja specyficzna – strona bułgarska wydelegowała do filmu tylko asystenta reżysera oraz troje aktorów, w tym Dosso Dossewa, grającego rolę ojca bułgarskiego chłopca Stasia.

¹⁷³⁸ Drugim był Zbigniew Rebzda, który swój debiut telewizyjny – *Pogotowie przyjedzie* (1981) – zrealizował w Zespole „Perspektywa” Janusza Morgensterna, zaś pierwszy pełnometrażowy film kinowy – *Przyspieszenie* (1984) – w Zespole „Rondo” Wojciecha Jerzego Hasa.

„Będzie to film w konwencji Bolka i Lolka”¹⁷³⁹ – zapowiadał na łamach „Filmu” Kazimierz Tarnas. Jednak mimo renomy, jaką po *Szaleństwach panny Ewy* cieszył się ten reżyser, *Złota Mahmudia* na kolaudacji została przyjęta bardzo negatywnie. Niemal wszyscy kolaudanci (warto nadmienić, że w większości w starszym wieku) krytykowali niemal każdy aspekt filmu. Kazimierz Koźniewski stwierdził wprost, że „jest to film nudny”¹⁷⁴⁰, który nie angażuje widza, a co za tym idzie – nie należy oczekiwać wysokich wyników frekwencyjnych. Sam proces realizacji filmu określił „wycieczką do Bułgarii”¹⁷⁴¹, a źródół nieudanego efektu końcowego szukał w scenariuszu filmu. Zgodził się z nim reżyser Jan Rybkowski, mówiąc, że „scenariusz nie rokował nadziei, że na jego podstawie będzie mógł powstać dobry film”¹⁷⁴². Stanisław Trepczyński z kolei zarzucił twórcom niedostosowanie filmu do wymagań młodego widza. Przeciwno tym wszystkim opiniom wystąpili Bohdan Poręba i Kazimierz Tarnas. Kierownik artystyczny „Profilu” pochwalił reżysera *Złotej Mahmudii* za sprawną realizację filmu, stwierdził przy tym, że „została w tym przypadku zachowana konwencja filmu dziecięcego tak, jak obowiązuje konwencja przedstawień teatralnych, czy też kukielkowych. Chodzi o to, ażeby młody widz obserwował akcję, ażeby orientował się, co się dzieje na ekranie”¹⁷⁴³. Natomiast reżyser kolaudowanego dzieła zapewniał, że jest to film zrobiony w taki sposób, by wyobrażenia najmłodszych widzów mogła zrozumieć całą akcję, a zarzut Koźniewskiego o nudę bijącą z ekranu skomentował zdaniem: „To jest kwestia nastawienia odbiorców, bo każdy idąc na określony film czegoś od niego oczekuje i trudno jest na ten temat dyskutować, bo dla jednego odbiorcy będzie to film nudny, a dla drugiego nie”¹⁷⁴⁴. *Złota Mahmudia* ostatecznie została przyjęta, podczas posiedzenia nie zgłoszono żadnych uwag w trybie kolaudacyjnym, jednak przewodniczący kolaudacji Jerzy Schönborn podzielił krytyczne opinie części uczestników uznając, że „nie jest to dobrze zrobiony film, nie ma w nim napięcia, nie ma tempa”¹⁷⁴⁵. Biorąc pod uwagę, że *Złota Mahmudia* w zamyśle kierowana była do najmłodszych widzów, trudno o cięższy zarzut.

Wątpliwościom kolaudacyjnym towarzyszyły również ambiwalentne odczucia recenzentów. Elżbieta Dolińska, mimo że uważała *Złotą Mahmudię* za film zrealizowany sprawnie i rzetelnie, uznała go za niewiarygodny, dowodząc, że „nawet najbardziej naiwny

¹⁷³⁹ M. Mrozek, *W grocie sezamowej*, „Film” 1985, nr 52, s. 7.

¹⁷⁴⁰ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 28 marca 1986 r.*, AAN-NZK, sygn. 5/24, k. 223.

¹⁷⁴¹ *Ibidem*.

¹⁷⁴² *Ibidem*, k. 225.

¹⁷⁴³ *Ibidem*, k. 229.

¹⁷⁴⁴ *Ibidem*, k. 231.

¹⁷⁴⁵ *Ibidem*, k. 233.

dziecięcy widz nie uwierzy, że podczas wakacyjnego pobytu w Bułgarii można odnaleźć prawdziwy skarb. Nie te środki i nie te możliwości, nawet gdyby do spółki przystąpili tatu-siowie. Tak naprawdę, z tatusiem czy bez, skrzynia pełna złotych mahmudii musiałaby po-zostać tam, gdzie przed wiekami spoczęła”¹⁷⁴⁶. Odmiennego zdania był krytyk „Ekranu”, Andrzej Bątkiewicz. W swojej recenzji zestawiał dokonanie Tarnasa z amerykańskimi fil-mami przygodowymi, na korzyść polskiej produkcji. Dowodził, że polski reżyser bardzo dobrze i prawdziwie oddał świat marzeń dwóch malców, a przez to młodym odbiorcom o wiele łatwiej jest utożsamić się z przeżyciami głównych bohaterów. Rozumowanie to do-prowadziło Bątkiewicza do wniosku, że „o ile filmowa baśń Kazimierza Tarnasa idealizuje marzenia widzów, o tyle wielu twórców gwiazdnych sag demistyfikuje je cynicznie, czego nie lubi młodociana publiczność, gdyż jej wizja przyszłego życia związana jest z nadzieją tworzenia, a nie z obrazem zniszczenia”¹⁷⁴⁷. Mimo to losy ekranowe filmu potwierdziły przewidywania Koźniewskiego, o czym świadczy **Tabela 9**.

Nie najlepiej przyjęty został również *Pan Samochodzik i Niesamowity Dwór*. Przy-stępując do realizacji tego filmu Janusz Kidawa miał wysoko zawieszoną poprzeczkę przez serial *Samochodzik i templariusze* (1971; reż. Hubert Drapella) ze Stanisławem Mikulskim w roli tytułowej. Serial ten w momencie premiery cieszył się sporą popularnością i do dziś, od czasu do czasu, pokazywany jest w stacjach telewizyjnych. Jednak w drugiej połowie lat 80. kino i wymagania młodzieżowego widza były już zupełnie inne. Zamiast inteligentnej, wymagającej myślenia dramaturgii ówczesna młodzież chciała nagłych zwrotów akcji, lic-znych atrakcji, pościgów czy pokazów sztuk walki. Stąd scenariusz Zbigniewa Nienackiego oraz film Janusza Kidawy uznać można za swego rodzaju „wariację na temat” Pana Samo-chodzika. Autorzy wyeliminowali z filmu liczne wychowawcze i edukacyjne akcenty, tak często obecne w powieściach, będących pierwowzorami ekranowych *Panów Samochodzi-ków*. Czynili również sporo, by fabułę jak najbardziej uatrakcyjnić i unowocześnić. Dla przykładu wehikuł Pana Samochodzika w filmie Kidawy zmienił się w oryginalny pojazd wyposażony w komputer pokładowy, dzięki któremu tytułowy bohater i jego pomocnicy wychodzą z najrozmaitszych opresji. Janusz Kidawa zapewniał, że projekt filmowego sa-mochodu wymyśliły dzieci, przysyłające na adres zespołu filmowego swoje wyobrażenia wehikułu Pana Samochodzika¹⁷⁴⁸, natomiast z powieściowym autem ma on bardzo niewiele

¹⁷⁴⁶ E. Dolińska, *Na rozdrożach*, „Film” 1987, nr 19, s. 9.

¹⁷⁴⁷ A. Bątkiewicz, *Zatopione skarby*, „Ekran” 1987, nr 19, s. 6.

¹⁷⁴⁸ Na kolaudacji filmu reżyser sprawozdawał tę kwestię następującymi słowami: „Ponieważ brałem udział w programie »Sobótka« w telewizji i wtedy mówiłem o koncepcji realizacji tego filmu i zwróciłem się do mło-

wspólnego. Zubożeniu uległa również postać Waldemara Batury, głównego przeciwnika Pana Samochodzika. W powieści był on inteligentnym, przebiegłym i łasym na pieniądze znawcą sztuki, przyjacielem Pana Samochodzika. W filmie zmienił się on w demonicznego i złowieszczonego przywódcę gangu złodziei, noszącego czarny kostium, ciemne okulary i zarost, poruszającego się zachodnim samochodem. Zmianie uległa również konstrukcja postaci tytułowego bohatera. Największe zarzuty pod tym adresem miała dziennikarka „Ekranu”, Barbara Kaźmierczak. W swojej recenzji pisała: „Pan Tomasz (...) jest historykiem sztuki, zamiłowanym tropicielem zagadek historycznych. Inteligentny i starannie wykształcony, odznacza się sprytem doskonałego detektywa i brawurą – na szosie – rajdowego kierowcy. (...) W filmie Janusza Kidawy pan Tomasz jest posępnym dystraktem zaplątanym w jakąś dziwaczną historyjkę, do której najwyraźniej nie ma serca”¹⁷⁴⁹. W zamian za te wszystkie modyfikacje i ustępstwa na rzecz standardów realizacji filmu dla młodzieży w drugiej połowie lat 80., młodzi widzowie dostali fabułę odartą z edukacyjnych wartości, za to wzbogaconą o liczne sceny pułapek, zastawianych na Pana Samochodzika i jego współpracowników, pokazy grupy tanecznej oraz piosenki Jarosława Kukulskiego w wykonaniu Felicjana Andrzejczaka i Natalii Kukulskiej. Nieco starszą młodzież z pewnością przyciągała do kina aktorka Anna Majcher, która w roli pomocnicy Włodzimierza Batury od czasu do czasu przechadzała się przed kamerą w kostiumie kąpielowym.

Kolaudacja *Pana Samochodzika i Niesamowitego Dworu* przebiegła dla Janusza Kidawy i Bohdana Poręby pomyślnie – film został przyjęty z pojedynczymi zastrzeżeniami co do ilustracji muzycznej. Nieco mniej wyrozumiali byli dla Kidawy krytycy. Wspomniana Barbara Kaźmierczak miała do Kidawy pretensje o pozbawienie filmu wartości, kryjących się w powieści Nienackiego. Zauważyła między innymi, że „powieść Nienackiego pełna jest uroku i tajemniczości. Tropienie zagadki historycznej wciąga, a jej rozwiązanie sprawia czytelnikowi radość i satysfakcję. Zarówno konstrukcja, jak i charakterystyczny poważnokpiarski styl tej książki, a także postać głównego bohatera, człowieka inteligentnego i ze

dych widzów, aby przysyłali mi rysunki, które byłyby tym samochodem, który ukazałby się na ekranie. W odpowiedzi na ten mój apel dostałem aż 3 tys. rysunków i rzeczywiście w tym samochodzie, który był przez nas oglądany, znajdują się elementy z tych rysunków dziecięcych, jak parasol, czy płetwy, nie mówiąc już o tym, że były propozycje zastosowania silnika odrzutowego. Na podstawie tych rysunków wprowadziliśmy różnego rodzaju zmiany i usprawnienia do projektowanego samochodu, ale nie jest wykluczone, czy w następnym filmie ten samochód nie będzie latać” (*Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 listopada 1986 r.*, AAN-NZK, sygn. 5/25, k. 6). Niektóre z dziecięcych rysunków pojawiły się w reportażu z planu *Niesamowitego Dworu*, opublikowanym w „Ekranie” (Por. A.B., *Pan Samochodzik i niesamowity dwór*, „Ekran” 1986, nr 26, s. 9).

¹⁷⁴⁹ B. Kaźmierczak, *Równanie w dół*, „Ekran” 1987, nr 28, s. 7.

znaczoną dozą auto-ironii, jak gdyby podciągają młodego czytelnika do wyższego piętra zabawy (...). Dlaczego Janusz Kidawa uczynił akurat odwrotnie, to znaczy obniżył granicę wieku, a więc w konsekwencji strywializował akcję (...) pozostanie dla mnie tajemnicą”¹⁷⁵⁰.

Pan Samochodzik i Niesamowity Dwór nie poradził sobie również frekwencyjnie. I to mimo faktu, że jak wspominał Bohdan Poręba na pokazach przedpremierowych film Janusza Kidawy został przyjęty z dużym entuzjazmem przez młodzieżową widownię. Na kolaudacji kierownik artystyczny „Profilu” stwierdzał: „Zrobiliśmy pokazy dla dzieci z klas V, VI, VII. W sumie w tych pokazach wzięło udział 157 dzieci. Przeprowadziliśmy wśród nich ankietę i 138 wypowiedzi było takich, że film oceniony został bardzo dobrze. Nie było wypowiedzi, któreby oceniały film jako bardzo słaby. (...) Na zapytanie – czy dzieci chciałyby ten film obejrzeć po raz drugi, 136 dzieci napisało, że bardzo chętnie. Nie było wypowiedzi negatywnych (...)”¹⁷⁵¹.

Z wyraźną intencją wychowawczą i patriotyczną został z kolei zrealizowany film *Czarne stopy* Waldemara Podgórskiego, adaptacja powieści Seweryny Szmaglewskiej pod tym samym tytułem. Autorka opisała w nim przygody grupy harcerzy, którzy podczas wakacji wyruszają na obóz w Góry Świętokrzyskie. Tam nawiązują kontakt z dawnym partyzantem, który podczas wojny walczył w tych rejonach. Intencje filmu znakomicie odczytali kolaudanci. Jednak mimo ideowych wartości filmu, *Czarne stopy* zostały niemal doszczętnie skrytykowane przez wszystkie osoby wypowiadające się po pokazie. Andrzej Mularczyk uznał, że „całość traktuję jako bukiet dobrych intencji, ale wydaje mi się, że jest to film dla nikogo”¹⁷⁵². Inni uczestnicy kolaudacji wysuwali pretensje pod adresem Podgórskiego (reżysera i współscenarzysty) za liczne naiwności, zwłaszcza w scenach rozgrywających się w obozie harcerskim, dłużyzny, brak atrakcyjności poszczególnych scen oraz powolne tempo całej opowieści. Ryszard Koniczek zaś stwierdził, „że jest to film dla bardzo małych dzieci, które nie przeszły jeszcze edukacji filmowej, a wiemy, że dzieci oglądają filmy w telewizji od najmłodszych lat i są wybrednymi widzami. (...) wydaje mi się, że reżyserowi po prostu ten film nie wyszedł, chociaż w oparciu o książkę pani Szmaglewskiej powinien wyjść, ale te treści zostały trochę inaczej zaprezentowane i w rezultacie ta forma

¹⁷⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁷⁵¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 listopada 1986 r.*, op. cit., k. 5-6.

¹⁷⁵² *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 22 grudnia 1986 r.*, AAN-NZK, sygn. 5/25, k. 56.

opowiadania nie sprawdziła się”¹⁷⁵³. Z jego i Andrzeja Mularczyka zdaniem zgodzili się m.in. Kazimierz Koźniewski, Jerzy Peltz czy Lech Wieluński. Ten ostatni zestawił *Czarne stopy* z filmem *Dzień wielkiej przygody* (1935; reż. Józef Lejtes) – na niekorzyść produkcji Zespołu Filmowego „Profil”. Jedynie Jan Rybkowski bronił filmu, twierdząc, że „jednak ten film jest potrzebny i pieniądze na jego realizację nie zostały wydane niepotrzebnie”¹⁷⁵⁴.

Bohdan Poręba zaskoczony był takim przebiegiem kolaudacji. Z jego wypowiedzi można wywnioskować, że już sam fakt zrealizowania przez „Profil” dwóch (*Czarne stopy* i *Pan Samochodzik i Niesamowity Dwór*) filmów dla młodzieży w ciągu jednego roku powinien spotkać się z uznaniem ze strony zarówno Komisji Kolaudacyjnej, jak i Naczelnego Zarządu Kinematografii. W jego opinii *Czarne stopy* były filmem bardzo dobrym i potrzebnym, albowiem „film pozwala zrozumieć młodzieży, czym jest życie w kolektywie, jak powinna wyglądać sprawa koleżeństwa, odpowiedzialności każdego za ten kolektyw”¹⁷⁵⁵. Zdaniem Poręby kolaudowana produkcja spełni również swoje zadanie, ponieważ zachęci dzieci i młodzież do wstępowania do organizacji harcerskich. Waldemar Podgórski z kolei zaznaczył, że film był już oglądany przez harcerzy i spotkał się z bardzo dobrym przyjęciem z ich strony. Zapewnienia Poręby i Podgórskiego nie przekonały jednak Jerzego Schönborna, który w podsumowaniu potwierdził negatywne zdania uczestników kolaudacji, ocenił *Czarne stopy* jako „byle jaki film, a w dodatku zrobiony dla byle kogo”¹⁷⁵⁶ i zarządził dokonanie licznych skrótów, mających na celu zdynamizowanie akcji filmu.

Co dziwne, na łamach prasy filmowej negatywnie przyjął *Czarne stopy* w zasadzie tylko tygodnik „Ekran”. Janusz Skwara docenił Podgórskiego i Szmaglewską za ukazanie obrazu harcerstwa PRL, z drugiej strony jednak negatywnie przyjął konstrukcję dramaturgiczną filmu. „Rozpada się on na poszczególne epizody, które nie ułatwiają odbioru, nie wciągają młodych widzów w nastrój przygody, przeżywanej przez bohaterów”¹⁷⁵⁷ – podsumował. Inna w wymowie recenzja opublikowana została na łamach „Filmu”. Roma Górnicka doceniła twórców *Czarnych stóp* za zrealizowanie filmu pobudzającego wyobraźnię dziecięcą oraz zgodnego z duchem literackiego pierwowzoru. Zdaniem recenzentki, na

¹⁷⁵³ *Ibidem*, s. 58.

¹⁷⁵⁴ *Ibidem*, k. 64.

¹⁷⁵⁵ *Ibidem*, k. 64.

¹⁷⁵⁶ *Ibidem*, k. 67.

¹⁷⁵⁷ J. Skwara, *Sposoby harcerskiego życia*, „Ekran” 1987, nr 52, s. 7.

ekrany wszedł film „roztaczający przed dziecięcymi oczami uroki leśnego krajobrazu, radosnego lata i przygód, do których tęsknić będą jeszcze wiele miesięcy”¹⁷⁵⁸. Poza wymienionymi artykułami, *Czarne stopy* stały się tematem tylko kilku recenzji prasowych, których autorzy opisywali film bardzo powierzchownie, ograniczając się do stwierdzeń w rodzaju „powstał udany obraz dla 10-12 latków, ukazujący atrakcje harcerskiego życia”¹⁷⁵⁹ czy „należy go dedykować tym, którzy w trakcie najbliższego lata planują wyjazdy na różnorodne obozy jak również instruktorom i wychowawcom, ażeby w każdej sytuacji byli tak zaangażowani, wyrozumiali, wspaniałomyślni i życzliwi wobec swoich wychowanków i podopiecznych jak w filmie”¹⁷⁶⁰.

Inną problematykę podejmował pierwszy samodzielny kinowy film Andrzeja Barszczyńskiego – *Dzikun* (1987). W reportażu z planu określał swoje zamiary następującymi słowami: „Chciałem zrobić film dla dzieci wykorzystujący polskie realia. Bez gwiazdnych wojen, stacji kosmicznych i coca-coli. A mam wrażenie, że zwierzęta są czymś, co najmłodszych zawsze frapuje. (...) Takie wątki pojawiały się już przecież u Disneya. Ale przecież stale nowe dzieci czekają na nie z równą niecierpliwością. Sputniki, potwory i migające lampki nie są w stanie zastąpić kontaktów, jaki mały człowiek może nawiązać ze zwierzęciem”¹⁷⁶¹. Reżyser wyraźnie stawiał się tutaj w opozycji do najważniejszych przejawów zachodniego kina przygodowego, znanych również w Polsce – filmów *Gwiazdne wojny: Część V – Imperium kontratakuję* (*Star Wars: Episode V – The Empire Strikes Back*; 1980; reż. Irvin Kershner; prod. USA) czy *E.T. (E.T. the Extra-Terrestrial)*; 1982; reż. Steven Spielberg; prod. USA). Powieść *Żelazny wilk* Tytusa Karpowicza nadawała się do tego celu znakomicie. Pisarz ten, zapomniany już dzisiaj, w swoich powieściach i zbiorach opowiadań podejmował temat związku człowieka i przyrody, nadając im moralizatorskie i wychowawcze przesłanie. „Głównym celem moich książek o przyrodzie (...) jest nakłonienie do pozytywnego dla człowieka myślicielskiego kontaktu z mądrą harmonią natury. W ustawicznym bowiem pośpiechu naszych dni (...) masy ludzkie zaczynają funkcjonować jak maszyny na wysokich obrotach. Ponadto standardowo. (...) Pragnę nakłonić ludzi do samodzielnego, indywidualnego wniknięcia we wszystkie zjawiska życia, a zwłaszcza w życie przyrody”¹⁷⁶² - deklarował w jednym z wywiadów.

¹⁷⁵⁸ R. Górnicka, *Płonie ognisko i szumią knieje*, „Film” 1987, nr 49, s. 9.

¹⁷⁵⁹ M. Sadowski, *Czarne stopy*, „Razem” 1988, nr 9.

¹⁷⁶⁰ (B.S.), „*Czarne stopy*” na ekranie, „Kurier Szczeciński” 1987, nr 248, s. 7.

¹⁷⁶¹ B. Hollender, *Na planie. Dzikun*, „Ekran” 1988, nr 9, s. 24.

¹⁷⁶² Z. Fałtynowicz, *Księga puszczy Tytusa Karpowicza*, „Wigry” 2011, nr 1, http://www.wigry.org.pl/kwartalnik/nr33_ksiega.htm [dostęp: 13.04.2021].

Duch twórczości autora pierwowzoru literackiego przeniknął do filmu. *Dzikun* pełen jest licznych kontemplacyjnych ujęć przyrody i puszczy, w której rozgrywa się akcja. Na jej tle Andrzej Barszczyński opowiedział historię wiejskiego chłopca, Bierniuki, który przygarnia do siebie małego wilczka, nadając mu imię Dzikun. Postępowanie bohatera nie podoba się dwóm drwalom – Mohile i Kondratowi. Kradną oni psa i organizują zasadzkę na okoliczne wilki. Psy atakują kłusowników, zaś jednym z nich okazuje się Dzikun, który w międzyczasie wyrósł na dorodnego wilka. Przyjaźń, jaka ich połączyła, ocalała.

Zrealizowany przez Barszczyńskiego był jedynym filmem dla młodzieży, zrealizowanym w tym czasie w „Profilu”, który spotkał się z życzliwym i jednoznacznie pozytywnym przyjęciem przez członków Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych. Niemal wszyscy wypowiadający się podczas posiedzenia (Bronisław Gołębiowski, Kazimierz Koźniewski, Andrzej Czałbowski czy Jan Rybkowski) nie mieli zastrzeżeń do *Dzikuna*, docenili szlachetne przesłanie płynące z filmu, trafne przełożenie materiału literackiego na ekran, doskonale poprowadzenie młodego odtwórcy głównej roli, Dariusza Wiatrowskiego i świetne zdjęcia Tomasza Tarasina. Tylko Ryszard Koniczek, mimo wygłoszenia pochwalnych opinii, zastanawiał się, „czy rytm tego filmu przemówi do młodych odbiorców. Jest to opowieść balladowa, a nawet chwilami nieco przeciągnięta i dlatego obawiam się o to, czy właściwa będzie percepcja tego filmu przez młodych widzów”¹⁷⁶³. Te przewidywania sprawdziły się, czego dowodem wyniki frekwencyjne osiągnięte z rozpowszechniania filmu.

Przyjęty bez poprawek *Dzikun* został również dobrze przyjęty przez krytyków. Mirosław Winiarczyk na łamach „Ekranu” docenił wychowawcze walory filmu oraz koncepcję operatorską, wyróżnił również Barszczyńskiego za ciekawy zabieg „uczłowieczenia” świata zwierząt¹⁷⁶⁴. Podobne spostrzeżenia znalazły się w recenzji Romy Górnickiej w tygodniku „Film”. Krytyczka zestawiała *Dzikuna* z przyrodniczymi filmami Włodzimierza Puchalskiego, doceniła również reżysera za interesujące ukazanie świata przyrody „nie z perspektywy tranzystorowego turysty, lecz okiem bystrego, wnikliwego obserwatora, któremu nieobce są zwyczaje płochliwych zwierząt”¹⁷⁶⁵. Gdyby tylko dopisała frekwencja, Bohdan Poręba mógłby mówić o pełnym sukcesie.

¹⁷⁶³ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 4.XI.1987 r., AAN-NZK, sygn. 5/27, k. 169.

¹⁷⁶⁴ Por. M. Winiarczyk, *Zew krwi*, „Ekran” 1988, nr 28, s. 6.

¹⁷⁶⁵ R. Górnicka, *Inny las*, „Film” 1988, nr 29, s. 9.

6.5. Na ten film wali dużo wagarowiczów, bo jest tam trochę scen rozbieranych. Kino popularne

W latach 80.. Zespół „Profil” również podejmował próby adaptacji na ekran kinowy klasycznych pozycji literatury polskiej. Najciekawszy być może jest w tym wszystkim fakt, że reżyserem obu filmów z omawianego podgatunku produkcji zespołu z lat 1984-1987 był Zbigniew Kuźmiński. To właśnie jemu – autorowi *Milczących śladów* czy *Agenta nr 1* – zespół „Profil” zawdzięcza wysokie wyniki frekwencyjne oraz przetrwanie kolejnego okresu funkcjonowania oraz przepustkę do dalszej działalności.

Po zrealizowaniu *Republiki ostrowskiej* reżyser, wraz ze swym stałym współpracownikiem, scenarzystą Kazimierzem Radowiczem, podjął pracę nad ekranizacją powieści Elizy Orzeszkowej „Nad Niemnem”. Biorąc pod uwagę dotychczasową filmografię Zbigniewa Kuźmińskiego, dziwić może fakt, że zdecydował się on na realizację dwóch filmów fabularnych, będących ekranizacjami klasyki literatury polskiej. Scenariusz do *Nad Niemnem* napisał Kazimierz Radowicz, od tego momentu stały współpracownik Zbigniewa Kuźmińskiego. Obaj twórcy zetknęli się już wcześniej – to właśnie Radowicz był scenarzystą *Kapitana z „Oriona”*. Urodził się w Ostrowie Wielkopolskim, tam też zdał maturę, następnie podjął studia na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. W 1956 roku rozpoczął pracę w gdańskiej rozgłośni Polskiego Radia i już na stałe związał się z tym miastem. Mniej więcej w tym samym czasie rozpoczęła się jego kariera literacka. Napisał kilkanaście powieści i opowiadań oraz kilkadziesiąt słuchowisk radiowych, które często podejmowały tematykę historii Polski i II wojny światowej. Za swoją twórczość literacką Radowicz wielokrotnie nagradzany był m.in. Nagrodą Przewodniczącego Komitetu ds. Radia i Telewizji czy Nagrodą Gdyńskiego Towarzystwa Przyjaciół Sztuk¹⁷⁶⁶. Analizujący jego dokonania dziennikarz łódzkiego tygodnika kulturalnego „Odgłosy”, Wiesław Nowicki, nazwał Radowicza „detektywem historii” i stwierdził, że „pisarz ten używając kostiumu historycznego mówi o sprawach, które żywo obchodzą współczesnego widza...”¹⁷⁶⁷.

¹⁷⁶⁶ Dane biograficzne Kazimierza Radowicza za: J. Czachowska, A. Szałagan (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik biobibliograficzny. Tom 7 R-Sta*, Warszawa 2001, s. 9.

¹⁷⁶⁷ W. Nowicki, *List z Wybrzeża. Detektyw historii*, „Odgłosy” 1985, nr 32, s. 8. W artykule tym znalazła się również informacja o kolejnych planach Radowicza dotyczących scenariuszy telewizyjnych. „(Radowicz – przyp. JG) rozpoczął już realizację gigantycznego zamierzenia, jakim jest napisanie scenariusza o historii Gdyni, poczynając od lat dwudziestych, a na czasach współczesnych skończywszy. Film realizować będzie Zbigniew Kuźmiński (...)” (Por. *Ibidem*). Scenariusz ten nie doczekał się jednak realizacji.

Ten syntetyczny opis zainteresowań twórczych Radowicza może stanowić odpowiedź na pytanie, dlaczego postanowił on zaadaptować powieść Elizy Orzeszkowej na scenariusz filmowy. Sam pisarz potwierdzał to w wywiadzie dla „Anteny”, mówiąc: „Myślę, że gdybym nie interesował się historią, nigdy bym tego scenariusza nie napisał. Przecież »Nad Niemnem« to także piękna powieść historyczna – jest tam i sprawa powstania styczniowego, i powinności człowieka wobec własnego kraju”¹⁷⁶⁸. Nadal jednak trudno zorientować się, dlaczego scenariuszem Radowicza zainteresował się Zbigniew Kuźmiński. W rozmowie przeprowadzonej przy okazji pokazu filmu na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni stwierdził: „(...) obserwujemy tak znaczne odejście od tyłu wspaniałych ideałów, że może warto nawiązywać częściej do okresów minionych, żeby przyjrzeć się ludziom, którzy potrafili być patriotami; żyć inaczej, w zgodzie z ideami, godniej”¹⁷⁶⁹. Jest to bardzo ładna wypowiedź, jednak we wcześniejszych wypowiedziach prasowych Kuźmiński nigdy nie uderzał w takie „patriotyczne” tony w duchu enuncjacji kierownika artystycznego „Profilu”.

W trakcie kolaudacji *Nad Niemnem*, która odbyła się 2 kwietnia 1986 roku, Zbigniew Kuźmiński i Kazimierz Radowicz usłyszeli pod swoim adresem niemal same superlatywy. Wszyscy uczestnicy posiedzenia docenili niemal wszystkie aspekty filmu – od bardzo dobrego i wiernego zaadaptowania powieści Orzeszkowej do formatu scenariusza przez zdjęcia Tomasza Tarasina, muzykę Andrzeja Kurylewicza, a nade wszystko wspaniałe odwzorowanie nadniemeńskiego krajobrazu¹⁷⁷⁰ oraz doskonale kreacje aktorskie. (W swojej wypowiedzi Bohdan Poręba podkreślał, że bojkot „Profilu” przez sporą część środowiska aktorskiego spowodował, że „reżyser sięgnął do aktorów mniej znanych i okazało się, że za tym kryją się wielkie szanse, bo zobaczyliśmy na ekranie twarze aktorów, których w przeciwnym wypadku może przez lata nie udałoby się nam zobaczyć”¹⁷⁷¹.) Podkreślano również, że film Zbigniewa Kuźmińskiego jest odpowiedzią na zapotrzebowanie na filmy oparte na kanonie polskiej literatury oraz lekturach szkolnych. Poza wspomnianymi pochwałami kolaudacja *Nad Niemnem* stała się również punktem wyjścia do skrytykowania filmów realizowanych przez młodszych twórców filmowych, które, zdaniem kolaudantów, nie dorównywały poziomem filmom realizowanym przez reżyserów starszego pokolenia

¹⁷⁶⁸ K. Radowicz, *Niezapomniana lekcja...*, op. cit.

¹⁷⁶⁹ Z. Kuźmiński, *Pogoda dla klasyków. Rozmowa ze Zbigniewem Kuźmińskim*, rozm. przepr. Ewa Moskałówna, „Głos Wybrzeża” 1987, nr 210, s. 3.

¹⁷⁷⁰ Zdjęcia do filmu realizowano nad Bugiem i nad Wartą.

¹⁷⁷¹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 2 kwietnia 1986 roku*, AAN-NZK, sygn. 5/24, k. 251.

z długoletnią praktyką w kinematografii. Na ten temat wypowiedzieli się m.in. Jerzy Jesionowski i Jan Rybkowski oraz, znacznie szerzej, towarzyszy Jan Kasak. W trakcie posiedzenia wygłosił on następującą opinię: „Wiadomo, że ostatnio na tej sali oglądamy bardzo wiele filmów realizowanych przez młodych reżyserów, mamy pod ich adresem wiele zastrzeżeń i dlatego z przyjemnością obejrzelismy dzisiaj film zrobiony przez doświadczonego reżysera, który rozpoczął pracę w kinematografii w latach pięćdziesiątych i przyznam się, że z przyjemnością patrzyłem dzisiaj na ekran. Dlatego sądzę, że trzeba byłoby zachęcić doświadczonych twórców do realizacji filmów dla dobra polskiej kinematografii, bo sądzę, że jest to jedyna droga, ażeby można było naprawić polską kinematografię, aby zdobywać polskiego widza i doprowadzić do nowych osiągnięć i na nowym etapie twórczości”¹⁷⁷². Bohdan Poręba znalazł z kolei jeszcze jedną wartość filmu Zbigniewa Kuźmińskiego – z jego punktu widzenia *Nad Niemnem* było znakomitym nośnikiem patriotycznych idei, niezwykle cennym w czasach, „kiedy nasza młodzież jest pod wpływem kultury anglo-amerykańskiej, kiedy śpiewa zachodnie piosenki i tu jesteśmy świadkiem tego, że w naszej rodzimej twórczości kryją się wielkie walory”¹⁷⁷³. Szef „Profilu” dowodził również, że film Kuźmińskiego był stosunkowo tanią produkcją – za cenę nieco ponad 70 milionów złotych powstał niespełna trzygodzinny film kinowy oraz czteroodcinkowy serial telewizyjny, który swoją premierę miał 13 marca 1988 roku. Wyliczenia Poręby potwierdzają oficjalne dokumenty, zwłaszcza *Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z produkcji filmu fabularnego i serialu TV p.t. „Nad Niemnem”*. Łączny koszt obu produkcji wyniósł nieco ponad 120 milionów złotych, z czego 71 milionów pochodziło z budżetu kinematografii, pozostała część ze środków Telewizji Polskiej¹⁷⁷⁴.

Podczas kolaudacji Kazimierz Koźniewski postulował, by premiera filmu odbyła się w styczniu 1987 roku, w setną rocznicę wydania powieści Elizy Orzeszkowej. Tak właśnie się stało – *Nad Niemnem* weszło na ekrany 5 stycznia 1987 roku. I chociaż widownia jednogłośnie opowiedziała się za filmem, tłumnie odwiedzając kina, krytycy podzielili się na dwie grupy – tych, przyjmujących film jednoznacznie pozytywnie i tych, sceptycznie nastawionych do ekranowego efektu. Elżbieta Dolińska na łamach „Filmu” chwaliła Zbigniewa Kuźmińskiego i Kazimierza Radowicza za dochowanie wierności pierwowzorowi literackiego, Tomasza Tarasina za zdjęcia przekazujące „urodę natury wyznaczającej rytm

¹⁷⁷² *Ibidem*, k. 246.

¹⁷⁷³ *Ibidem*, k. 252.

¹⁷⁷⁴ Por. *Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z produkcji filmu fabularnego i serialu TV p.t. „Nad Niemnem”*, ODiZP-TVP, sygn. 2110/33, k. 2.

życia pozytywnych bohaterów utworu¹⁷⁷⁵ oraz aktorów za stworzenie wybitnych i zapadających w pamięć kreacji (Dolińska szczególnie wyróżniła Janusza Zakrzeńskiego). Wspomniana wierność wobec Orzeszkowej, która w oczach krytyczki „Filmu” była zaletą, dla recenzenta „Kina”, Macieja Maniewskiego, stanowiła poważną wadę. Z tego bowiem powodu, zdaniem krytyka, „nie można zauważyć żadnego indywidualnego rysu, nie ma w nim śladu własnej koncepcji adaptatorów. Całkowite bierne poddanie się Orzeszkowej obróciło się jednak przeciw twórcom. Zachowując wierność w drobiazgach, nie zapanowali nad całością. W efekcie nie bardzo wiadomo, co na ekranie jest ważne, co ważniejsze, a co tylko en passant¹⁷⁷⁶. A jednak, jak zauważył po projekcji filmu na festiwalu w Gdyni, film widzów porusza, a jego twórcom gotowane są owacje na stojąco. Co było źródłem takiego przyjęcia filmu? Krytyk „Kina” uważał, że Kuźmiński trafnie wpisał się w pragnienia widzów, domagających się filmu wzruszającego i angażującego emocjonalnie. Ponadto *Nad Niemnem*, zdaniem Maniewskiego, „niesie w sobie klimat uspokojenia, pojednania i optymizmu, obraz harmonii urokliwego świata skąpanego w »rdzennym, polsko-Chełmońskim« rysunku przyrody¹⁷⁷⁷.

Omawiając dyskurs prasowy wokół filmowej wersji *Nad Niemnem* nie można nie wspomnieć o głosie historyczki literatury, profesor Janiny Kulczyckiej-Saloni. Dostrzegła ona pewien sposób adaptacji powieści przez Kazimierza Radowicza, uwzględniającego i uwypuklającego przede wszystkim stosunek poszczególnych bohaterów do kwestii powstania styczniowego oraz różnice pokoleniowe. Dzięki temu, zdaniem badaczki literatury, „film jest tym, czym miała być powieść Orzeszkowej: polską wersją w grupie utworów zainicjowanych powieścią Turgeniewa »Ojcowie i dzieci«, a poświęconych konfliktowi pokoleń¹⁷⁷⁸. Dostrzegła jednak w *Nad Niemnem* dwa odstępstwa od literackiego oryginału; jedno z nich przykuło jej szczególną uwagę. Mowa o scenie rozmowy Justyny Orzełskiej z Martą Korczyńską. Radowicz i Kuźmiński wzbogacili ją o ujęcia myjącej się i rozbierającej się Justyny. Wzbudziło to zastrzeżenia Kulczyckiej-Saloni, uznała ona bowiem, że „na tle określonej i konsekwentnej poetyki filmu scena ta stanowi nieprzyjemne dziwactwo¹⁷⁷⁹. Wspomniane niedociągnięcia nie przeszkodziły jednak literaturoznawczyni w wystawieniu filmowi pozytywnej oceny, zwłaszcza poprzez trafne odmalowanie nadniemeńskiego pejzażu oraz bardzo dobrą obsadę aktorską.

¹⁷⁷⁵ E. Dolińska, *W Korczynie i Bohatyrowiczach*, „Film” 1987, nr 5, s. 9.

¹⁷⁷⁶ M. Maniewski, *Mezaliany*, „Kino” 1987, nr 4, s. 14.

¹⁷⁷⁷ *Ibidem*, s. 16.

¹⁷⁷⁸ J. Kulczycka-Saloni, *Po klęsce*, „Polityka” 1987, nr 14, s. 9.

¹⁷⁷⁹ *Ibidem*.

Już w momencie końcowych prac nad adaptacją powieści Orzeszkowej Kuźmiński miał plan na kolejny film. Tym razem – znów wraz z Radowiczem – postanowił wziąć na warsztat powieść Marii Rodziewiczówny „Między ustami a brzegiem pucharu”. Dlaczego jednak właśnie ta autorka, skoro jej twórczość w oczach historyków literatury i dziennikarzy kulturalnych stoi co najmniej o klasę niżej niż powieści Orzeszkowej, nie wspominając już o innych autorach? Krzysztof Teodor Toeplitz w biograficznym filmie poświęconym pisarce zaznaczał, iż „to, co pisała Rodziewiczówna, jako materia literacka było marne. Krytykowana była właściwie od samego początku za sentymentalizm. (...) Treści jej książek wyglądają dzisiaj bardzo ubogo. Są to treści sentymentalne, narodowe w sosie sentymentalnym, konserwatywne (...)”¹⁷⁸⁰. Z wypowiedzi prasowych Kuźmińskiego widać jednak, że, wraz z Radowiczem, podchodził do materiału literackiego z pewną dezynwolturą – w „Głosie Wybrzeża” zaznaczał, że „pozwalamy (...) sobie zachować z tej powieści głównie jej nurt podstawowy, wątek naczelny i na jego bazie konstruujemy akcję dość dowolnie. Pragniemy przekazać widzowi film lżejszy, mający większe cechy rozrywkowe z akcentami komediowymi, pięknymi kostiumami, scenerią, i – kobietami”¹⁷⁸¹.

Między ustami a brzegiem pucharu nie osiągnęło aż tak wysokich wyników frekwencyjnych, co *Nad Niemnem*. Według „Małego Rocznika Filmowego 1988” znajdowało się na 13. miejscu w rankingu „Frekwencja na filmach długometrażowych wprowadzonych do rozpowszechniania w 1987 – po roku wyświetlania” z wynikiem 1 503 683 widzów, co przełożyło się na średnio 109 osób na każdym seansie¹⁷⁸². Mimo wszystko, biorąc pod uwagę kostiumowy sztafaż, tradycyjny język filmowy oraz brak przykuwających uwagę scen akcji należy uznać ten wynik za godny podkreślenia. Co przyciągało widzów na ten film Kuźmińskiego? Odpowiedź można znaleźć w wypowiedziach pracowników kin oraz widzów warszawskich projekcji *Między ustami a brzegiem pucharu*. I tak zdaniem Felicji Morawskiej oraz Marii Paciorek, bileterek z kina „Femina” w Warszawie, zwłaszcza starsza widownia zachwycona jest filmem, gdyż jest „wspaniały, wszystko się zgadza, (...) film jest o uczuciu jak bambosz: dużym i ciepłym, chociaż pokazanym trochę na wesoło”¹⁷⁸³. Ale omawiana produkcja przyciągała również młodzież, jednak z innych powodów – według jednego z uczniów technikum „na ten film wali dużo wagarowiczów, bo jest tam trochę

¹⁷⁸⁰ Wypowiedź Krzysztofa Teodora Toeplitza w filmie *Maria Rodziewiczówna czyli zaściankowość nobilitowana* (1987; reż. Antoni Staśkiewicz, Zygmunt Wiśniewski), cytat za: *Między ustami a brzegiem pucharu*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1987, nr 17/18, s. 3.

¹⁷⁸¹ Z. Kuźmiński, *Pogoda dla klasyków...*, op. cit.

¹⁷⁸² *Mały Rocznik Filmowy 1988*, Warszawa 1989, s. 70.

¹⁷⁸³ E. Mamrowicz, „*Między ustami a brzegiem pucharu*”, „Przyjaciółka” 1987, nr 43.

scen rozbieranych. Poza wszystkim jest lepszy od takiej np. »Draki w chińskiej dzielnicy«¹⁷⁸⁴. Pozostali rozmówcy dziennikarki „Przyjaciółki” podkreślali humor, zawarty w filmie Kuźmińskiego, możliwość śledzenia przygód uczuciowych ludzi z minionej epoki oraz świetne plenery i bardzo dobre kreacje aktorskie.

To jednak tylko jedna strona medalu, nazywanego recepcją filmu. Druga – to uwagi recenzentów i dziennikarzy filmowych. W przypadku *Między ustami a brzegiem pucharu* na pewno rzucają się w oczy dwa fakty – po pierwsze: znacznie mniejsza liczba recenzji, po drugie: znacznie większe ich zróżnicowanie oraz ilość artykułów o negatywnym wydźwięku. I tak np. Bohdan Knichowiecki określił film mianem „patriotyczno-umoralniającego utworu, podlanego endeckim sosem”, uważając przy tym, że tylko humorystyczne sceny, w większości te z udziałem Henryka Bisty, „sprawiają, że jesteśmy w stanie dotrzeć do końca filmu i to bez szczególnego wysiłku”¹⁷⁸⁵. Dla recenzenta „Filmu” *Między ustami a brzegiem pucharu* stało się punktem wyjścia do refleksji nad rolą kiczu, w tym przypadku wzbogaconego o akcenty patriotyczne; ubolewał on zresztą nad słabościami inscenizacyjnymi filmu Kuźmińskiego, twierdząc, że „rewia poznańskich PGR-ów nie potrafił zaćmić pałacu w Łańcucie; nie jest to zresztą powód do wstydu dla PGR-ów. »Zoppot« jest żalosne: skrawek mola i dalekie plany Grand Hotelu”¹⁷⁸⁶. Najbardziej krytyczny wobec omawianego obrazu był Maciej Pawlicki, który narzekał na oparcie akcji o stereotypy, płaską i banalną fabułę oraz tradycyjny, a nawet archaiczny sposób realizacji – „Prowadzenie aktorów, dialogi, pointowanie scen przypomina filmy oświatowe o życiu owadów, ale wiemy przecież, że to szczerzy zamiar autorów: żadnych komplikacji, widzowi nie wolno ani razu zmarszczyć czoła w chwili nieco głębszego namysłu. Żadnych dwuznaczności ani niuansów. Kochanka – rozpustna, żona – cnotliwa, kompani – weseli, przyjaciel oddany”¹⁷⁸⁷. Również recenzenci „Kina” – Henryk Tronowicz i Maciej Maniewski – uznawali ekranizację powieści Rodziewiczówny za pomysł nieudany, przyczyn porażki upatrując w szablonowej i nieurozmaiconej fabule filmu¹⁷⁸⁸ czy niekonsekwencji w adaptowaniu pierwowzoru literackiego, przez co „na ekranie widzimy dość dziwną miksturę, gdzie obok rozgrywanej serio miłosnej opo-

¹⁷⁸⁴ *Ibidem*. Dokładny tytuł wspomnianego przez rozmówcę filmu to: *Wielka draka w chińskiej dzielnicy* (*Big Trouble in Little China*; 1986; reż. John Carpenter; prod. USA).

¹⁷⁸⁵ B. Knichowiecki, *Wyższość białej kielbasy nad niemieckim salcesonem*, „Trybuna Robotnicza” 1987, nr 232, s. 3.

¹⁷⁸⁶ J. Kowalski, *Jedziemy do Zoppot*, „Film” 1987, nr 42, s. 9.

¹⁷⁸⁷ M. Pawlicki, *Między widzami a brzegiem koszmaru*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 42, s. 12.

¹⁷⁸⁸ Por. H. Tronowicz, *Jak to z miłością bywało...*, „Kino” 1987, nr 11, s. 10-12.

wieści znalazło się miejsce dla bufonady w stylu mieszczańskich teatrzyków ogródkowych¹⁷⁸⁹. Na drugim biegunie znajdowały się jednak recenzje entuzjastycznie, a chwilami niemalże pochwalne. Jerzy Peltz stwierdzał, że „ryzykowna, zdawałoby się, adaptacja tej powieści powiodła się nadspodziewanie dobrze, dzięki znalezieniu do niej właściwego klucza¹⁷⁹⁰; tym kluczem, zdaniem dziennikarza „Kultury”, było sprowadzenie przygód młodego pruskiego junkra do licznych zabaw, hulanek, mniej lub bardziej zobowiązujących romansów oraz wprowadzenie, nieobecnego u Rodziewiczówny, humoru. Podkreślenie rozrywkowego charakteru filmu, zresztą bardzo dobrze wykorzystanego, który miał się przełożyć na wysokie wyniki frekwencyjne, podkreślała Małgorzata Dipont¹⁷⁹¹, zaś dziennikarz „Trybuny Opolskiej” uznawał, że Kuźmiński pozytywnie odpowiedział na pytanie „czy dojrzeliśmy już do tego, by czynić sobie podśmiejunki z treści patriotycznych; z takich idei, za które płaciliśmy zawsze – gdy były zagrożone – najwyższą cenę z daniną krwi włącznie¹⁷⁹². Idąc tym tropem uznać można, że *Między ustami a brzegiem pucharu* łamie również pewne tabu, mające swoje źródło w programie zespołu – drwinę z patriotycznych tradycji Bohdan Poręba uznawał bowiem za jedno z największych grzechów współczesnych twórców filmowych. Trudno podejrzewać zresztą, że Kuźmiński miał takie intencje. Faktem jest jednak, że nieświadomie udało mu się to zrobić i to sposobem, który przyciągnął do kin ponad półtoramilionową publiczność.

Z gatunkiem melodramatu, ale już osadzonego we współczesności, wiąże się również kolejny film Ryszarda Rydzewskiego – *Trzy kroki od miłości* (1987). Reżyser zapowiadał, że ma zamiar zrealizować produkcję „o nadmiernych ambicjach, które niszczą człowieka, jego prywatne życie, więź emocjonalną z bliskimi ludźmi¹⁷⁹³. W tej produkcji lekkości więc nie było – zamiast tego widzowie otrzymali mało przekonującą historię miłości młodej baletnicy, Sylwii (Marzena Manteska) i reżysera Andrzeja (Jan Frycz), asystującemu reżyserowi Paulińskiemu (Zdzisław Wardejn). Reżyser również podkochuje się w Sylwii, która, pewnego dnia, spada ze schodów i trafia na wiele miesięcy do szpitala. Wypadek jest testem dla uczucia Andrzeja, który z jednej strony chce pozostać wierny dziewczynie, z drugiej jednak – coraz mocniej angażuje się w romans z sekretarką grupy zdjęciowej, Edytą (Maria Probosz). Tak jak we wcześniejszych *Akwarelach*, była to więc

¹⁷⁸⁹ Por. M. Maniewski, *Rodziewiczówna na cenzurowanym*, „Kino” 1988, nr 2, s. 13.

¹⁷⁹⁰ J. Peltz, *Między birsztubą a garsonierą*, „Kultura” 1987, nr 42, s. 12.

¹⁷⁹¹ Por. M. Dipont, *Bajki dla dorosłych*, „Życie Warszawy” 1987, nr 204, s. 7.

¹⁷⁹² M. Szczurek, *O jednej takiej, co nie chciała Niemca*, „Trybuna Opolska” 1988, nr 20.

¹⁷⁹³ M. Miodek, *Próba. O realizacji filmu Ryszarda Rydzewskiego „Trzy kroki od miłości”*, „Ekran” 1987, nr 4, s. 6.

opowieść osadzona po raz kolejny w środowisku tancerek baletowych, jednak protagonistka była już starsza, poruszone problemy więc – inne. Znow też pojawiają się w filmie Rydzewskiego problemy młodych ludzi, podobnie jak w *Akwarelach*, *Alabamie* czy jego kinowym debiucie *Zanim nadejdzie dzień*. Jednak odbiór *Trzech kroków od miłości* nie różnił się za nadto od recenzji, jakie Rydzewski otrzymał po realizacji wspomnianych wyżej produkcji. Po raz kolejny narzekano na papierowość fabuły i postaci, na rozwiązania dramaturgiczne, w które trudno uwierzyć, niski poziom aktorstwa, przeciętny (w najlepszym wypadku) poziom warsztatowy. Najbardziej razi jednak stała cecha scenariuszy pisanych przez Rydzewskiego i Ewę Przybylską – nachalny dydaktyzm oraz „górowanie tezy nad samym »życiem filmu«. (...) Choć więc młodzi aktorzy co jakiś czas »wyrrywają się z tezy«, sytuacja wymyślona przez film raz za razem ich w tę tezę ponownie »wpycha«. Jest tak, jakby to, co jest do udowodnienia, musiało się jednak w ostatecznym rachunku zgodzić¹⁷⁹⁴ – jak zauważała recenzentka „Echa Krakowa”. Widać więc, że reżyser i jego współscenarzystka nie potrafili wyciągnąć wniosków i poprawić błędów, zawartych we wcześniejszych filmach. Więcej – być może przy użyciu tych samych metod oczekiwali innych rezultatów. Był to jednak ostatni film kinowy, jaki zrealizował Ryszard Rydzewski¹⁷⁹⁵.

6.6. Film stoi na tej dziewczynie. „Obrazki z PRL-u”

Na obszerny dorobek Zespołu Filmowego „Profil” w kadencji 1984-1987 złożyło się również kilka filmów, które trudno zaliczyć do wyżej wymienionych kategorii, miały one jednakże przynajmniej jedną wspólną cechę – posiadały kilka elementów (zwłaszcza w warstwie wizualnej), który miały przyciągnąć widownię do kin, nadto zaś w specyficzny sposób opisywały życie, obyczaje PRL-owskiej rzeczywistości, także młodzieży (stąd cudzysłów w tytule rozdziału), w jednym zaś wypadku środowisko charakterystyczne tylko dla socjalistycznego państwa.

Można bez zbędnej przesady stwierdzić, że to właśnie Zespół „Profil” odkrył dla polskiego kina temat narkotyków, bowiem zrealizowane w 1984 roku dwie produkcje były prekursorskimi, jeżeli chodzi o próbę zbadania tego problemu. Mowa o *Alabamie* Ryszarda Rydzewskiego oraz *Czasie dojrzewania* (1984) Mieczysława Wańkowskiego, warto przy

¹⁷⁹⁴ M. Malatyńska, „Trzy kroki od miłości”, „Echo Krakowa” 1988, nr 39, s. 2.

¹⁷⁹⁵ Po *Trzech krokach od miłości* Rydzewski zrealizował jeszcze tylko jeden film – dokument (na zlecenie TVP Kraków) *Zaklików – miasteczko, którego nie ma*.

tym dodać, że u Rydzewskiego nie jest to główny wątek filmu, jest on jednak dość ważny dla całości dramaturgii.

Oba te filmy, oprócz tematyki, mają kilka innych cech wspólnych. Bohaterkami obu produkcji są młode dziewczyny, które z wolna wchodzą w narkotykowy nałóg, coraz bardziej się w nim zatracając. W każdym z nich główne role zagrała Maria Probosz, popularna w latach 80. aktorka, wówczas będąca w początkach swojej kariery (później chętnie obsadzana przez Krzysztofa Szmagiera w serialu *07 zgłoś się*, zagrała również w *Mistrzu i Małgorzacie* [1988; reż. Maciej Wojtyszko] czy w kilku innych produkcjach zespołów „Profil” i „Iluzjon”). W obu produkcjach ścieżkę dźwiękową stanowią nagrania popularnych wówczas zespołów rockowych – w *Alabamie* słychać piosenki wykonywane przez Urszulę i Budkę Suflera (m.in. „Totalną hipnozę” czy skomponowaną na potrzeby filmu „Moją Alabamę”; Romuald Lipko, lider Budki Suflera, był zresztą kompozytorem muzyki), w *Czasie dojrzewania* zaś „Ogniowe strzelby” zespołu Klaus Mittfoch czy „Szklaną pogodę” Lombardu. Ale co ważniejsze z punktu widzenia tej pracy – zarówno film Rydzewskiego, jak i Waśkowskiego posiadały wyraźne tendencje moralizatorskie i wychowawcze. Udowodnić to można, śledząc fabuły obu produkcji.

Bohaterką *Alabamy* jest Bożena Słucka, studentka medycyny, szczęśliwa dziewczyna Piotra Pitery (Grzegorz Małecki), mieszkająca nadal z rodzicami. Dziewczyna jednak nie potrafi znaleźć u nich zrozumienia, zwłaszcza u matki (Teresa Lipowska). Decyduje się na wspólne zamieszkanie z Piotrem, ale w autobusie zostają jej skradzione pieniądze przeznaczone na wynajem mieszkania. W dodatku odkrywa, że jej chłopak utrzymuje intymne kontakty z koleżanką ze studiów, Anną (Beata Maj). Anna to dziewczyna, która lubi w łatwy sposób zarabiać pieniądze na życie, pochodzi z zamożnego domu, często organizuje tam imprezy, nauka zaś nie jest jej mocną stroną. Wierzy jednak, iż to właśnie jej sposób na życie może przynieść jej bogactwo, wyśmiewa przy tym wrażliwą, uczciwą i łagodną Bożenę. Warto też dodać, że ojciec Anny „wybrał wolność” na Zachodzie, co ma na celu jeszcze większe pograżenie tej postaci w oczach widzów. Nie mogąc znieść zdrady Piotra, bohaterka włóczy się samotnie po parku, gdzie zostaje zaatakowana przez pijaczków. Z opresji ratuje ją diler narkotyków, „Joe” (Włodzimierz Adamski). To on właśnie proponuje jej pierwszą dawkę odurzających substancji, i to przez niego dziewczyna dostaje się w kleszcze uzależnienia.

Protagonistka *Czasu dojrzewania* jest nieco młodsza i bardziej „rozrywkowa”. Siedemnastoletnia Małgorzata Paluch ucieka z rodzinnego domu na wsi i dociera do Gdańska, gdzie w stoczni pracuje jej sympatia z czasów szkolnych – Romek Walczuk (Jan Jurewicz).

Nawiązuje się między nimi uczucie, ale dysponująca skradzionymi ojcu pieniędzmi dziewczyna, zmuszona do ucieczki z pensjonatu, w którym wynajęła z Romkiem pokój na weekend, trafia do meliny narkomanów. Tam przyjmuje pierwszą „dZIAŁKĘ”, zaś po całym miesiącu szuka jej Romek i oficer MO, porucznik Jasłowski (Arkadiusz Bazak), za dziewczyną zarządzone już bowiem zostały poszukiwania. Tym samym Waśkowski zestawiał ze sobą dwa światy – narkomanów oraz punków, którzy po przyjęciu kolejnych dawek prowokują awantury i demolują miejsca publiczne. Stoczniovcy zaś są ich zupełnym przeciwieństwem – po pracy gdzie oglądają telewizję, następnie dyskutują na temat reportaży i filmów dokumentalnych. Waśkowski zresztą jednoznacznie tłumaczył ustawienie postaci Romka: „Chciałbym zrobić film, który w tym najmroczniejszym z tuneli, jakim jest narkomania, zapali światło nadziei, wskaże jedną z dróg wyjścia. Jest nią wiara Romka w sens obranej drogi, w realizację zamierzonego celu, w ideę, która temu celowi przyświeca. Bo tym, którzy sięgają po narkotyki, towarzyszy najczęściej brak takiej idei, brak celu, niewiara w sensowność ludzkich zamierzeń – wreszcie zniechęcenie, gdy cel staje się coraz trudniej osiągalny”¹⁷⁹⁶. Wprowadzony do filmu oficer milicji jest z kolei człowiekiem zdeterminowanym do rozbicia szajki narkomanów, ale przede wszystkim do uratowania młodych ludzi przed zupełnym upadkiem.

O ile w *Alabamie* możemy jeszcze zidentyfikować powód, dla którego Bożena sięga po narkotyki (zawód miłosny, kłopoty w domu, rozczarowanie przyjaciółką, może nawet nerwowe załamanie), o tyle w *Czasie dojrzewania* przyczyn sięgnięcia po narkotyki nie wyjaśniono. Znacznie więcej reżyser mówił o tym w wywiadach. Uznawał, że młodzież sięga po narkotyki chcąc „szpanować” przed znajomymi, podążyć za modą, czerpiącą swoje korzenie naturalnie ze świata zachodniego¹⁷⁹⁷. Czy tak było naprawdę? Bartłomiej Międzybrodzki uważa, że „w latach 80. (...) narkotyki umożliwiały próbę ucieczki od nijakości współczesnego świata. (...) przez lata pozwalały pozostawać w mentalnej opozycji do nieakceptowanego świata rządzonego przez skostniałą Polską Zjednoczoną Partię Robotniczą, której przewodzili nudni, sztywni oficjele. Dygnitarze, którzy nie mieli młodym do zaoferowania nic, prócz komunistycznej nowomowy i pustych obietnic”¹⁷⁹⁸. Takim dygnitarzem i oficjelem był również Waśkowski. Trzeba jednak przyznać, że w swoim filmie zwrócił uwagę na problem nieobecny w jakiegokolwiek innej polskiej produkcji fabularnej tamtego

¹⁷⁹⁶ *Czas dojrzewania*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1984, nr 17, s. 3.

¹⁷⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁹⁸ B. Międzybrodzki, *Narkomania wśród polskiej młodzieży na przełomie lat 70. i 80. XX wieku*, „Przegląd Pedagogiczny” 2012, nr 2 (11), s. 74.

czasu. Lata 80. to mianowicie, odnosząc się jeszcze raz do artykułu Bartłomieja Międzybrodzkiego, okres produkcji narkotyków z maku lekarskiego, wyprodukowane z nich „kompoty” posiadały silne właściwości odurzające¹⁷⁹⁹. Właśnie w *Czasie dojrzewania* ujęcia z ogromnymi polami makowymi stanowią klamrę filmu. W ujęciu ustanawiającym grupka narkomanów ścina główki tej rośliny, traktując nożem interweniującego właściciela uprawy. W sekwencji kończącej film jeden z kolegów Romka również podjeżdża motocyklem na makowe pole, ale już w innym celu – podlewa je benzyną i podpala.

Obie produkcje zdobyły sobie sporą, nieco ponad milionową widownię (patrz **Tabela 9**), miały również szczęście do dobrych ocen podczas kolaudacji. Waškowskiego z pewnością ucieszyła wypowiedź oficera Milicji Obywatelskiej zajmującego się śledztwami narkotykowymi, pułkownika Andrzeja Grabowskiego. Uważał on, że „film jest głęboko prawdziwy i to, co pokazał reżyser jest prawdą o tym, co się dzieje w Polsce w latach osiemdziesiątych”¹⁸⁰⁰. Chwalił również fakt, iż Waškowski pokazał przed kamerą, ale tak by nie było wyraźnie widać ich twarzy, prawdziwych narkomanów. Pojawiają się oni m.in. w scenie, w której grany przez Bazaka porucznik Jasłowski wkracza do meliny uzależnionych od narkotyków w poszukiwaniu Goški¹⁸⁰¹. Inni kolaudanci, chociaż nie wątpili w szlachetne intencje reżysera i doceniali odwagę w eksplorowaniu nieznanego dotąd w polskim kinie problematyki, zarzucali Waškowskiemu liczne dłużyzny oraz błędy obsadowe. Szczególnie zwrócił na to uwagę Janusz Majewski, który kwestionował wybór Jana Jurewicza do roli Romka twierdząc, że „obsadzenie tego aktora w tej roli było ryzykowne, tym bardziej, że nam – odbiorcom – nakładają się obrazy z filmu Leszczyńskiego, bo ma on bardzo charakterystyczną twarz i nie wiem, czy taka postać była akurat w tym filmie potrzebna”¹⁸⁰². W *Alabamie* aktorstwo z kolei doceniono, redaktor Bogumił Drozdowski uważał, że „ta główna bohaterka, ta dziewczyna stworzyła kreację i (...) dawno nie oglądaliśmy takiej młodej aktorki, która potrafiłaby wygrać mimiką niuanse swoich przeżyć. Zresztą trzeba powiedzieć, że film stoi na tej dziewczynie. (...) jeżeli widzowie będą chodzić na ten film, to właśnie ze względu na nią”¹⁸⁰³. Sam film przyjęto ambiwalentnie – część kolaudantów doceniała wydzźwięk filmu i zawarte w nim wartości wychowawcze, inni z kolei uznawali,

¹⁷⁹⁹ Por. *Ibidem*, s. 72-73.

¹⁸⁰⁰ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 16 marca 1984 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 358, k. 16.

¹⁸⁰¹ Por. *Czas dojrzewania*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1984, nr 17, s. 3.

¹⁸⁰² *Ibidem*, k. 9. Majewski miał na myśli film *Konopielka* (1981), w którym Jan Jurewicz wcielił się w rolę chłopca Filipa.

¹⁸⁰³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 9 lipca 1984 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 370, k. 2-3.

że zaprezentowane w *Alabamie* sytuacje są schematyczne. Tego typu uwagi padały zwłaszcza ze strony przedstawicieli uczelni, a zatem osób mających na co dzień kontakt z młodymi ludźmi – na przykład zdaniem profesora Jana Baszkiewicza w produkcji Rydzewskiego „nie ma (...) ani jednej świeżej myśli, że nie ma niczego ciekawego w warstwie obrazowej, bo wszystko jest niezmiernie płaskie”¹⁸⁰⁴. Ryszard Rydzewski usprawiedliwiał się, że doskonale poznał młodych ludzi, których sportretował później na ekranie, brał również udział w dyskusjach w ośrodku „Monaru”, Poręba zaś dodawał, że scenariusz reżyser napisał wspólnie z Ewą Przybylską, która przez wiele lat pracowała w milicyjnej Izbie Dziecka.

Alabama, wnioskując po materiałach prasowych, otrzymała sporą reklamę, zrealizowany został także zwiastun, w którym wyeksponowano wdzięki Marii Probosz. Już samo to skutecznie przywiodło widzów do kina, jednak, jak zauważał Andrzej Krzywicki, „podniekcytowana publiczność tłumnie przychodzi do kin, wychodzi z nich w nastrojach jakby gorszych”¹⁸⁰⁵. Jednak gdy przeanalizuje się recepcję prasową filmu Rydzewskiego, można dojść do wniosku, że w rankingu jego produkcji najlepiej ocenianych przez prasę zająłby on pierwsze miejsce. Oczywiście znów narzekano na liczne mielizny i scenariuszowe oraz nazbyt wyraźny pierwiastek wychowawczy, ale niektórzy krytycy pisali również, że film zrealizowany jest atrakcyjnie i stoi na przyzwoitym warsztatowym poziomie¹⁸⁰⁶. Recenzenci *Czasu dojrzewania* z kolei zwracali uwagę na nieświadomy ładunek humorystyczny filmu. Waldemar Będziński pisał: „A już do »perełek« dialogowo-sytuacyjnych należy zachowanie się młodych robotników, gdy posługują się swoistym honorem. Dialog: ...przeć się mieliśmy sobie mówić wszystko o dziewczynach, skoro nam nie powiedziałaś, nie będziesz z nami mieszkała... Prawda, że zabawne! Albo (chłopak do dziewczyny, z którą jest sam na sam w pensjonacie) słuchaj, ja muszę iść, ja rano wstaję do roboty”¹⁸⁰⁷.

Chronologicznie kolejny z tych obrazów to następny pełnometrażowy film Franciszka Trzeciaka. Debiutem kinowym tego aktora były *Punkty za pochodzenie* (1982), zrealizowane w Zespole Filmowym „Aneks”. Bohaterem Trzeciaka był młody chłopak pochodzący ze wsi, Władek Seretny (Michał Juszczakiewicz), który za wszelką cenę chce dostać się do szkoły teatralnej i zostać zawodowym aktorem. Trzeciak jednoznacznie zestawiał w tym filmie świat wsi i miasta, to drugie traktując jako siedlisko zepsucia oraz moralnej

¹⁸⁰⁴ *Ibidem*, k. 7.

¹⁸⁰⁵ A. Krzywicki, *Wywrotka w drodze do Alabamy*, „Gazeta Pomorska” 1985, nr 170.

¹⁸⁰⁶ Por. T. Hellen, *Bajka o złej młodzieży*, „Fakty” 1985, nr 18, s. 15; T. Śrutkowski, *Masz kłopot? Joe Alabama ci pomoże*, „Gazeta Olsztyńska” 1985, nr 98.

¹⁸⁰⁷ W. Będziński, *Śmiech na widowni*, „Odgłosy” 1984, nr 47, s. 8.

degrengolady. Chociaż, jak mówił w jednym z wywiadów przeprowadzonych w trakcie realizacji *Punktów...*, „nie będę oskarżał miasta. Chcę tylko zadać kilka pytań: dlaczego jest tak a nie inaczej? Co się dzieje z filozofią chłopca-katolika, która w mieście okazuje się niezbyt przydatna. Ten mój bohater jak papierek lakmusowy obnaża miejskie środowisko, zwłaszcza artystyczne. (...) Jest to film gorzki, ale – jak myślę – prawdziwy”¹⁸⁰⁸. Ale właśnie poprzez kreację postaci chłopaka i skonstruowanie go w artystami teatru, którzy albo są nałogowymi alkoholikami, albo spędzają czas na romansach i przygodnym seksie, lub też – jak zagrany przez Karola Strasburgera znany aktor spotkany przez Seretnego – wykorzystują swój zawód do zarabiania dużych pieniędzy i wydawania ich na modne ubrania lub gadżety, film stał się wypowiedzią w obronie wartości oraz wymownym oskarżeniem żyjących w wielkim mieście ludzi sztuki.

Przypomnienie *Punktów za pochodzenie* ma uzasadniony cel, bowiem główny bohater *Diabelskiego szczęścia* (1985) to Władek Seretny, tylko dwadzieścia lat starszy. Reżyser (i zarazem scenarzysta) zmienił jednak personalia protagonisty, tym razem jest nim Franciszek Mazur, zagrany zresztą przez samego Trzeciaka. Mazur jest również aktorem, również pochodzi ze wsi, często odwiedza swoich, mieszkających nadal na prowincji, rodziców i pomaga im w prowadzeniu gospodarstwa. Poznajemy go właśnie podczas powrotu z kolejnej takiej wizyty. Prowadzony przez Mazura samochód ma kraknę, w której ciężko ranna zostaje jego żona (Tatiana Sosna-Sarno). Częste wizyty w szpitalu sprawiają, że Mazur zaczyna romansować z lekarką Ireną (Renata Husarek). Gdy żona umiera, bohater żeni się z lekarką, ale małżeństwo szybko zmieni się w ciąg zadawanych sobie nawzajem pretensji. Mazur znajduje ukojenie u młodziutkiej Kasi (Katarzyna Kozak), ale dziewczyna okazuje się... partnerką syna Mazura.

Do tego konwencjonalnego i banalnego w gruncie rzeczy melodramatu Trzeciak dopisał jeszcze wątek znany z *Punktów...*, czyli krytykę wielkomiejskiego świata, panujących w nim układów i zasad. Najbardziej wybrzmiał ten wątek w scenie przyjęcia u ordynatora (Leon Niemczyk), przełożonego Ewy. Zgromadzeni na nim goście wyśmiewają świat wsi i jego mieszkańców, sami przy tym nie grzeszą inteligencją, zaś gospodarz bez skrępowania pokazuje uczestnikom przyjęcia „najnowszą bajeczkę o sierotce Marysi”, czyli film pornograficzny. Zirytowany dogadywaniami gości Mazur wypowiada pod ich adresem ostre słowa: „Potraficie zobaczyć tam tylko wycinanki, śmigusy-dyngusy i przyśpiewki (...) (Kultura chłopska – przyp. JG) polega na postawie wobec życia. Wobec bezwzględnego

¹⁸⁰⁸ F. Trzeciak, *Jak wykorzystać siłę przebicia?*, rozm. przepr. E. Królikowska, „Film” 1981, nr 46, s. 2.

obowiązku wobec ziemi, przyszłych pokoleń i uznawanych wartości. To jest ta perspektywa chłopska kultury polskiej. Tak inna od waszej kultury, kulturalnej, która polega na szukaniu przywilejów, układziki i lizaniu pańskiej klamki. (...) Oczy macie ślepe na pół narodu! I choćbyście wiadro kawy wypili, nie zrozumiecie tych Indian! Bo nie jesteście z nich!”. Naturalnie, spojrzenie i ocena Mazura nie znajduje zrozumienia u żadnego miejskiej elity, interesuje ich tylko, jakie stawki otrzymuje bohater za swoje role lub spotkania z publicznością.

Powtórzenie znanej z *Punktów za pochodzenie* dychotomii nie znalazło uznania u recenzentów. Janusz Kołodziej oceniał zamiary Trzeciaka sarkastycznie: „czysty i nieskażony Janko Muzykant przeradza się w konformistę i drania Jana M. Ironizuję, ale przecież opisany wyżej proces nie przebiega tak prosto, zaś poza wszystkim pokazana w filmie historia mogłaby się zdarzyć zawsze i wszędzie i rzeczywiście zdarza się w tysiącach przypadków, jednak bez względu na pochodzenie i aktualny status zawodowy”¹⁸⁰⁹. Przy użyciu innych argumentów podobnie ocenili film kolejni recenzenci. Maria Malatyńska zwracała uwagę na liczne scenariuszowe nieporozumienia oraz stereotypowe przedstawienie tak mieszkańców wsi, jak i nowobogackich parweniuszy. Recenzent „Głosu Robotniczego” z kolei bez skrępowań uznał, pisząc o Trzeciaku, iż „z tej masy ekranowych zdarzeń wyłania się postać człowieka, który nie może poradzić sobie ze sobą, którego dramat bierze się z jego własnej megalomanii i lekkomyślności. Ze sprzeczności, które tkwią w nim samym”¹⁸¹⁰. Coś chyba jest w owej megalomanii, Stanisław Wyszomirski przytaczał bowiem historię z Lubuskiego Lata Filmowego 1985, podczas którego *Diabelskie szczęście* miało swoją premierę – Trzeciak miał wówczas stwierdzić, że jego film będzie nowym *Obywatelem Kane* (1941; reż. Orson Welles)¹⁸¹¹. Naprawdę trudno znaleźć jakiegokolwiek pokrewieństwa *Diabelskiego szczęścia* z arcydziełem światowego kina, nie mówiąc już o poziomie artystycznym. Franciszkowi Trzeciakowi chyba niełatwo było się pogodzić z tak jednoznacznie negatywnym przyjęciem filmu przez dziennikarzy, Marian Szczurek pisał, jakoby podczas innego festiwalu, na którym prezentowany był, FPFF w Gdańsku, reżyser miał zaatakować „ostro, pryncypialnie i z pianą na ustach jednego z »gazetowych pismaków« za to, że nazwał »Diabelskie szczęście« kiczem”¹⁸¹².

¹⁸⁰⁹ J. Kołodziej, *Blisko, coraz bliżej*, „Ekran” 1985, nr 50, s. 16.

¹⁸¹⁰ Zastępca, *Trzeciak do szczęścia*, „Głos Robotniczy” 1985, nr 295.

¹⁸¹¹ Por. S. Wyszomirski, *Franko muzykant*, „Express Wieczorny” 1985, nr 243, s. 5.

¹⁸¹² M. Szczurek, *Gdzie brukują dobrymi chęciami...*, „Trybuna Opolska” 1985, nr 296.

Być może żale reżysera wynikały również z faktu, że Komisja Kolaudacyjna przyznała omawianemu filmowi II kategorię artystyczną, zaś podczas posiedzenia Trzeciak mógł usłyszeć od profesora Aleksandra Jackiewicza, że jest on „zjawiskiem niepowtarzalnym w najlepszym tego słowa znaczeniu”¹⁸¹³. Podobne w wymowie stanowiska wygłosili również Wojciech Żukrowski, Jan Rybkowski czy towarzysze Jan Kasak i Zygmunt Janik – mówili o filmie odważnym, drapieźnym, osobistym, zasługującym na aprobatę i pozytywne przyjęcie. Odmienną pozycję zajęli Juliusz Burski i – co może zaskakiwać – Jerzy Jesionowski; ten ostatni stwierdził, że „oglądamy na ekranie historyjkę nieprawdopodobną i absolutnie nie wiem, co ma z niej wynikać. Uważam, że zostały naruszone zasady dobrego smaku, że brak jest w filmie prawdy psychologicznej, że jest jakaś sztuczność, co odnosi się do postaw uczestników tego filmu. Uważam, że mamy tam sceny świadczące o prymitywnym humorze, nie mogę przyjąć wielu dialogów, nie mówiąc już o tym, że mamy nie-dobre aktorstwo, jest w nim wiele naiwności”¹⁸¹⁴. Podobnego zdania musiała być widownia, która film zignorowała.

O ile u Franciszka Trzeciaka symbolem zepsucia było, widziane z perspektywy obywatela chłopskiego pochodzenia, miasto, o tyle w innym filmie podobną funkcję przedsiębiorstwa polonijno-zagraniczne, potocznie określane jako firmy polonijne. Pojawiły się one w PRL-owskim krajobrazie gospodarczym w 1976 roku, na skutek decyzji władz państwowych o możliwości inwestycji kapitału zagranicznego na polskim gruncie¹⁸¹⁵. W latach 1979-1982 liczba takich działalności gospodarczych znacząco wzrosła, gdyż „władze komunistyczne wprowadziły szereg ułatwień administracyjnych oraz zwolnienia podatkowe dla nowo powstających PPZ”¹⁸¹⁶. Rozwój firm polonijnych trwał w Polsce do końca lat 80.; warto również wspomnieć, że „przedsiębiorstwa te, jak wynika z wielu wspomnień i wywiadów z ich właścicielami, zarządzane były pod względem organizacyjnym na wzór zachodni. Sposób zarządzania nastawiony na zysk i optymalizację podatkową, importowanie i stosowanie technologii oraz środków trwałych z krajów kapitalistycznych, jak również szeroko stosowane techniki marketingu czyniły z tych podmiotów bardzo dynamiczne i elastyczne struktury organizacyjne, łatwo dostosowujące się do warunków zewnętrznych.

¹⁸¹³ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 20 marca 1985 r., AAN-NZK, sygn. 5/22, k. 25.

¹⁸¹⁴ *Ibidem*, k. 27-28.

¹⁸¹⁵ Por. M. Sikora, *Koncesjonowany kapitalizm. Służba Bezpieczeństwa MSW a „spółki polonijne” w PRL (1976-1989)*, „Dzieje Najnowsze” 2013, nr 3, s. 127.

¹⁸¹⁶ D. T. Grala, *Przedsiębiorstwa z kapitałem zagranicznym pochodzenia polonijnego jako enklawa kapitalizmu w PRL i „inkubator przedsiębiorczości” liderów biznesu w III RP*, „UR Journal of Humanities And Social Sciences”, 2019, nr 3, s. 81.

W takim sensie firmy polonijne realizowały nie tylko zupełnie nowe ustrojowe w systemie gospodarczym PRL, ale przede wszystkim funkcjonowały odmiennie, nie będąc częścią planu centralnego planisty oraz nie mając prezesów oraz dyrektorów z nominacji partyjnej PZPR¹⁸¹⁷. Właśnie o takim, niespotykanym w obecnym ustroju, biznesie postanowił zrealizować swój film Ryszard Rydzewski. Nosił on również zachodniobrzmiący tytuł – *Menedżer* (1985).

Reżyser (i współautor – wraz z Ewą Przybylską – scenariusza) zdaje się twierdzić, że immanentną cechą takich instytucji jest nieustanna chęć maksymalizacji majątku, karierowiczostwo, wzajemne „podgryzanie” i „podkładanie świni”, ponadto zaś pracowników cechuje skłonność do oszustw i zdrad małżeńskich. Ryszard Rydzewski zresztą nie ukrywał moralizatorskiego posłania swojego filmu oraz chęci wytoczenia krytyki względem prywatnej inicjatywy. Jego wypowiedź dla „Filmowego Serwisu Prasowego” nie pozostawia żadnej wątpliwości: „Mitem łatwego zarobku otoczone są nie tylko wyjazdy zagraniczne, ale i praca w firmach polonijnych. Jest ich stosunkowo niewiele, ale silnie oddziałują na wyobraźnię ogółu. To prawda, że pracujący tam ludzie mają inne, bardziej może atrakcyjne od stanowisk w gospodarce uspołecznionej możliwości: więcej tu zależy od nich samych, ich efektywności. Mają nieustanny doping, żeby być dobrym, użytecznym i efektywnym w swojej pracy. Za tym idą odpowiednie profity, wyjazdy za granicę i wysokie apanaże, ale wystarczy jedno potknięcie, by szef firmy podziękował za współpracę. Nie interesuje mnie aspekt ekonomiczny działalności tych przedsiębiorstw, ale reaguję na zagrożenie moralności¹⁸¹⁸”.

W takiej właśnie firmie pracuje główny bohater *Menedżera*, księgowy Joachim Mackiewicz (Leonard Pietraszak). Gdy po tym, jak dowiedział się o planowanej kontroli działalności firmy przez niemieckiego właściciela, umiera jej dotychczasowy dyrektor (Leon Niemczyk), odmalowany przez twórców filmu jako malwersant i złodziej, Mackiewicz staje się silnym kandydatem do objęcia tego stanowiska. Wokół niego rozpoczyna się szereg zakulisowych gier i manipulacji, które mają za zadanie odwieść go od przyjęcia ewentualnej nominacji. Przoduje w nich kierownik techniczny firmy, niejaki Dzidek Szczurowski (dowód finezji scenarzystów w doborze nazwisk dla stworzonych przez siebie postaci; gra tę postać Zbigniew Lesień). Rydzewski poświęcił swoją uwagę, oprócz podejrza-

¹⁸¹⁷ *Ibidem*, s. 82.

¹⁸¹⁸ *Menedżer*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 22/23, s. 12-13.

nej moralności pracownikom prywatnego przedsiębiorstwa, również pracownikom naukowych, a dokładniej ich dzieciom. Oto dawna kochanka Mackiewicza zjawia się u niego z informacją, że ich córka została zgwałcona na imprezie, organizowanej przez syna uznanego naukowca, profesora Zwolińskiego (Janusz Zakrzeński).

Menedżer pełen jest niedopowiedzeń i psychologicznych i socjologicznych uproszczeń. O sytuacji w „Goncie”, czyli głównym miejscu akcji, wiemy bardzo niewiele. Nie wiemy, o jakie dokładnie oszustwa mógłby zostać oskarżony Nowak, nie wiemy, kim dokładnie jest Szczurowski i czy istotnie ma szanse na objęcie dyrektorskiego stanowiska. Zachowanie Mackiewicza, ale również innych postaci budzi niejednokrotnie zdziwienie, bowiem z psychologicznego i dramaturgicznego punktu widzenia są one zupełnie niezrozumiałe. Reżyser i scenarzyści metodą *pars pro toto* zamierzali powiedzieć o braku jakichkolwiek moralnych zahamowań w walce o władzę w firmie oraz o licznych dwuznacznych postępków, dokonywanych przez pracowników takich biznesów.

Zapewne z powyższych powodów film został na kolaudacji przyjęty z dużą rezerwą, a czasem nawet niechęcią. „Na pewno od strony obiektywnej tak te sprawy nie wyglądają i dlatego uzyskaliśmy na ekranie ich karykaturę”¹⁸¹⁹ – uznał podczas dyskusji Stanisław Trepczyński. Inne wypowiedzi nie były dla *Menedżera* lepsze, ostro zaatakował film Kazimierz Koźniewski, domagając się „po raz pierwszy od czasu filmu pana Bugajskiego”¹⁸²⁰, by filmu nie pokazywać na ekranach, jednoznacznie negatywnie wypowiedzieli się na jego temat Jerzy Jesionowski, Ryszard Koniczek czy Wanda Jakubowska. Po stronie Rydzewskiego stanął Jan Kasak, który co prawda uznał film za niedobry, ale przy tym stwierdził, że „autor pokazał wycinek istniejącej rzeczywistości i broniłbym twórców od tej strony, że mogli oni mieć tego rodzaju intencje, aby ukazywać wycinek rzeczywistości i takie ich nastawienie odbiorca może przyjąć, lub nie”¹⁸²¹. Natomiast według obecnego na kolaudacji z ramienia „Profilu” Jerzego Grzymkowskiego „film niewątpliwie ukazywał prostytutki, złodziei, łobuzów, ale cokolwiek byśmy nie powiedzieli, to jednak jest obraz Polski (...)”¹⁸²².

Gdy *Menedżer* w końcu wszedł na ekrany – 14 listopada 1986 roku, po niespełna roku od kolaudacji, co może świadczyć o tym, że jednak zastanawiano się nad tym, czy udostępnić film publiczności – swoje dołożyli krytycy. „Jak zostać dyrektorem, czyli...

¹⁸¹⁹ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 grudnia 1985 r.*, AAN-NZK, sygn. 5/24, k. 158.

¹⁸²⁰ *Ibidem*, k. 157.

¹⁸²¹ *Ibidem*, k. 167.

¹⁸²² *Ibidem*, k. 171.

forsa, woda i seks na ekranie”¹⁸²³, „Kułak zdemaskowany”¹⁸²⁴, „O co chodzi?”¹⁸²⁵ czy „Te okropne firmy polonijne”¹⁸²⁶ – to tylko przykładowe tytuły recenzji obrazu Rydzewskiego. Trafnie podsumował *Menedżera* Mariusz Załuski, pisząc: „Czyżby film Rydzewskiego miał być formą propagandy? Bo jeśli miał być filmem realistycznym, to na pewno nim nie jest, a jeżeli miała to być twórcza wizja reżysera, to naprawdę szkoda było pieniędzy. Gruba kreska, schemat, a przede wszystkim demonizowanie naszych »burżujów« i ich zachodnich mocodawców sprawiają, że film ma raczej charakter komediowy, a nie sensacyjny”¹⁸²⁷.

Więczy tę listę film, będący powrotem do roli reżysera Jerzego Passendorfera – *Mewy (Fragmenty życiorysu)* (1986). Twórca ten, po sukcesie serialu telewizyjnego *Janosik* (1973) miał w swym życiorysie krótki epizod kierowania Zespołem Filmowym „Panorama” (1972-75), następnie Instytutem Polskim w Wiedniu (1974-79), w końcu – dyrektorskie stanowisko w Telewizji Polskiej. Jednak, jak kąśliwie pisał Maciej Pawlicki, „myśłami był z nami. Czuł, że jego widownia go potrzebuje, że bez niego cierpi, że go wzywa. Wrócił. Długa, bolesna przerwa skończyła się, znów usiadł na reżyserskim fotelu, ku nieopisanej radości swych wielbicieli”¹⁸²⁸. Dla Zespołu Filmowego „Profil” postanowił przenieść na ekrany skandalizującą w momencie premiery powieść Stanisława Goszczurnego „Mewy”. Opublikowana po raz pierwszy w 1961 roku książka doczekała się w okresie PRL-u kilku kolejnych wydań. Bezspornie stały za tym nie tylko literackie zdolności autora, ale również tematyka. „Mewy” opisywały bowiem środowisko gdańskich prostytutek. Główna bohaterka, młoda dziewczyna Zofia, po ucieczce z domu trafia właśnie do takiego środowiska i stopniowo przechodzi kolejne „stopnie wtajemniczenia” – pierwsi klienci, zatrzymanie przez milicję, pobyt w szpitalu, w końcu kuszenie swoimi wdziękami zagranicznych marynarzy i współpraca z przestępcami, okradającymi jej klientów z kosztowności. Zofia marzy również o miłości – początkowo zadaje się z Kostkiem, chłopakiem z półświatka, zajmującym się przemytem, z czasem jednak staje się obiektem zainteresowania Stefana, młodego marynarza, który dla niej rezygnuje z pracy na morzu, przyjmując posadę w kapitanacie portu. Dziewczynie trudno jest jednak wytrwać w „normalnym” życiu, Stefan zaś nie może pozbyć się podejrzeń, że jego partnerka może wrócić do uprawiania „najstarszego zawodu świata”.

¹⁸²³ Por. M. Dolny, *Jak zostać dyrektorem, czyli... forsa, woda i seks na ekranie*, „Dziennik Zachodni” 1986, nr 271.

¹⁸²⁴ Por. M. Pawlicki, *Kułak zdemaskowany*, „Film” 1986, nr 48, s. 9.

¹⁸²⁵ Por. B. Osiński, *O co chodzi?*, „Dziennik Pojezierza” 1987, nr 7, s. 5.

¹⁸²⁶ Por. *Te okropne firmy polonijne*, „Kurier Podlaski” 1987, nr 5.

¹⁸²⁷ M. Załuski, *Zgnilizna*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 2, s. 12.

¹⁸²⁸ M. Pawlicki, *Słonimski na pomoc wezwany*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 37, s. 8.

Przy ekranizacji Jerzy Passendorfer i Stanisław Goszczurny nie odbiegli zbyt od realiów i struktury pierwowzoru literackiego, przenosząc tylko czas akcji z lat 60. na połowę lat 80. i zmieniając pewne fragmenty miejsca rozgrywających się wydarzeń (m.in. Nowy Port z powieści został zmieniony na – również gdańską – dzielnicę Wrzeszcz, część akcji umiejscowiona jest również w Gdyni). Niewątpliwie film był robiony z myślą o szerokiej publiczności, w *Mewach* widzimy bowiem sporo scen rozbieranych, większość z nich z udziałem młodych aktorek, grających role tytułowych „mewek” – Urszuli Kowalskiej w głównej roli oraz Urszuli Panas i Aleksandry Ziubrak w roli jej koleżanek. Natomiast opis pracy prostytutek to jedna strona filmu, druga – to historia Zosi i jej miłości najpierw do Kostka (Andrzej Krucz), później do Stefana (Robert Ingot). I właśnie ten wątek *Mew...*, zajmujący niemal całą drugą połowę filmu, najmocniej wpływa na jego poziom. Fakt, że sam materiał literacki nie dostarczał interesujących rozwiązań dramaturgicznych, był w gruncie rzeczy szablonowym melodramatem. Jerzy Passendorfer zaś musiał czuć się niezbyt swobodnie bez armat, czołgów, strzelanin i żołnierzy. Ostatni film współczesny zrealizował on w 1971 roku – *Zabijcie czarną owcę* zostało ambiwalentnie przyjęte przez krytykę i dość szybko zeszło z ekranów kinowych. Wieloletnia przerwa w pracy na planie filmu aktorskiego również z pewnością wpłynęła na poziom *Mew...* Do niskiego poziomu warsztatowego doszła również nachalna dydaktyka, przestrzegająca przed prostytutką, a co za tym idzie (niczym w *Menedżerze*) łatwym życiem, pogonią za pieniędzmi, upajaniem się bogactwem, co – zdaniem twórców – prowadzi do moralnego upadku.

Trudno się dziwić, że krytycy przyjęli film bez entuzjazmu, często bardzo krytycznie. Zrozumienie znalazł Passendorfer u Andrzeja Bątkiewicza, który docenił w *Mewach* aktorstwo, zwłaszcza kreację Urszuli Kowalskiej oraz moralizatorską i dydaktyczną funkcję filmu¹⁸²⁹. Jednak już Krzysztof Demidowicz uznał, że „aktorstwo jest w tym filmie dokładnie na miarę psychologii i konstrukcji dramaturgicznej, sposób narracji uwydatnia wszystkie dramaturgiczne niedostatki. Niezbyt ruchliwa kamera zadowala się zewnętrżnością, rytm opowieści jest monotony. Także rysunek tła jest błady, złożony z ostentacyjnych schematów (...). Siła dydaktyczna »Mew« Passendorfera nie jest większa niż tablic o szkodliwości picia alkoholu zawieszonych nad butelkami piętzącymi się na półkach”¹⁸³⁰. Tożsame spojrzenie na *Mewy* mieli również inni krytycy, m.in. Tomasz Hellen, którego zda-

¹⁸²⁹ Por. A. Bątkiewicz, *Sen o szczęściu*, „Ekran” 1987, nr 35, s. 6.

¹⁸³⁰ K. Demidowicz, *Cnotliwa mewka i Stefan marynarz*, „Film” 1987, nr 38, s. 9.

niem „do młodzieży gładkie gadki pt. nie garb się, myj uszy już dawno nie docierają. Również nie trafi takie moralizatorstwo, które nie usiłuje zrozumieć człowieka, podsunąć mu jakiegoś rozwiązania, zasugerować innego stosunku do życia. A autorzy »Mew« ograniczają się do pouczeń, połajanek i pogrózek”¹⁸³¹. Na pocieszenie zostały Passendorferowi dwie nagrody – Brązowy Żagiel na Festiwalu Filmowym „Ludzie i Morze” w Gdańsku-Gdyni-Sopocie oraz... puchar z inskrypcją: „Jerzemu Passendorferowi za film »Mewy« wdzięczne »Mewki«. Gdańsk-Koszalin 1987”¹⁸³². Reżyser nie omieszczał się pochwalić tym wyróżnieniem na łamach prasy filmowej, dodając przy tym informację o zawrotnych wynikach rozpowszechniania filmu – jakby na przekór recenzentom krytykującym jego dzieło; jak bowiem stwierdził, „moim chlebodawcą jest i pozostanie widz”¹⁸³³.

Wszystkie trzy filmy przekroczyły w rozpowszechnianiu liczbę 100000 widzów. Warto zastanowić się, w czym tkwi źródło dość dobrych (jak na „Profil”) wyników dystrybucji. Trudno bowiem sądzić, iż publiczność zainteresowana była obroną kultury chłopskiej przez Franciszka Mazura czy moralnymi aspektami pracy w polonijnych przedsiębiorstwach. W przypadku *Mew* odpowiedź jest jasna – liczne sceny erotyczne, o czym już wspominałem. W *Diabelskim szczęściu* i *Menedżerze* takie fragmenty również się pojawiają, chociaż w mniejszym natężeniu niż u Passendorfera. W filmie Franciszka Trzeciaka to nie tylko pornograficzny film pokazywany uczestnikom przyjęcia przez ordynatora, ale również rozbiegane sceny z udziałem Renaty Husarek. W *Menedżerze* erotyka pojawia się z kolei na samym początku filmu – w reklamie firmy, którą pokazuje klientowi „Gontu” (Jerzy Kozakiewicz) dyrektor Nowak (klient, widząc roznegliżowaną modelkę, z lubieżnym uśmiechem odpowiada: „To mi pasuje!”). Metody te może nie przyniosły zespołowi tłumów na widowni, zwłaszcza, że ówczesni wielbicie podobnych scen mieli (nie tylko w kinach, pożądane produkcje dostępne były na coraz bardziej popularnych, choć dostępnych jedynie na czarnym rynku, kasetach VHS) spory wybór, ale pozwoliły przynajmniej choć trochę polepszyć wyniki frekwencyjne.

¹⁸³¹ T. Hellen, *Trucie*, „Fakty” 1987, nr 38, s. 11.

¹⁸³² „Ekran” 1987, nr 41, s. 2.

¹⁸³³ *Ibidem*.

6.7. Dla większości widzów akcje filmu były powolne. Produkcja telewizyjna

W okresie stanu wojennego zespołowi „Profil” udało się zainteresować telewizję dwoma scenariuszami, których tematyka i gatunkowa przynależność były od siebie krańcowo odmienne. Pierwszy z tych scenariuszy, złożony w kwietniu 1982 roku, był autorstwa Ryszarda Rydzewskiego i podejmował temat charakterystyczny dla tego reżysera – badanie psychiki niepełnoletnich, postawionych często w dramatycznych sytuacjach. W *Podróży nad morze* głównym bohaterem był czternastolatek Roman Nowak, który ze względu na śmierć matki trafia do pogotowia opiekuńczego. Przypadkiem dowiaduje się, że jego ojcem jest znany malarz, Jan Galik. Gdy Romek odnajduje go, okazuje się, że mężczyzna jest gotów płacić na jego utrzymanie, ale o wspólnym zamieszkaniu nie ma mowy. Romka nie chce również przyjąć do siebie ciotka, gnieźdząca się z mężem i dwójką dzieci w małym mieszkanku. Oddała się więc wizja posiadania domu i bliskiej osoby, jednak załamane i odrzucone przez wszystkich Romkowi przychodzi z pomocą wychowawczyni Irena. To ona sprawia, że chłopiec będzie mógł wyjechać z ojcem na wakacje – w tytułową „podróż nad morze”, jednak warunkiem tego jest poprawienie wszystkich ocen.

Scenariusz, oceniany przez Romana Rojewskiego, Wojciecha Jędrkiewicza i Mirosława Gronowskiego, spotkał się na ogół z dobrym przyjęciem i takimiż ocenami. Choć zauważano pewne schematyczne i szablonowe rozwiązania dramaturgiczne, podkreślano ważny społecznie temat. Rojewski zauważał dobre dialogi, miał jednak uwagi do postaci Ireny, ustawionej w scenariuszu w charakterze „dobrego anioła dla Romka”¹⁸³⁴. Postulował również, by podczas realizacji „uważać, by całości tematu nie potraktować zanadto ckliwie, by był to film z problemem a nie wyciskacz łez”¹⁸³⁵. U pozostałych dwóch recenzentów pewne wątpliwości wzbudzała osoba reżysera – istotnie, Rydzewski konsekwentnie trzymał się tematyki młodzieżowej, jednak, jak zauważył Wojciech Jędrkiewicz, w jego przypadku „scenariusz był zawsze nieco lepszy od ostatecznego ekranowego efektu – (...) na skutek pewnych uproszczeń, bądź przerysowań powstałych już na etapie realizacji. Powtórzenie się tych doświadczeń pogrzebie ten film”¹⁸³⁶. Mirosław Gronowski z kolei zauważał u Rydzewskiego „ciężką rękę”¹⁸³⁷, przez co postulował, by podczas realizacji filmu reżyser

¹⁸³⁴ R. Rojewski, *Recenzja. Tytuł scenariusza: „PODRÓŻ NAD MORZE”*, ODiZP-TVP, sygn. 2110/13, t. 1, k. nlb.

¹⁸³⁵ *Ibidem*.

¹⁸³⁶ W. Jędrkiewicz, *Recenzja scenariusza filmu fabularnego*, ODiZP-TVP, sygn. 2110/13, t. 1, k. nlb.

¹⁸³⁷ M. Gronowski, *Opinia redakcyjna („Podróż nad morze” aut. R. Rydzewski)*, ODiZP-TVP, sygn. 2110/13, t. 1, k. nlb.

otoczony był opieką kierownictwa Zespołu „Profil”. Z tymi wątpliwościami scenariusz został 27 kwietnia 1983 roku skierowany do produkcji¹⁸³⁸.

Ryszard Rydzewski zaplanował sobie isticie gwiazdorską obsadę „dorosłych” ról – postać ojca głównego bohatera miał zamiar przeznaczyć dla Jerzego Kamasa, kierowniczki pogotowia opiekuńczego – dla Anny Seniuk, w pomniejszych rolach mieli się również pojawić w filmie m.in. Ewa Ziętek (w roli prostytutki, którą Romek spotykał w parku) czy Anna Dymna (w roli obecnej żony ojca Romana)¹⁸³⁹. Wszystkie te role zostały jednak zagrane przez innych aktorów – odpowiednio Jerzego Schejbala, Teresę Lipowską, Aleksandrę Leszczyńską (podówczas studentkę Wydziału Lalkarskiego PWST w Krakowie – filii we Wrocławiu) oraz Wandę Majcherek. Nie były to jedyne problemy, jakie autorzy *Podróży nad morze* napotkali podczas swojej pracy. 6 czerwca 1983 roku kierownik produkcji Andrzej Janowski informował o trudnościach z zaangażowaniem operatora kamery. Jak twierdził, „II operatorzy obrazu figurujący jako wolni w sekcji angażowania grup zdjęciowych odmawiają, tłumacząc się pracą w innych filmach lub innymi trudnościami obiektywnymi (...). Kierownictwo Produkcji filmu uważa, że jeżeli pracownicy są zatrudnieni na etacie w PRF »Zespoły Filmowe« to ich obowiązkiem jest zatrudnienie w grupach zdjęciowych pracujących na rzecz PRF »Zespoły Filmowe«”¹⁸⁴⁰. Ostatecznie funkcję tę pełnił autor zdjęć do filmu, Bogusław Lambach, co zdaniem Andrzeja Janowskiego „spowodowało wydłużenie pracy operatora obrazu i tym samym skracało efektywny czas pracy”¹⁸⁴¹ podczas okresu zdjęciowego. Pech nie opuszczał również twórców w okresie montażu i udźwiękowienia. Z niewyjaśnionych powodów zaginął negatyw z nakręconymi zdjęciami ostatnich scen filmu – ani Wytwórnia Filmów Fabularnych we Wrocławiu, ani ekipa *Podróży nad morze* nie poczuwała się do odpowiedzialności za ten fakt¹⁸⁴². Ze względu na chorobę imitatora dźwięku Stanisława Hojdena, a następnie zobowiązania innych grup zdjęciowych, a co za tym idzie zajętość wrocławskiego laboratorium, nie można było w terminie zgłosić filmu na kolaudację¹⁸⁴³. Ta z kolei odbyła się 24 października 1983 roku, *Podróż nad morze* otrzymała na niej II kategorię artystyczną. Dlaczego jednak film miał premierę dopiero w połowie listopada 1989 roku? Tego żadne dokumenty archiwalne nie wyjaśniają, trudno dopa-

¹⁸³⁸ Por. *Sprawozdanie filmu TV „Podróż nad morze”*, ODiZP-TVP, sygn. 2110/13, t. 3, k. 7.

¹⁸³⁹ Por. *Szczegółowy plan filmu „Podróż nad morze”*, ODiZP-TVP, sygn. 2110/13, t. 2, k. 17b-17c.

¹⁸⁴⁰ *Załącznik nr 5*, ODiZP-TVP, sygn. 2110/13, t. 3, k. nlb.

¹⁸⁴¹ *Sprawozdanie filmu TV „Podróż nad morze”*, op. cit., k. 10.

¹⁸⁴² Por. *Załącznik nr 2, Załącznik nr 3, Załącznik nr 4*, ODiZP-TVP, sygn. 2110/13, t. 3, k. nlb.

¹⁸⁴³ Por. *Załącznik nr 1*, ODiZP-TVP., sygn. 2110/13, t. 3, k. nlb.

trywać się również powodów odłożenia emisji filmu w kwestiach artystycznych lub politycznych – Ryszard Rydzewski zrealizował być może schematyczny, ale poprawnie zrealizowany film pozbawiony również jakichkolwiek krytycznych odniesień do ówczesnej sytuacji politycznej.

Większe szczęście do ekranowych losów miał film Jerzego Obłamskiego *Na krawędzi nocy* (1983). Zapewne dlatego, że poruszał on „atrakcyjny” z punktu widzenia ówczesnej polityki programowej telewizji temat. Akcja tej produkcji toczyła się w 1947 roku. Główny bohater, komunista Piotr Lachowicz (Mieczysław Janowski) żyje w małej wsi i stara się, mimo panującej dokoła atmosfery wojny domowej, prowadzić normalne życie. W tej samej wsi mieszka Sawicka, żona komendanta oddziału NSZ, z którą Lachowicz utrzymuje bliższe stosunki. Kobieta niebawem będzie rodzić, konieczna jest więc wyprawa do miasta po lekarza, który mógłby odebrać poród. Wracając do wsi, Lachowicz i lekarz (Tadeusz Skorulski) wpadają w ręce oddziału Sawickiego (Lech Dyblik). Komendant wymierza im karę chłosty i puszcza ich wolno, gdy zaś NSZ-owcy zostają otoczeni przez oddział KBW, ranny Sawicki ucieka z kotła, dociera do wsi i kryje się w zagrodzie Lachowicza. Bohater staje przed wyborem – wydać politycznego przeciwnika czy pozwolić mu uciekać dalej. Tak pomyślany scenariusz spotkał się z pozytywnym odbiorem telewizyjnych recenzentów. Carmen Szwec, chociaż stwierdziła, że tekst pozbawiony jest atrakcyjnych rozwiązań dramaturgicznych, odnalazła w nim „cichy dramat prostego człowieka, który stara się być uczciwy w czasach zawikłanych, w których niezgoda na tchórzostwo jest bohaterstwem”¹⁸⁴⁴, Zygmunt Marcińczak z kolei był zdania, że dostarczony materiał jest „atrakcyjny: i treściowo, problemowo, i »wizualnie«, »filmowo«. Jest o czym opowiedzieć i jest jak to opowiedzieć. Rodzi się nawet obawa, czy nie jest tego za dużo, czy zmieści się to wszystko”¹⁸⁴⁵.

Na krawędzi nocy zrealizowane zostało na podstawie opowiadania Henryka Panasa, pisarza związanego z Mazurami, redaktora tamtejszych regionalnych dzienników, który w 1982 roku został członkiem Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego. Sam film realizowany był z kolei przez Jerzego Obłamskiego, który od 1978 roku był etatowym pracownikiem Służby Bezpieczeństwa (więcej o tym piszę w dalszej części dysertacji). Trudno więc dziwić się, że film ma określony wydźwięk – sympatia twórców ulokowana jest po stronie

¹⁸⁴⁴ C. Szwec, *Recenzja scenariusza filmu telewizyjnego pt. „Na krawędzi nocy” (wg powieści H. Panasa)*, ODiZP-TVP, sygn. 1914/89, 112, t. 2, k. nlb.

¹⁸⁴⁵ Z. Marcińczak, *Recenzja. Tytuł scenariusza: „Na krawędzi nocy”*, ODiZP-TVP, sygn. 1914/89, 112, t. 2, k. nlb.

Lachowicza, którego działanie uwarunkowane jest przecież szlachetnymi pobudkami, komendant oddziału NSZ i jego podwładni przedstawieni zostali zgodnie z ówczesnymi standardami – jako ludzie butni, pozbawieni ludzkich uczuć, którym torturowanie komunistów sprawia niekłamaną przyjemność. Symptomatyczne jest zakończenie filmu – misja Lachowicza zakończyła się powodzeniem, a Sawicka urodziła syna, co jest jednoznacznym symbolem trwałości komunistycznej idei.

Mimo że kolaudacja filmu odbyła się 30 czerwca 1983 roku i film otrzymał na niej II kategorię artystyczną¹⁸⁴⁶, z emisją filmu zwlekano ponad dwa lata – premiera odbyła się 21 lutego 1985 roku w ramach – co dosyć dziwne – Kina Młodych. Być może powodem odkładania emisji była świętowana w tym roku 40. rocznica zakończenia II wojny światowej i *Na krawędzi nocy* wpasowało się w rocznicowe wymagania repertuarowe Telewizji Polskiej. „Ekran” nie zamieścił recenzji produkcji Jerzego Obłamskiego – zrobiły to za to dwa inne czasopisma. „Gazeta Olsztyńska”, ze względu na pochodzenie autora pierwowzoru literackiego, zauważyła w nim pewne zalety, m.in. sprawność realizacji, utyskując jedynie na powolne rozwijanie się akcji filmu oraz w pewnym stopniu zmarnowanie interesującego punktu wyjścia, znajdującego się w pierwowzorze literackim. „Jakby nie było wezwanie lekarza do rodzącej kobiety w trudnych warunkach powojennych powinno być pretekstem do czegoś więcej, niż pokazania sprawnego funkcjonowania służb bezpieczeństwa publicznego”¹⁸⁴⁷ – podsumowywał krytyk olsztyńskiego dziennika. Jeszcze bardziej negatywnie ocenił film Feliks Netz, zarzucając mu nie tylko pretensjonalny tytuł, ale również nieudolne wykorzystanie westernowej konwencji. Zauważył również, że „niby ma to pozory dramatu, ale, niestety, na plan pierwszy wybijają się pozory. Każda scena filmu jest nam jakoś znajoma, z tego, z tamtego filmu. Są to martwe klisze, które nie są w stanie nas wzruszyć, ani też niczego nauczyć. Zdawało się, że takie powiastki już nie powstają. A jednak...”¹⁸⁴⁸. *Na krawędzi nocy* podzieliło los podobnych tego typu produkcji – jednorazowa emisja telewizyjna, a następnie skierowanie na telewizyjne półki.

Omawiając telewizyjny dorobek zespołu „Profil” w tym okresie, należy wspomnieć również o siedmioodcinkowej, serialowej wersji filmu Bohdana Poręby *Polonia Restituta*. Co jednak ciekawe, do zaakceptowanych do produkcji siedmiu odcinków reżyser planował dodać jeszcze jeden – wieńczący cały serial. Jak pisał w eksplikacji autorskiej, miał on ukazywać wydarzenia rozgrywające się w Polsce w 1920 roku i „stanowić pomost pomiędzy

¹⁸⁴⁶ Por. *Sprawozdanie org. ekonom. filmu TV „Na krawędzi nocy”*, ODiZP-TVP, sygn. 1914/89, t. 1, k. 4.

¹⁸⁴⁷ TOM, *Witkacy i proza Panasa*, „Gazeta Olsztyńska” 1985, nr 50, s. 4.

¹⁸⁴⁸ F. Netz, *Na krawędzi nocy*, „Tak i Nie” 1985, nr 9, s. 15.

serialami »Polonia Restituta« i »Zamach stanu«. Pozwoli to na ciągłą emisję wydarzeń ukazujących powstanie niepodległego państwa polskiego oraz walkę Piłsudskiego z centrolewem o dyktaturę”¹⁸⁴⁹. Część tę Poręba chciał zrealizować głównie w oparciu o materiały archiwalne ukazujące walkę na froncie polsko-bolszewickim przeplatane dokręconymi dodatkowo scenami rozgrywającymi się w sztabach poszczególnych armii.

Wyżej wymieniony odcinek nie został skierowany do produkcji. Telewizyjna wersja *Polonii Restituty* została nakręcona, bazując na sprawozdaniu z produkcji serialu, „w oparciu o materiały filmu kinowego »Polonia Restituta« i o materiały zrealizowane równocześnie z realizacją w/w filmu nie będące jego częścią składową, oraz o niewielką ilość (ca. 150 m) archiwalnych materiałów dokumentalnych. Po skierowaniu serialu do realizacji, nie realizowano dalszych zdjęć”¹⁸⁵⁰. A jednak na jego realizację wydankowano niespełna 14 milionów złotych, suma ta została przeznaczona na prace montażowo-laboratoryjne oraz wypłaty honorariów dla twórców zaangażowanych w realizację serialu. Co jednak ważniejsze, w momencie kierowania do produkcji filmu kinowego *Polonia Restituta* nie było pewne czy zrealizowana zostanie również telewizyjna wersja. Poręba realizował więc część scen bez gwarancji, że wydane na nie pieniądze zostaną efektywnie wykorzystane. Znalazło to odzwierciedlenie w stwierdzeniu kierownika produkcji Jacka Moczydłowskiego, który opisując współpracę z Wytwórnią Filmów Fabularnych w Łodzi, świadcząca zarówno dla filmu jak i serialu usługi inscenizacyjne i laboratoryjne, podkreślał: „Godne podkreślenia jest pomoc WFF w przechowywaniu materiałów filmu przez około roczny okres, kiedy to nie było decyzji o realizacji serialu”¹⁸⁵¹.

Telewizyjna wersja *Polonii Restituty*, emitowana była od 30 września do 11 listopada 1983 roku, wyświetlenie ostatniego odcinka zbiegło się więc z 65 rocznicą odzyskania niepodległości. Spotkała się ona z bardzo skromną recepcją w prasie – zaledwie cztery artykuły, znów o bardzo zróżnicowanych opiniach. Ryszard Marek Groński na łamach „Polityki” narzekał na wydanie kolejnych pieniędzy na produkcję tego serialu, gdyż jego zdaniem takie seriale powinny być widowiskami porywającymi i atrakcyjnymi dla widzów,

¹⁸⁴⁹ B. Poręba, *Eksplicacja autorsko-reżyserska do serialu TV POLONIA RESTITUTA*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/18, t. 1, k. nlb.

¹⁸⁵⁰ *Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z produkcji filmu TV „POLONIA RESTITUTA”*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/18, t. 5, k. 7.

¹⁸⁵¹ *Ibidem*, k. 9.

tymczasem *Polonia Restituta* jest „przymusową wycieczką do gabinetu figur woskowych”¹⁸⁵². Rozbawienie wzbudził w Grońskim również fakt, iż przed emisją każdego odcinka „prof. Kowalski objaśnia, o czym ten odcinek będzie. Dziwne: prof. Kowalski jest przecież scenarzystą »Polonii«. Cóż wart scenariusz, skoro trzeba go uprzednio odgęgać?”¹⁸⁵³. Niedosytem, ale wyrażanym w sposób mniej stanowczy, dzielił się również pisarz Andrzej Twerdochlib¹⁸⁵⁴. Bronił Poręby Witold Rutkiewicz – i to w dwóch artykułach. W pierwszym, opublikowanym na łamach „Gazety Krakowskiej” streszczał raczej okoliczności, w jakich produkcja telewizyjna powstała, wystawiając również laurkę Porębie i Kowalskiemu jako twórcom bojkotowanym zarówno przez telewizyjnych dygnitarzy z lat 70. (Macieja Szczepańskiego i Janusza Rolickiego), jak i członków „Solidarności”, namawiających do bojkotu kinowej wersji *Polonii*... Deklarował przy tym, że słowa te napisał „ażeby uzmysłwić czytelnikom raz jeszcze, że dola twórców, którzy ładują się w strefy trudne, a bywa że historycznie obolałe, nie jest w naszym kraju łatwa. Cóż jednak począć, gdy nie wszyscy chcą zaspokajać zapotrzebowanie społeczne na pułapie czarnej rzekomo współczesnej groteski, bądź – na antypodach – łzawego melodramatu czy nostalgicznego sztambucha »retro«”¹⁸⁵⁵. W artykule noszącym znamiona recenzji, opublikowanym w „Ekranie”, Rutkiewicz zapewniał z kolei, że serial jest zgodny z prawdą historyczną, zaś Poręba jego realizacją i doprowadzeniem jej do pomyślnego zakończenia odniósł zwycięstwo. Większych spostrzeżeń na temat warstwy warsztatowej i formalnej próżno jednak w tekście Rutkiewicza szukać, gdyż, jak stwierdził, „rezonans społeczny, jaki serial wywołał, zwalnia krytyka od wystawiania cenzurek, choć unaocznia potrzebę takich przedsięwzięć nie tylko z okazji rocznicowej parady”¹⁸⁵⁶.

W telewizyjnej produkcji „Profilu” z lat 1984-1987 powtarzają się główne nurty programowe zespołu z omawianej kadencji. Połowa tych realizacji dotyczyła wcześniejszych okresów historycznych, druga część zaś osadzona była w rzeczywistości PRL-u.

17 czerwca 1983 roku Kazimierz Radowicz dostarczył do Telewizji Polskiej scenariusze sześciu odcinków, składających się na serial telewizyjny *Republika Ostrowska*. Materiały literackie dotyczyły zapomnianego epizodu z końca okresu zaborów na terenie Wielkopolski. Opisywały działalność społeczności Ostrowa Wielkopolskiego, którzy w obliczu

¹⁸⁵² R. M. Groński, *Tydzień obywatelski*, „Polityka” 1983, nr 45.

¹⁸⁵³ *Ibidem*. Informacji o wstępach wygłaszanych przez Włodzimierza T. Kowalskiego przed każdym odcinkiem nie udało się potwierdzić.

¹⁸⁵⁴ Por. A. Twerdochlib, *Rozmaitości*, „Głos Wybrzeża” 1983, nr 250.

¹⁸⁵⁵ W. Rutkiewicz, *Potyczki z telewizją*, „Gazeta Krakowska” 1983, nr 243, s. 6.

¹⁸⁵⁶ W. Rutkiewicz, *Świadomość rodowodu*, „Ekran” 1983, nr 49, s. 4.

rewolucji w Berlinie (9 listopada 1918 roku), postanowili utworzyć Komitet Ludowy. Instancja ta w pokojowy sposób doprowadziła do utworzenia polskiego pułku piechoty, złożonego z żołnierzy wcielonych do armii pruskiej i zgrupowanych w jednostce stacjonującej na terenie Ostrowa. W kolejnych dniach – od 10 do 21 listopada 1918 roku – Komitet Ludowy zaczął przejmować pruskie urzędy i instytucje, koniec końców przynosząc miastu niepodległość¹⁸⁵⁷.

Nakreślone wyżej fakty historyczne stanowiły kanwę dwóch ostatnich odcinków serialu, zatytułowanych „Republika nadziei” (ekranowy tytuł – *Republika Ostrowska*) oraz *Noc sylwestrowa*. Poprzednie cztery odcinków sięgały okresu jeszcze przed wybuchem II wojny światowej – akcja serialu rozpoczęła się wczesną wiosną 1913 roku, kończyła zaś zimą 1919 roku. Konwencja *Republiki Ostrowskiej* wykazywała zbieżność z innymi serialami historyczno-obyczajowymi, zwłaszcza z *Najdłuższą wojną nowoczesnej Europy* (1979-1981; reż. Jerzy Sztwiertnia). Na tle politycznych, militarnych i społecznych wydarzeń, w których udział biorą postacie historyczne, rozgrywała się obyczajowo-melodramatyczna *story*; ich bohaterami były już postacie fikcyjne, wchodzący również w interakcje z wymienioną wcześniej grupą *dramatis personae*. Podobieństwa – zarówno dramaturgiczne, jak i tematyczne – do serialu Jerzego Sztwertni stanowiły w oczach recenzentów opiniujących scenariusze Radowicza poważny mankament. Paweł Rzepkowski uznał, że „oczekiwać by należało, iż »Republika ostrowska«, jeśli już traktuje o tych samych problemach, co »Najdłuższa wojna...«, ukazać je powinna z nieco innej perspektywy, w jakiś inny sposób. Tymczasem omawiany scenariusz to jakby film Sztwertni uproszczony i w zmniejszonej skali. Jego akcja dzieje się wprawdzie w nieco innym miejscu (ale też w Wielkopolsce) i obejmuje znacznie skromniejszy przedział czasowy, ale na tym właściwie kończą się różnice. Znowu natomiast bohaterem jest zbiorowość (ostrowianie), którzy bronią się – sposobami znanymi nam już z »Najdłuższej wojny...« przed germanizacyjnym naporem, a później – już z bronią w rękę – walczą o polskość Ostrowa”¹⁸⁵⁸. Podejścia takiego nie podzielali inni recenzenci omawianych materiałów. Jerzy Schönborn uznał, że przedstawiony scenariusz ma „wyraźnie charakter komplementarny”¹⁸⁵⁹, podobne sądy znalazły się również w omówieniach autorstwa Andrzeja Czałbowskiiego i Witolda Figlewskiego.

¹⁸⁵⁷ Por. Z. Dykciak, *„Republika Ostrowska”. Przyczynek do historii Powstania Wielkopolskiego 1918-1919*, Ostrów Wielkopolski 1992.

¹⁸⁵⁸ P. Rzepkowski, *Uwagi o scenariuszu Zbigniewa Kuźmińskiego i Kazimierza Radowicza pt. „Republika Ostrowska”*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/40, t. 5, k. nlb.

¹⁸⁵⁹ J. Schönborn, *Recenzja scenariusza „Na krańcach imperium” z cyklu „Republika Ostrowska” (1)*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/40, t. 5, k. nlb.

Inny mankament, na który zwrócili uwagę niektórzy recenzenci, był związany z samą konstrukcją serialu i wyraźnym podziałem na jego dwie części. Miał on swoje źródła w umiejscowieniu akcji serialu w czasie. Pierwsze trzy odcinki rozgrywały się rok przed wybuchem I wojny światowej i opisywały prześladowania, zadawane głównym bohaterom serialu, ostrowieckiej młodzieży, przez władze pruskiego gimnazjum, dążące do zgermanizowania uczniów i zlikwidowania organizacji, dostarczającej do Ostrowa polskie książki i broszury. Trzy ostatnie zaś rozgrywały się w 1918-1919 roku. Paweł Rzepkowski zastanawiał się, czy taki „skok w czasie” akcji między trzecim a czwartym odcinkiem nie powinien zakończyć się realizacją dwóch oddzielnych seriali, poświęconych przeżyciom młodzieży z Ostrowa Wielkopolskiego w newralgicznym momencie polskiej historii. Zwłaszcza, że twórcy scenariuszy nie potrafili dostatecznie dobrze zaakcentować upływu czasu między trzecim a czwartym odcinkiem. Zwracał na to uwagę Jerzy Bossak: „Wojna trwa już cztery lata, a my dowiadujemy się o tym dopiero z rozmowy przetokowych. Kiepsko. Może trzeba wprowadzić na początku odcinka jakąś datę? To zresztą także nie wystarczy. Muszą być także jakieś sygnały »obrazowe«, coś co widzowi powie, jaki jest czas w którym toczy się akcja odcinka”¹⁸⁶⁰. Takie rozwiązanie jednak sprawiłoby, że *Republika Ostrowska* przypominałaby poprzednie historyczne serialu „Profilu” z *Polonią Restituta* na czele.

Sporo uwag recenzentów wzbudziła również konstrukcja postaci protagonistów i antagonistów. Radowicz i Kuźmiński stereotypowo ustawili w scenariuszu zarówno młodych Polaków, jak i ich rówieśników pochodzących z niemieckich rodzin, nie mówiąc już o wykładowcach oraz kierownictwie pruskiego gimnazjum. Paweł Rzepkowski uznał, że „wszystko jest tutaj zbyt czarno-białe, zbyt wyraźne są podziały typu »dobry-zły« (...). Jak sądzę, ten »westernowy« podział ról wynika z dość prymitywnej realizacji założenia wstępnego, by pokazać, w jaki sposób dzielni Polacy bronili się przed germanizacją”¹⁸⁶¹. Główni bohaterowie są więc szlachetni i waleczni, prezentują również niekwestionowaną patriotyczną postawę. Ich niemieccy koledzy ukazani zostali w czarnych barwach, niektórzy z nich są donosicielami i szpiclami informującymi pruskie władze o nielegalnej działalności ich polskich kolegów. Postacie pruskich profesorów nie odbiegają od tej zasady, autorzy scenariusza wykreowali ich jako ludzi butnych, zapiekłych, nastawionych zdecydowanie

¹⁸⁶⁰ J. Bossak, *O scenariuszu serialu „Republika Ostrowska” (IV „Dzwon Walentego”)*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/40, t. 5, k. nlb.

¹⁸⁶¹ P. Rzepkowski, *Uwagi o scenariuszu Zbigniewa Kuźmińskiego i Kazimierza Radowicza pt. „Republika Ostrowska”*, op. cit., k. nlb.

antypolsko. Z jednym wszakże wyjątkiem, który należy do najjaśniejszych punktów zarówno serialu, jak i jego kinowej wersji. Chodzi o postać profesora Schapsa, w którą wcielił się Michał Pawlicki¹⁸⁶². To postać wymykająca się stereotypowemu wizerunkowi pruskiego nauczyciela, tępiącego młodzież polską i tropiącego tajne patriotyczne organizacje. Schaps jest człowiekiem nastawionym do Polaków przyjaźnie, nieakceptującym niektórych punktów pruskiej polityki wobec tej grupy narodowościowej, w kilku scenach wyraźnie im sprzyjającym. Dodatkowo autorzy wprowadzili jeszcze jeden wątek, wzbogacający tę sylwetkę – w czwartym odcinku dowiadujemy się, że syn Schapsa, który został wcielony do pruskiej armii, zginął na froncie. Sceny rozpaczki starego profesora, choć dość schematyczne, należą do najbardziej interesujących scen *Republiki Ostrowskiej*.

Część recenzentów zwróciło również uwagę na nadmierną ilość dialogów w przyszłym serialu, co mogłoby zdecydowanie zrazić część publiczności do oglądania kolejnych odcinków. Mimo tych zastrzeżeń, w gruncie rzeczy ważnych i alarmujących, serial został skierowany do produkcji. Trudno nie zauważyć, że telewizyjni decydenci przywiązywali większą uwagę do faktu, iż, w ich optyce, „scenariusz jest bardzo dobrze napisany, czyta się go interesująco”¹⁸⁶³ (Andrzej Czałbowski) oraz „odkrywa zupełnie nieznaną – chociażby dla mnie i kręgu moich znajomych – historię”¹⁸⁶⁴ (Witold Figlewski). 19 października 1983 serial został skierowany do produkcji. Budżet jego obliczono na 109 milionów złotych¹⁸⁶⁵. Zauważone przez recenzentów mankamenty, które mogłyby skutecznie obniżyć poziom *Republiki Ostrowskiej* nie zostały przez twórców zlikwidowane, ani przynajmniej zniwelowane.

Trudno powiedzieć, czy Witold Figlewski i jego znajomi w pozytywny sposób odebrali produkcję Zbigniewa Kuźmińskiego. Emitowany w czerwcu i lipcu 1986 roku serial stał się tematem tylko jednej recenzji – w tygodniku „Ekran”. Barbara Kaźmierczak utyskiwała na nadmierną ilość dialogów oraz ich informacyjny charakter oraz uproszczenia psychologiczne, chwaliła natomiast chęć opisanego zapomnianego epizodu z okresu walk o niepodległość Polski¹⁸⁶⁶. Podobne akcenty pojawiły się również w listach dwóch widzów

¹⁸⁶² Według planu generalnego rola ta początkowo była przymierzana dla Bronisława Pawlika. Por. *Szczegółowy plan filmu Republika Ostrowska*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/40, t. 4, k. nlb.

¹⁸⁶³ A. Czałbowski, *Recenzja scenariuszy serialu tv pt. „Republika Ostrowska”*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/40, t. 5, k. nlb.

¹⁸⁶⁴ W. Figlewski, *Recenzja scenariuszy 6-odcinkowego (po 1 godzinie) serialu pt. „Republika Ostrowska”*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/40, t. 5, k. nlb.

¹⁸⁶⁵ Por. *Szczegółowy plan filmu Republika Ostrowska*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/40, t. 4, k. nlb.

¹⁸⁶⁶ Por. B. Kaźmierczak, *Republika Ostrowska*, „Ekran” 1986, nr 29, s. 4-5.

z Wielkopolski. Pierwszy z nich, ostrowiecki historyk Jerzy Pietrzak, udowadniał, że Radowicz i Kuźmiński bardzo swobodnie podeszli do opisywanych przez siebie wydarzeń, wskazywał również na liczne błędy kostiumograficzne i scenograficzne. Strona artystyczna *Republiki Ostrowskiej* również wzbudziła jego niesmak, uważał, że w serialu „były dłuższy, zbyt liczne wątki (...), naiwne dialogi, nieporadna gra młodych aktorów, bezbarwna – starszych (czy tylko przez nich zawiniona?). »Najdłuższa wojna...« była pod tym względem o wiele bardziej udana”¹⁸⁶⁷. Z kolei mieszkaniec Kórnika, Stanisław Gibasiewicz (rocznik 1904), który w okresie opisywanym przez Kuźmińskiego i Radowicza był członkiem Towarzystwa Tomasza Zana, niemalże powtórzył zarzuty Pietrzaka, dodając również, że „pierwsze części serialu robią wrażenie wręcz amatorszczyzny mimo kilometrowej listy współpracowników, a może właśnie dlatego. Później następuje poprawa, jakby reżyser i współtwórcy w trakcie filmowania nauczyli się, jak to robić”¹⁸⁶⁸.

Niepowodzeniem zakończyła się realizacja debiutanckiego filmu Wojciecha Brzozowicza – *Kolega Pana Boga* (1986). Brzozowicz był z wykształcenia aktorem, w 1967 ukończył Państwową Wyższą Szkołę Teatralną w Warszawie, po studiach zaangażował się do warszawskiego Teatru Współczesnego, a od 1970 roku przez kolejne dwie dekady występował w Teatrze Narodowym. Grał również w filmach – pod koniec lat 60. i w latach 70. pojawił się między innymi w *Jak rozpętałem drugą wojnę światową* (1969; reż. Tadeusz Chmielewski), *Trzeba zabić tę miłość* (1972; reż. Janusz Morgenstern), serialu *Stawiam na Tolka Banana* (1973; reż. Stanisław Jędryka), *Coś za coś* (1977; reż. Agnieszka Holland) czy *Co mi zrobisz jak mnie złapiesz* (1978; reż. Stanisław Bareja). Na przełomie lat 70. i 80. zaczął coraz bardziej wiązać się ze środowiskiem Ryszarda Filipskiego i Zespołu Filmowego „Profil” – obsadzony przez tego pierwszego w cyklu *Kto ty jesteś* oraz filmie *Zamach stanu*, zagrał również w *Katastrofie Gibraltarze* Bohdana Poręby i w kilku innych produkcjach jego zespołu. I to właśnie w „Profilu” postanowił zrealizować swój pierwszy, jak się później okazało – jedyny film.

Kolega Pana Boga to oniryczna momentami ballada, rozgrywająca się w latach 60. (choć czas akcji nie jest dokładnie określony), podejmująca temat niewygasłego echa okupacji oraz wojennych dramatów, które mimo upływu lat nadal nie pozwalają na spokojne życie oraz powrót do normalności. Opowiada historię małżeństwa – Joli (Jolanta Grusznic) i Janusza (Janusz Rafał Nowicki). Kobieta cały czas oczekuje na powrót z wojny

¹⁸⁶⁷ J. Pietrzak, *Historyk ostrowski o telewizyjnej „Republice Ostrowskiej”*, „Przewodnik Katolicki” 1986, nr 51/52, s. 12.

¹⁸⁶⁸ S. Gibasiewicz, *Plusy i minusy „Republiki Ostrowskiej”*, „Głos Wielkopolski” 1986, nr 166, s. 4.

swojego ojca, marynarza służącego podczas wojny w brytyjskiej flocie. Cały czas poszukuje jego śladów, rozmawia z dawnymi przyjaciółmi i towarzyszami broni, ci jednak cały czas utrzymują, że jej ojciec zginął podczas działań wojennych. Jola nie potrafi w to uwierzyć, nadal bowiem otrzymuje od ojca paczki z Australii. Okazuje się, że stoi za tym mieszkaniec kamienicy, w której mieszkają bohaterowie, odtrącany przez wszystkich stolarz trumien (Bogusz Bilewski), podczas wojny służył on z ojcem Joli na tym samym okręcie i był świadkiem jego śmierci. W tle rozgrywa się historia wspomnianej kamienicy, która została przeznaczona do rozbiórki, a wszystkim mieszkańcom przydzielono nowe mieszkania. Postać grana przez Bilewskiego do końca nie chce opuścić swojego domu, mimo interwencji milicji.

Scenariusz filmu, którego współautorem był Janusz Domagalik, złożony został w Redakcji Filmowej Telewizji Polskiej w 1984 roku. Oceniany był przez trzech recenzentów – tylko jeden, Paweł Rzepkowski, wyrażał się o nim entuzjastycznie i prosił o przyjęcie tekstu bez zmian i poprawek. Jak twierdził, „»Kolega Pana Boga« wymyka się (...) wszelkim schematycznym kryteriom, jednoznacznym, sprawdzalnym ocenom. Jest to tekst dość prosty – w swoim układzie fabularnym – a zarazem nader złożony – w asocjacjach emocjonalnych, jakie prowokuje. Intuicyjnie czuję, że podoba mi się bardzo, ale mam kłopoty ze zwerbalizowaniem, dlaczego tak się dzieje”¹⁸⁶⁹. W konkluzji uznał jednak, że największą siłą scenariusza jest wspomniana wyżej postać marynarza, zagrana przez Bilewskiego, przez co tekst Domagalika i Brzozowicza wydał mu się „zupełnie inny niż większość tekstów, które do nas trafiają”¹⁸⁷⁰. Równie przychylny scenariuszowi był krytyk filmowy Czesław Dondziłło. Dwoje pozostałych recenzentów – Maja Górecka i Wojciech Jędrkiewicz – wysunęli jednak pod adresem tekstu sporo zarzutów. Górecka znalazła w scenariuszu liczne sztampowe i schematyczne sceny i postacie – zarówno głównego bohatera, jak i innych postaci z drugiego planu. Raziło ją również niewykorzystanie motywu człowieka, obcującego ze śmiercią, stającym się niemalże kimś w rodzaju pośrednika między ziemią a niebem, tytułowego „kolegi Pana Boga”. „I tu odnajduję problem wart opowieści filmowej: pytanie, co dzieje się z człowiekiem obcującym na co dzień z procesem umierania, co powoduje, iż człowiek w ogóle skłonny jest wykonywać nie cieszący się popularnością zawód i, bardziej ogólnie – żyć inaczej niż 99% otaczającego społeczeństwa”¹⁸⁷¹ – twierdziła.

¹⁸⁶⁹ P. Rzepkowski, *Recenzja scenariusza Janusza Domagalika i Wojciecha Brzozowicza pt. „Kolega Pana Boga”*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/27, k. nlb.

¹⁸⁷⁰ *Ibidem*.

¹⁸⁷¹ M. Górecka, *Recenzja scenariusza filmu telewizyjnego pod tytułem „Kolega Pana Boga”*. Autorzy: Janusz Domagalik, Wojciech Brzozowicz, ODiZP-TVP, sygn. 1970/27, k. nlb.

Wojciech Jędrkiewicz zaś, ze względu na tematykę tekstu i bijącą z niego atmosferę przewidywał, iż scenariusz ten, realizowany przez mniej doświadczonego reżysera, „będzie (...) po prostu niewiarygodny”¹⁸⁷²; w swej argumentacji przywoływał porażki takich filmów, jak *Kołowaty* (1982; reż. Jerzy Kołodziejczyk) czy *Szklana kula* (1972; reż. Stanisław Rózewicz).

Jak wykazał efekt ekranowy, trafniejszymi przewidywaniami okazały się te autorstwa recenzentów krytycznych wobec nadesłanego materiału. *Kolega Pana Boga*, który w warstwie obrazowej miał być chyba odpowiedzią na filmy Tadeusza Konwickiego i Krzysztofa Kieślowskiego, okazał się filmem nieudanym. Sporo tutaj nadmiernie ekspresyjnego aktorstwa (choć Bogusz Bilewski w pewnym sensie swoją grą ratuje film przed zupełną kompromitacją). Brzozowicz nie zapanował również nad umiejętnym przełożeniem materiału scenariuszowego na ekran, przede wszystkim pod względem dramaturgicznym. Zupełnym nieporozumieniem jest na przykład postać drwala, wycinającego drzewo rosnące przed kamienicą (rolę tę zagrał niewymieniony w napisach Franciszek Trzeciak), którego kilka scen później widzimy na weselu swojej córki. Z jakich powodów tyle miejsca poświęcone zostało postaci niezwiązanej z tematem i głównymi wątkami – film nie wyjaśnia. Podobne wrażenia przyniósł redakcyjny pokaz *Kolegi Pana Boga*, który odbył się w pierwszej połowie maja 1986 roku. Z zachowanej notatki wynika, że jego uczestnicy stwierdzili „iż to, co obejrzelśmy na ekranie, prawie nie ma związku z zatwierdzonym i skierowanym do produkcji scenariuszem. (...) W scenariuszu cała ta historia została opowiedziana zgodnie z logicznym następstwem zdarzeń, a poszczególne epizody – pomimo poetyckiej atmosfery całości – miały charakter realistyczny. Również psychologia postaci i sposób ich przedstawienia widzowi uzasadniony był kolejnością scen. (...) Niestety, reżyser (...) pozwolił sobie na totalne zburzenie struktury scenariusza, usunięcie większości scen i zastąpienie ich innymi, kompletne pomieszanie kolejności zdarzeń, nie mówiąc już o całkowitej rezygnacji z prób charakteryzowania postaci, czy zupełnej zmianie zakończenia”¹⁸⁷³. Nie była to jedyna modyfikacja, jaką Brzozowicz wprowadził do scenariusza – wyeksponował przede wszystkim nieobecny wcześniej wątek małżeństwa Joli i Janusza, przez co postać tytułowa z całym bagażem jej światopoglądu i refleksji na temat spraw uniwersalnych, zesłała na dalszy plan, stając się przez to mało zrozumiałym i nieprzekonującym dodatkiem. Również

¹⁸⁷² W. Jędrkiewicz, *Recenzja scenariusza Janusza Domagalika i Wojciecha Brzozowicza pt. „Kolega Pana Boga”*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/27, k. nIb.

¹⁸⁷³ *Kolega Pana Boga*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/27, k. nIb.

warsztatowa ocena filmu po redakcyjnym pokazie była dla Brzozowicza miążdżąca – telewizyjni decydenci zarzucili mu liczne błędy wynikające ze złej inscenizacji scen, a także błędy montażowe czy techniczne niedogodności dźwięku i postsynchronów. W konkluzji zdecydowano, by w takiej postaci filmu nie przyjmować.

Poprawki do filmu zostały jednak zalecone już wcześniej – podczas kolaudacji zespołowej, która odbyła się 4 lutego 1986 roku¹⁸⁷⁴. Jakiego rodzaju poprawki wniesiono – tego wspomniany dokument nie precyzuje. Wiadomo tylko, że po opisanym wyżej redakcyjnym pokazie film po raz kolejny był pokazywany ekspertom z Telewizji Polskiej 9 lipca 1986 roku. O majowym przeglądzie filmu Brzozowicza *Analiza... milczy*, zaś na temat lipcowego pokazu nie pozostały w telewizyjnych archiwach żadne dokumenty. W teczkach dotyczących *Kolegi Pana Boga* nie udało mi się znaleźć również stenogramu z kolaudacji z 25 września 1986 roku, w wyniku której *Kolega Pana Boga* otrzymał III kategorię artystyczną. Telewizja przez ponad dwa lata telewizja zwlekała z pokazaniem tego filmu widzom – premiera odbyła się dopiero 1 listopada 1988 roku. Doczekał się on tylko jednej recenzji, opublikowanej w tygodniku „Ekran”. Mirosław Winiarczyk uznał *Kolegę Pana Boga* za film doskonale wpisujący się w atmosferę Święta Zmarłych oraz „dotykający ważnych problemów, potrzeby tolerancji, akceptacji różnych charakterów i postaw życiowych. Właśnie ów egzystencjalny ton i dobre aktorstwo całego zespołu sprawiło, że film zasługuje na odnotowanie i pamięć”¹⁸⁷⁵.

Na oddzielne obszernie omówienie zasługuje serial *Kryptonim Turysci* (1986), zrealizowany w 1986 roku przez Jerzego Obłamskiego, na podstawie scenariusza Jerzego Grzymkowskiego. Głównym bohaterem ostatniej tego typu szpiegowskiej produkcji telewizji PRL był Henryk Wdowiak, drobny przedsiębiorca „z przeszłością”, spędził bowiem pewien czas w zakładzie karnym. Po swojej wizycie we Francji ma kłopoty – zagranicą otrzymał propozycję współpracy z amerykańskim wywiadem. Zgłasza ten fakt dzielnicowemu, ten zaś przekazuje sprawę do służby kontrwywiadowczej. Oficerowie postanawiają przeszkolić Wdowiaka do roli podwójnego agenta i tym samym rozbić siatkę amerykańskich szpiegów działającą na terenie Polski. Wdowiak zyskuje zaufanie swoich amerykańskich mocodawców, a dzięki przekazanym kontrwywiadowi informacjom udaje się aresztować wielu ludzi współpracujących z wywiadem imperialistycznego mocarstwa z szefem siatki na czele.

¹⁸⁷⁴ *Analiza ekonomiczna filmu telewizyjnego „Kolega Pana Boga”*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/27, k. nlb.

¹⁸⁷⁵ M. Winiarczyk, *Gość z zaświatów*, „Ekran” 1988, nr 46, s. 13.

Poprzez realizację produkcji według scenariusza Grzymkowskiego Telewizja Polska chciała wypełnić swoje zadania wobec resortu bezpośrednio zainteresowanego powstaniem serialu. 15 marca 1984 roku do pułkownika Józefa Chomentowskiego, dyrektora Gabinetu Ministra Spraw Wewnętrznych trafił bowiem list z Telewizji Polskiej. Jego autor (pismo jest niepodpisane) zapewnia, że „Telewizja Polska chciałaby zadośćuczynić prośbie Ministerstwa Spraw Wewnętrznych i zrealizować film seryjny wg poleconego przez Was scenariusza Jerzego Grzymkowskiego pt. »TURYSŃCI«¹⁸⁷⁶. Reprezentant mediów skarżył się jednak na brak środków dewizowych na realizację serialu, zdjęcia miały być bowiem kręcone m.in. we Francji. Autor dokumentu prosił pułkownika Chomentowskiego o wystąpienie „do Ministerstwa Kultury i Sztuki o sfinansowanie tego przedsięwzięcia w 50 procentach, a więc o wyasygnowanie na ten cel kwoty 22,5 mln złotych¹⁸⁷⁷.

Zanim jednak produkcja serialu ruszyła, scenariusz serialu był recenzowany przez kilku pracowników Telewizji Polskiej. I zebrał praktycznie same negatywne opinie. Nie jest to niczym dziwnym, bowiem tekst przypomina najgorsze osiągnięcia socrealistycznych filmów szpiegowskich z *Karierą* (1954; reż. Jan Koecher) i *Niedaleko Warszawy* (1954; reż. Maria Kaniewska-Forbert) na czele. Recenzenci wytykali Grzymkowskiemu schematyzm akcji i postaci, posługiwanie się stereotypami, liczne błędy dramaturgiczne, mierny poziom literacki tekstu, brak napięcia lub sztuczne jego tworzenie. Zygmunt Wiśniewski punktował:

„Napięcie – niezbędne w tego rodzaju filmach – jest zwykle osiągnięte przez splot przypadków (podkreślenie oryginalne – przyp. JG). Tymczasem sztuka pisania opowieści i sensacyjnych polega między innymi na tym, by to, co wydaje się początkowo przypadkiem okazywało się koniecznością (podkreślenie oryginalne – przyp. JG) (...). W »Turystach« dzieje się na ogół odwrotnie, dlatego mało w tym tekście scen naprawdę trzymających w napięciu. Brakuje w tym tekście finezji i lekkości. Wszystkie postacie nie grzeszą nadmiarem intelektu i zdarza się, że widz »kojarzy« szybciej niż dzielni wywiadowcy i ich »przebiegli« przeciwnicy. (...) W dialogach autor próbuje być dowcipny, ale są to zwykle żarty niezbyt wysokiego lotu, często niepotrzebnie wulgarne. Jeszcze bardziej wulgarne, prawie »ginekologiczne« okazują się sceny erotyczne¹⁸⁷⁸.

Andrzej Czałbowski zastanawiał się, dlaczego akcja serialu toczy się w latach sześćdziesiątych, skoro taką historię można również osadzić współcześnie, a przez to produkcja będzie znacznie tańsza i prostsza (choćby ze względu na brak konieczności dostosowania

¹⁸⁷⁶ [Pismo do Józefa Chomentowskiego z 15 marca 1984 roku], ODiZP-TVP, sygn. 1970/31, k. nłb.

¹⁸⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁷⁸ Z. Wiśniewski, *Opinia redakcyjna na temat scenariuszy Jerzego Grzymkowskiego pt. „Turysci”*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/31, k. 1-2.

plenerów do stanu sprzed dwóch dekad). „Wszystko to niestety bardzo słabej inwencji i niskich lotów”¹⁸⁷⁹. Witold Figlewski uważał tekst za jeden z najsłabszych, jaki kiedykolwiek czytał i uznał, że nie spełnia on postawionego przed nim zadania, albowiem powstało „coś tak nieporadnego, zagadanego, bez żadnej dramaturgii, o wszystkim wiemy od samego początku, że to w rezultacie ośmiesza SB”¹⁸⁸⁰. Negatywnie ocenił również współpracowników Służby Bezpieczeństwa. „A jaki jest poziom intelektualny tych »współpracowników« – o zgrozo!!! – masarz, któremu tylko dziwki we łbie i drugi gówniarz z PGR. To się chyba mogłoby nazywać »podkładanie świni« naszym służbom wywiadowczym. Przecież to jest kompromitujące dla nich. (...) Dzieci nasze nawet w takie bzdury nie uwierzą”¹⁸⁸¹, po czym stwierdzał, że walka ze szpiegami zachodnich mocarstw to wspaniały temat na serial, ale scenariusz musi jednak przedstawiać jakiś poziom. W podsumowaniu uznał, że „nie widzi możliwości realizacji filmu na podstawie tego scenariusza”¹⁸⁸². Paweł Rzepkowski niemal powtórzył wszystkie zarzuty, które scenariuszowi postawili Czałbowski i Figlewski, razem jednak proponował przyjąć tekst oraz poprosić Grzymkowskiego o wykonanie serii poprawek. I taką właśnie decyzję podjął Zygmunt Wiśniewski – zaakceptował tak zły pod względem dramaturgicznym scenariusz, zapewniając Dyrektora Programu I Telewizji Polskiej, towarzysza Zbigniewa Bożyczkę, że Grzymkowski i reżyser filmu „dokonają poprawek w scenopisie. Kierunki i szczegółowe uwagi do scenariuszy zostały omówione z ZF »Profil« przy udziale przedstawicieli MSW”¹⁸⁸³. 2 kwietnia 1985 roku serial *Kryptonim Turyści* został skierowany do produkcji.

Reżyseria serialu została powierzona Jerzemu Obłamskiemu. Jest to ciekawa postać, warta dokładniejszego scharakteryzowania. Urodzony we Francji, żył tam do końca lat czterdziestych. W Polsce przyszedł reżyser *Kryptonimu Turyści* ukończył Studium Nauczycielskie w Olsztynie i wkrótce rozpoczął w tym mieście pracę jako nauczyciel plastyki w jednym z liceów. W 1960 roku wstąpił do Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. W połowie lat 60. rozpoczyna prowadzenie Amatorskiego Klubu Filmowego w Olsztynie, zrealizowane tam przez niego filmy są wielokrotnie nagradzane i wyróżniane na przeglądach i festiwalach filmów amatorskich. W 1970 roku rozpoczyna studia w Państwowej

¹⁸⁷⁹ A. Czałbowski, *Recenzja 3 częściowego serialu pt. „Turyści” J. Grzymkowskiego*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/31, k. 4.

¹⁸⁸⁰ W. Figlewski, *Recenzja scenariusza Jerzego Grzymkowskiego do telewizyjnego filmu 3-odcinkowego /godzinne odcinki/ pt. „Turyści”*, ODiZP-TVP, sygn. 1970/31, k. 1.

¹⁸⁸¹ *Ibidem*.

¹⁸⁸² *Ibidem*, k. 2.

¹⁸⁸³ [Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do Zbigniewa Bożyczki z 22 października 1984 roku], ODiZP-TVP, sygn. 1970/31, k. nlb.

Wyższej Szkole Filmowej Telewizyjnej i Teatralnej w Łodzi. Po ich ukończeniu trafia do Zespołu Filmowego „X”, prowadzonego przez Andrzeja Wajdę. Asystuje mu m.in. przy realizacji *Ziemi obiecanej* (1974), poza tym pełni również funkcję II reżysera przy kilku odcinkach serialu *Czterdziestolatek* (1975-76; reż. Jerzy Gruza). Kilkukrotnie pojawia się również przed kamerą, grając epizody we wspomnianym *Czterdziestolatku* i *Ziemi obiecanej*, ale również w filmach *Gniazdo* (1974; reż. Jan Rybkowski) i realizowanym w „Profilu” *Olśnieniu* (1976)¹⁸⁸⁴. W 1975 roku jest reżyseruje jedną z nowel filmu *Obrazki z życia*, rok później realizuje samodzielnie film telewizyjny *Ostatnie takie trio* ze Zbigniewem Zapasiewiczem w roli głównej, dobrze przyjęty przez krytykę¹⁸⁸⁵. W wywiadzie udzielonym tygodnikowi „Film” tuż przed ukończeniem łódzkiej szkoły streszczał swój program artystyczny. Zaręczał, że interesują go „sprawy wielkie: kraj, w którym żyję, jego uwarunkowania społeczno-polityczne, jego sukcesy i porażki, to co w nim dobrego i to co złego. Interesuje mnie film polityczny, pełen pasji i żaru, którego darmo dzisiaj szukać wśród naszej rodzimej produkcji filmowej. Interesują mnie tematy przemilczane dotąd, z jednej strony z obawy przed odpowiedzialnością, z drugiej – przez wypaczone i źle pojęte zasady walki ideologicznej. (...) Nie wierzę, by istniały tematy zabronione, rejony niedostępne dla filmu, sprawy, o których nie wolno mówić. Nie wierzę, bo musiałbym uwierzyć w śmierć prawdziwego, ambitnego, autentycznego kina. A jest to właśnie ten rodzaj kina, który wybrałem”¹⁸⁸⁶.

Czy dlatego właśnie porzucił pracę w Zespole „X” i zatrudnił się w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych? Podanie o przyjęcie do tej instytucji „na stanowisko reżysera filmowego”¹⁸⁸⁷ złożył w Departamencie Kadr MSW w lutym 1978 roku. Zajmujący się podaniem Obłamskiego pułkownik Bonifacy Jedynek, podówczas Dyrektor Departamentu Kadr MSW, przesłał je do Dyrektora Biura „B” MSW, pułkownika Lecha Krawczyka, z adnotacją, iż „przyjęcie reżysera zapobiegłoby korzystaniu z pomocy z zewnątrz co w naszych

¹⁸⁸⁴ Dane biograficzne Jerzego Obłamskiego za: *Akta osobowe funkcjonariusza: ppor. Jerzy Eugeniusz Obłamski, imię ojca: Włodzimierz, ur. 03-07-1937 r.*, AIPN, sygn. IPN BU 02042/323/1, k. 5-9 oraz Jerzy Obłamski, <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=11930> [dostęp: 12.11.2020].

¹⁸⁸⁵ Czesław Dondziłło w recenzji dla tygodnika „Film” pisał: „Andrzej Mularczyk to uznana firma w naszym światku filmowym. Autor scenariusza i dialogów ostatnio pokazanego filmu »Ostatnie takie trio« reprezentuje solidny, profesjonalny poziom (...). Dodajmy, że i Jerzy Obłamski, reżyser filmu, swą powinność spełnił bez zarzutu (...). W efekcie obejrzelśmy film zgrabny, dowcipnie pomyślany i zręcznie zrealizowany, łatwy do przełknięcia i w ogóle lekko strawny” (C. Dondziłło, *Realizm balladowy*, „Film” 1977, nr 21, s. 21).

¹⁸⁸⁶ J. Obłamski, *Określić się...*, „Film” 1973, nr 6, s. 10.

¹⁸⁸⁷ *Akta osobowe funkcjonariusza: ppor. Jerzy Eugeniusz Obłamski...*, op. cit., k. 4.

warunkach jest nie wskazane”¹⁸⁸⁸. Jednocześnie jeden z pracowników resortu przeprowadził z Obłamskim rozmowę, z której wynika, że chciał podjąć tę pracę z powodów czysto materialnych – żądał otrzymania wynagrodzenia w wysokości 10 tysięcy złotych oraz mieszkania M-5, do tego zaś jednego miesiąca urlopu bezpłatnego w roku na kontynuowanie działalności artystycznej¹⁸⁸⁹. Postawienie tych warunków nie zniechęciło pracowników ministerstwa przed rozpatrzeniem kandydatury Obłamskiego – pułkownik Krawczyk prosił ministra Stanisława Kowalczyka o zgodę na zatrudnienie reżysera w swojej komórce. 1 lipca 1978 roku Obłamski rozpoczął pracę w Biurze „B” na stanowisku starszego inspektora¹⁸⁹⁰.

Czym było owo Biuro „B”? Komórkę tę nadzorował szef Służby Zabezpieczenia Operacyjnego. Do zadań poszczególnych jego komórek należała między innymi obserwacja personelu ambasad i placówek dyplomatycznych oraz dyplomatów państw kapitalistycznych oraz innych cudzoziemców z państw zachodnich mieszkających w Polsce oraz sprawy „łączności, telewizji, kamuflażu, maskowania i charakteryzacji”¹⁸⁹¹. Gdy Obłamski podejmował pracę w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, w Biurze „B” powołano dwa nowe wydziały, wśród nich „Wydział XII zajmujący się całokształtem zadań związanych z filmem i fotografią operacyjną”¹⁸⁹².

W ramach Wydziału XII Biura „B” działała „specjalna komórka (...) tzw. zespół realizatorów filmowych »SEKTOR«”¹⁸⁹³. Obłamski w ramach Wydziału zrealizował szereg filmów, pozytywnie ocenionych przez jego przełożonych. W opinii służbowej na jego temat, wystawionej w lipcu 1982 roku, znajdziemy następujące zdania: „Realizację zadań służbowych st. szer. J. Obłamski rozpoczął od opracowania ekranowych wersji filmów pt - »Dokumentalny film operacyjny w MSW cz. I i II« i realizacji filmu szkoleniowego o wybranych zagadnieniach walki kontrwywiadu i wywiadu pt - »Sprawa krypt. Żubr«”¹⁸⁹⁴. W dalszych akapitach znalazła się informacja o bardzo wysoko ocenionym przez kierownictwo resortu filmie *...ja jestem amerykańskim dyplomatą*, uznanym za przykład „opano-

¹⁸⁸⁸ *Ibidem*, k. 16.

¹⁸⁸⁹ Por. *Ibidem*, k. 19.

¹⁸⁹⁰ Por. *Ibidem*, k. 100.

¹⁸⁹¹ P. Piotrowski (red.), *Aparat bezpieczeństwa w Polsce. Kadra kierownicza. Tom III 1975-1990*, Warszawa 2008, s. 33.

¹⁸⁹² *Ibidem*.

¹⁸⁹³ R. Poboży, *Poznałem go w Los Angeles*, „Biuletyn IPN pamięć.pl”, 2013, nr 10, s. 10.

¹⁸⁹⁴ *Akta osobowe funkcjonariusza: ppor. Jerzy Eugeniusz Obłamski...*, op. cit., k. 104.

wania szeregu zagadnień służbowych, umiejętności myślenia operacyjnego, szybkiej i właściwej realizacji pracy”¹⁸⁹⁵. Również i kolejne realizacje Obłamskiego – dokumenty *Z całą surowością prawa* oraz *I poznasz prawdę* – były bardzo dobrze odebrane przez przełożonych reżysera. Daje się poznać jako koleżeński i lojalny wobec zwierzchników pracownik. Jest również cenionym aktywistą partyjnym. Jak notuje autorzy opinii – major Stanisław Niedziałek (sekretarz Komitetu Zakładowego PZPR) oraz podpułkownik Tadeusz Czyżewski (naczelnik Wydziału XII) – Obłamski „tradycje działalności komunistycznej wyniósł z rodzinnego domu. W czasie dotychczasowej służby był również zaliczany do grona aktywistów partyjnych. Aktualnie pełni funkcję I-szego Sekretarza POP Nr. 12”¹⁸⁹⁶. Za swoją działalność na polu realizacji filmów operacyjnych na potrzeby MSW Obłamski został odznaczony Srebrnym Krzyżem Zasługi.

W lutym 1983 roku Obłamski otrzymuje zgodę na oddelegowanie do Zespołu Filmowego „Profil”, gdzie realizuje godzinny telewizyjny film *Na krawędzi nocy*. Po pomyślnym zakończeniu realizacji Obłamski wraca do MSW i realizuje kolejne filmy instruktażowe – m.in. *Imieniem Feliksa Dzierżyńskiego* (1984) poświęcony historii i działalności Ministerstwa Spraw Wewnętrznych. W roku 1985 za swoją pracę otrzymuje Nagrodę Ministra Spraw Wewnętrznych II stopnia¹⁸⁹⁷. 2 kwietnia 1985 roku rozpoczyna się okres przygotowawczy serialu *Kryptonim Turyści*¹⁸⁹⁸.

Analizując dokument „Szczegółowy plan filmu »Turyści«” można odnieść wrażenie, że obsada serialu, zwłaszcza jego ról drugoplanowych, planowana była jako isticie gwiazdorska. W trzech odcinkach mieli się pojawić tak uznani i popularni aktorzy, jak: Gabriela Kownacka, Małgorzata Zajączkowska, Bogusław Sochnacki, Ewa Krasnodębska, Wirgiliusz Gryń, Leon Niemczyk, Irena Karel, Artur Barciś, Andrzej May, Witold Pyrkosz, Krzysztof Majchrzak, Karol Strasburger, Krzysztof Stroiński, Piotr Garlicki, Władysław Kowalski, Anna Nehrebecka czy Dorota Pomykała¹⁸⁹⁹. Ostatecznie nic z tych planów nie wyszło. Bodaj najbardziej uznanymi aktorami, którzy pojawili się w serialu, byli Tomasz Zaliwski (główna rola Henryka Wdowiaka), Anna Milewska, Jerzy Molga i Arkadiusz Bazak. Poza tym serial obsadzony był głównie aktorami mniej znanymi, zaś część z nich często otrzymywała propozycje od reżyserów „zespołów partyjnych”. Nazwiska Zaliwskiego,

¹⁸⁹⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁹⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁹⁷ Por. *Akta osobowe funkcjonariusza: ppor. Jerzy Eugeniusz Obłamski...*, op. cit., k. 122.

¹⁸⁹⁸ Por. *Z.F. Profil. Filmy zrealizowane „Kryptonim Turyści” 1986*, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Zespołu Polskich Producentów Filmowych, sygn. 788, k. 8.

¹⁸⁹⁹ Por. *Szczegółowy plan filmu „Turyści”*, ODiZP-TVP, sygn. 1970-31, k. 17-17c.

Molgi czy Bazaka nie są od tego wyjątkiem, poza nim na ekranie pojawił się między innymi Bogusław Sar, Jerzy Aleksander Braszka i Edward Sosna, Kazimierz Meres (wystąpił m.in. w *Katastrofie w Gibraltarze, Złotym pociągu czy Czasie nadziei*) czy Waław Ulewicz. Inne role również zagrali aktorzy mało znani, obsadzani dotychczas w epizodach, bez podawania ich nazwisk w czołówkach filmu. I tak rolę pułkownika kontrwywiadu dowodzącego operacją, w której uczestniczy Wdowiak, zagrał Brunon Bukowski, aktor łódzkich teatrów, często przewijający się na drugim planie produkcji realizowanych w WFF w Łodzi (*Stawka większa niż życie, Czarne chmury, Rodzina Połanieckich, Kariera Nikodema Dyźmy*). W rolę szefa komórki amerykańskiego wywiadu w Polsce, Erwina Masnego, wcielił się Tadeusz Skorulski, aktor teatrów wrocławskich, który w filmach realizowanych w wytwórni we Wrocławiu również obsadzany był z reguły w epizodach (*Czterej pancerni i pies, Sami swoi, Wyjście awaryjne, Konsul*). Role najbliższych członków rodziny Wdowiaka – żony i córki – zagrały odpowiednio Barbara Dzido-Lelińska, aktorka teatrów łódzkich oraz Ewa Sudakiewicz, która wówczas występowała w „bojkotowanym” Teatrze Narodowym w Warszawie. Również role drugoplanowe obsadzone zostały „etatowymi” epizodystami. Taki zespół aktorski również nie wpłynął na poziom artystyczny serialu.

W relacji z planu *Kryptonimu...*, wydrukowanej w tygodniku „Film”, Obłamski stwierdził, że podczas swojego pobytu we Francji poznał prawdziwego negatywnego bohatera tej historii, Włodzimierza Rychlińskiego. Gdy po latach przeczytał scenariusz Grzymkowskiego, postanowił przenieść go na ekran. Zapewniał również: „chcę zrobić film obyczajowy, wtopiony w pejzaż lat 70-tych, bo tam przenieśliem akcję. A więc realia środowiska Wdowiaka – hodowcy kur, z drugiej strony realia pracy kontrwywiadu. Ale nie będzie to film z cyklu »zabili go i uciekł«”¹⁹⁰⁰.

Odbiór serialu przez dyspozycyjnych krytyków był, jak się można domyślać, bardzo pozytywny. Z dzisiejszego punktu widzenia kuriozalna wydaje się recenzja Witolda Rutkiewicza, który na łamach „Ekranu” opisywał serial w nieomal samych superlatywach: od fabuły – zdaniem Rutkiewicza niezwykle interesującej i bogatej – przez posłanie dydaktyczne *Kryptonimu Turyści*, tak bardzo obecnie potrzebne i wartościowe po doskonałą reżyserię, celne odtworzenie realiów i grę aktorską. Recenzent docenił bazowanie na materiałach z archiwum polskiego kontrwywiadu, dzięki czemu „film otrzymał solidną socjologiczną obudowę, wspartą bystrą obserwacją życia bieżącego. Te atrybuty wzbogaciły utwór, który, zachowując bogatą warstwę sensacyjno-szpiegowską, stanowi jednocześnie

¹⁹⁰⁰ E. Królikowska, *Turyści. O realizacji telewizyjnego filmu Jerzego Obłamskiego*, „Film” 1986, nr 5, s. 18.

interesującą panoramę fragmentu polskiej rzeczywistości”¹⁹⁰¹. Ale również fragmenty francuskie, chociaż częściowo realizowane w Polsce (m.in. filmowa willa państwa Rubackich realizowana była w Sokolnikach pod Łodzią¹⁹⁰²), znalazły uznanie w oczach Rutkiewicza. Jego zdaniem, Obłamski i jego ekipa na tyle dobrze odtworzyli Francję na polskim gruncie, „że nawet znawca nie ustali, co utrwała kamera na Zachodzie, a co na miejscu u nas”¹⁹⁰³. Wybitny wręcz w swojej roli był Tomasz Zaliwski, doskonale sprawdził się Bogusław Sar („szczery i prostoduszny (...), zwany w środowisku »polskim Redfordem«”¹⁹⁰⁴), zaś Jerzy Aleksander Braszka, „filmowy wyjadacz”, jak ujął to Rutkiewicz, w roli Sergiusza Rubackiego dowiódł, „jak bogatą skalą wyrazową dysponuje”¹⁹⁰⁵. W innej recenzji Rutkiewicza – na jednej bowiem się nie skończyło – Jerzy Grzymkowski, autor scenariusza, był „wybitnym prozaikiem i dramaturgiem”¹⁹⁰⁶, zaś serial „pokazuje wszystkie te specjalistyczne działania (kontrwywiadu polskiego – przyp. JG) bez naiwnej »operacyjnej lipy«”). Cóż, Rutkiewicz z pewnością wiedział, co pisze. To on właśnie, w 1981 roku, zrealizował wraz z Obłamskim dokumentalny film o zdekonspirowaniu agenta amerykańskiego wywiadu, Leszka Chrósta. Produkcja ta została wyprodukowana przez Centralną Wytwórnę Programów i Filmów Telewizyjnych „Poltel” i prezentowana na była na antenie I Programu Telewizji Polskiej 11 czerwca 1981 roku o godzinie 20.15 pod tytułem *Pamiętnik zdrady – opowieść filmowa*¹⁹⁰⁷.

Jednak równie ciekawa wydaje się analiza innego, dość specyficznego, odbioru serialu *Kryptonim Turyści*. Otóż Departament II MSW wydał polecenie wojewódzkim Urzędom Spraw Wewnętrznych zbierania opinii na temat recepcji przez społeczeństwo. I tak z dokumentu wytworzonego przez pułkownika Jerzego Maja, zastępcę szefa Wojewódzkiego Urzędu Spraw Wewnętrznych w Legnicy możemy dowiedzieć się, że *Kryptonim Turyści* „został pozytywnie przyjęty przez społeczeństwo województwa legnickiego. Przychylna ocena filmu spowodowana została m.in. sensacyjnością fabuły, poruszeniem tematyki nieznanego szerszemu ogółowi oraz częściowym osadzeniem akcji filmu na naszym terenie”¹⁹⁰⁸. Legniccy telewidzowie dostrzegli również negatywne ukazanie działalności

¹⁹⁰¹ W. Rutkiewicz, *Kryptonim „Turyści”*, op. cit.

¹⁹⁰² Por. E. Królikowska, *Turyści. O realizacji telewizyjnego filmu Jerzego Obłamskiego*, „Film” 1986, nr 5, s. 18.

¹⁹⁰³ W. Rutkiewicz, *Kryptonim „Turyści”*, „Ekran” 1986, nr 38, s. 8.

¹⁹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁰⁶ W. Rutkiewicz, *Kontrwywiad odłaniania archiwa*, „Gazeta Krakowska” 1986, nr 132, s. 6.

¹⁹⁰⁷ Por. *Akta osobowe funkcjonariusza: ppor. Jerzy Eugeniusz Obłamski...*, op. cit., k. 101.

¹⁹⁰⁸ [Pismo Jerzego Maja do Dyrektora Departamentu II Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 19 listopada 1986 roku], AIPN, sygn. IPN BU MSW II 4172, k. 1.

amerykańskiego wywiadu, za pewien błąd uznając konstrukcję postaci głównego bohatera – ich zdaniem taki człowiek nie prezentował zbyt dużej wartości dla amerykańskich szpiegów. Z kolei w województwie piotrkowskim (szyfrogram pułkownika Alojzego Perliceusza, zastępcy szefa ds. SB WUSW w Piotrkowie Trybunalskim) serial również oglądany był bardzo chętnie, zaś widzowie dziwili się posiadaniem przez Służbę Bezpieczeństwa wykrywacza kłamstw. Wartościowy wydaje się również następujący passus dokumentu: „Z komentarzy w środowisku robotniczym Fabryki Maszyn Górniczych »Pioma« w Piotrkowie Tryb. wynika, że jak przedstawia film, służba bezpieczeństwa dysponując takimi środkami technicznymi i metodami pracy, musiała posiadać pełne rozpoznanie nielegalnych struktur typu KOR, KPN itd. (...) Dlaczego więc zezwalała na ich istnienie i działanie przeciwko ustrojowi i państwu, co w konsekwencji doprowadziło do konfliktu na początku lat osiemdziesiątych?”¹⁹⁰⁹. Inne opinie, przesłane do Departamentu II (m.in. z Wojewódzkich Urzędów Spraw Wewnętrznych w Pile, Kaliszu, Rzeszowie, Wałbrzychu czy Częstochowie) nie odbiegały swoim tonem od przywołanych wyżej dwóch notatek.

Pod adresem *Kryptonimu Turycyści* pojawiły się jednakże również i zarzuty. Dość krytycznie natomiast na temat serialu wypowiedzieli się pracownicy Wojewódzkiego Urzędu Spraw Wewnętrznych w Skierniewicach. Z notatki, sporządzonej przez majora Stanisława Janusiewicza, wynika, że skierniewiccy oficerowie SB uznali wspólną produkcję Telewizji i „Profilu” bardziej za instruktaż opisujący pracę polskiego kontrwywiadu, przez co wiele scen i wątków może być niezrozumiałych dla „zwykłych” widzów. Ponadto zauważyli, że „ukazanie faktu pobierania pisemnych zobowiązań od osób współpracujących z SB, wykorzystanie wyjazdów zagranicznych do indagacji niektórych osób i uzależnienie wydania paszportu od ewentualnej zgody na współpracę z SB może mieć negatywne skutki w pracy operacyjnej”¹⁹¹⁰. Nie zgodzili się również z oceną obsady aktorskiej, dokonaną przez Witolda Rutkiewicza, stwierdzając, że „wszystkie role powinny być obsadzone przez znanych aktorów, gdyż w tym filmie główny bohater grał lepiej od pozostałych aktorów”¹⁹¹¹. Podobne odczucia serial wzbudził wśród widzów województwa gorzowskiego¹⁹¹², zaś raczej negatywnie ocenili *Turystów* widzowie województwa zielonogórskiego. Według majora Eustachego Hućko z tamtejszego WUSW „dla większości widzów akcje filmu były

¹⁹⁰⁹ [Pismo Alojzego Perliceusza do Dyrektora Departamentu II Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 10 października 1986 roku], AIPN, sygn. IPN BU MSW II 4172, k. 1.

¹⁹¹⁰ [Pismo Stanisława Janusiewicza do Mieczysława Kyziola z 4 listopada 1986 roku], AIPN, sygn. IPN BU MSW II 4172, k. 1.

¹⁹¹¹ *Ibidem*, k. 2.

¹⁹¹² Por. [Pismo Stanisława Nowaka do Naczelnika Wydziału VIII Departamentu II Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 6 listopada 1986 roku], AIPN, sygn. IPN BU MSW II 4172, k. 1-2.

powolne i pozbawione mocnych momentów trzymających w napięciu. Brak interesującej obsady aktorskiej. Tym samym film ten nie wywołał jakiegoś większego oddźwięku w społeczeństwie. Jeżeli w założeniach film ten miał w jakimś stopniu wzbudzić zainteresowanie społeczne naszą pracą, to na podstawie zebranych ocen i komentarzy w pełni zadania tego nie spełnił”¹⁹¹³.

Natomiast wspomniani i cytowani wyżej oficerowie SB zbierali również informacje o serialu u swoich Kontaktów Operacyjnych lub Tajnych Współpracowników. Badając ten wątek, warto zacytować przytaczany wcześniej meldunek w Legnicy. Jak bowiem zanotował pułkownik Maj, jego podwładni zebrali również opinie od K.O. „Kawa”, „którego współpraca z Urzędem Bezpieczeństwa posłużyła za kanwę filmu”¹⁹¹⁴. Miał on spore powody do narzekań na twórców „*Turystów*”, ponieważ mimo zabiegów adaptacyjnych i dramaturgicznych „został on rozpoznany jako główny bohater serialu. K.o. uważa, że konsultant filmu popełnił duży błąd nie zmieniając realiów z tamtego okresu dot. jego osoby (miejsce zamieszkania, afera w Zakładach Mięsnych, prowadzenie fermy kurzej, sytuacji rodzinnej itp.) dopuszczając tym samym do możliwości zidentyfikowania go w najbliższym gronie”¹⁹¹⁵.

6.8. Kierownictwu Zespołu zaleca się szczególną troskę o większą gospodarność. Ocena działalności przez NZK

W 1986 roku ta sama komisja, która oceniała zespół „Iluzjon”, poświęciła również uwagę zespołowi Bohdanowi Poręby. Przynajmniej w jednym punkcie „Profil” wyróżniał się względem zespołu Czesława Petelskiego na plus – widać wyraźnie, że dwie spośród czterech wymienionych w tabeli produkcji zwróciły uwagę publiczności i przyniosły istotne zyski z rozpowszechniania. Członkowie komisji zauważyli jednak, że chociaż „Profil” zrealizował filmy podejmujące ważką tematykę współczesną, nie można uznać, że zamierzenia te zakończyły się pełnym powodzeniem, gdyż „zbyt wiele filmów dotyczy tematów marginalnych, operuje schematami, charakteryzuje się niedopracowaniem na etapie scenariusza i w związku z tym nie ma szansy na zdobycie szerszej widowni”¹⁹¹⁶. Zwrócono również

¹⁹¹³ [Pismo Eustachego Hućko do Naczelnika Wydziału VIII Departamentu II MSW z 2 listopada 1986 roku], AIPN, sygn. IPN BU MSW II 4172, k. 1.

¹⁹¹⁴ [Pismo Jerzego Maja do Dyrektora Departamentu II Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 19 listopada 1986 roku], op. cit., k. 1.

¹⁹¹⁵ *Ibidem*, k. 1-2.

¹⁹¹⁶ *Zespół Filmowy „Profil”*, AAN-WKKCPZPR, sygn. LVI-1708, k. 4.

uwagę na fakt przekraczania budżetów przyznanych „Profilowi” na realizację konkretnych produkcji oraz swobodne podejście do kwestii ekonomicznych i produkcyjnych. Uwagę poświęcono również kadrze Zespołu stwierdzając, że poszczególne filmy powierzane są „osobom, których efekty pracy wzbudzają uzasadnione obawy co do poziomu artystycznego i sprawności realizatorskiej, o czym świadczą zarówno oceny kołaudacyjne, jak i wypowiedzi krytyków”¹⁹¹⁷. W gruncie rzeczy słowa te mogą odnosić się do wszystkich autorów wyżej wymienionych filmów – Waldemara Podgórskiego, Ryszarda Rydzewskiego, Romana Wionczka i Mieczysława Waśkowskiego. Wątpliwości wzbudził również literacki poziom scenariuszy składanych przez zespół. Stąd zespół otrzymał następujące zalecenia:

- „1. Staranniejsze zamawianie scenariuszy i zwiększenie wymagań jakościowych.
2. Ograniczenie zbyt otwartej polityki debiutów, staranniejszy dobór reżyserów do scenariuszy, większa opieka nad realizacjami debiutantów.
3. Większa troska o zaspokajanie potrzeb widowni.
4. Kierownictwu Zespołu zaleca się szczególną troskę o większą gospodarność oraz o podejmowanie realizacji tańszych i bardziej przemyślanych”¹⁹¹⁸.

Czas pokazał, że „Profil” starał się istotnie „zaspokajać” potrzeby widowni, o czym świadczy realizacja przynajmniej kilku produkcji w 1986 i 1987 roku. Kierownictwo „Profilu” wzięło sobie również do serca ostatnią uwagę, co znalazło odzwierciedlenie w kolejnej ocenie, dokonanej pod koniec 1987 roku. Trudno dziś bowiem domniemywać, jaki byłby los Zespołu Filmowego „Profil”, gdyby nie realizacja *Nad Niemnem*. Być może zostałaby zlikwidowany jako zespół deficytowy, tak samo jak zespół Czesława Petelskiego. Faktem jednak jest, że to właśnie ekranizacja powieści Elizy Orzeszkowej uratowała „Profil” przed prawdopodobną likwidacją, bo pozostałe filmy w większości przypadków nie przynosiły zysków z rozpowszechniania. Wyjątkiem były dwie produkcje poświęcone młodzieży – *Alabama* Ryszarda Rydzewskiego i (z nieznaczną nadwyżką w stosunku do kosztów produkcji) *Czas dojrzewania* Mieczysława Waśkowskiego. Również wpływy z dystrybucji *Republiki nadziei* Zbigniewa Kuźmińskiego przekroczyły koszty produkcji, ale stało się to tylko dlatego, że był to film zmontowany z materiałów serialu telewizyjnego, co znacznie zmniejszyło koszty produkcji. Dlatego też „Profil” mógł poszczycić się następującym wynikiem: „Średnia frekwencja na seansie – 120 widzów, średni wpływ z seansu – 6.365 zł (są to dwa II wyniki wśród ośmiu zespołów)”¹⁹¹⁹. Lepszy wynik uzyskał tylko Zespół „Zodiak” Jerzego Hoffmana, który przy skromnej ilościowo produkcji wprowadził do kin dwa

¹⁹¹⁷ *Ibidem*.

¹⁹¹⁸ *Ibidem*, k. 4-5.

¹⁹¹⁹ *Ocena merytoryczno-programowa Zespołów Filmowych*, AAN-NZK, sygn. 2/103, k. 34.

frekwencyjne hity: *Podróże pana Kleksa* (niespełna 8,5 miliona widzów) oraz *C.K. Dezerterów* (nieco ponad 5,7 miliona widzów)¹⁹²⁰. Warto również zauważyć, że 22 filmy, zrealizowane przez „Profil” w analizowanym okresie, stawiały zespół Bohdana Poręby na pierwszym miejscu pod względem liczby produkcji. „Profil” – jak zauważyła komisja przeprowadzająca ewaluację tej instytucji – „ani razu nie przekroczył planowanych kosztów powyżej 5%, natomiast 6 razy poczynił oszczędności powyżej 10% i 17 razy poniżej 10% planowanych kosztów”¹⁹²¹. Tak dobre gospodarowanie powierzonymi budżetami nie znalazło jednak uznania w oczach oceniających, gdyż prowokowało do zarzutu o niedokładne planowanie produkcji pod względem finansowym. Zespół nie mógł z kolei pochwalić się nadmierną ilością nagród festiwalowych – tylko jeden film z kadencji 1984-1987 – koprodukcja *Kukulka w ciemnym lesie* – zdobył Grand Prix na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Sapporo w 1987 roku. Ale – jak już zaznaczyłem przy omawianiu oceny „Iluzjonu” – również inne zespoły, działające w tym okresie, nie miały w swoim dorobku licznych festiwalowych nagród; „Profil” pod tym względem stał na poziomie chociażby Zespołu „Kadr” Jerzego Kawalerowicza. W porównaniu z zespołem Czesława Petelskiego „Profil” został doceniony ze względu na udaną współpracę z telewizją – większość filmów telewizyjnych zespołu została bardzo dobrze przyjętych na kolaudacjach telewizyjnych, uzyskując pierwszą kategorię artystyczną (wyjątkiem był *Kolega Pana Boga Wojciecha Brzozowicza*). Nieco gorzej ocenione zostały kinowe debiuty, zrealizowane w „Profilu”. Zespół bardzo aktywnie działał też, jeżeli chodzi o realizację filmów w koprodukcji – w omawianym powstały dwa filmy, zrealizowane przy współpracy z inną kinematografią, kolejne dwa zostały skierowane do produkcji (*Przeprawa* i *Pan Samochodzik i praskie tajemnice* – omówione zostaną w kolejnym rozdziale, podsumowującym dorobek zespołu w latach 1988-89), kilka innych projektów pozostało natomiast tylko w sferze planów. Warto tutaj wymienić dwa – film *Roloff – samotna gwiazda*, którego scenariusz, autorstwa Bohdana Drozdowskiego, został zaakceptowany i który miał być realizowany we współpracy z kinematografią kubańską (reżyserem miał być niejaki R.Massip), zaś film *Ostatnie zdjęcie w albumie* autorstwa Jerzego Grzymkowskiego, Faruka Wadiego i Ghaliba Saadha miał powstać w koprodukcji z Palestyną w reżyserii Bohdana Poręby i Saadha; scenariusz został jednak wycofany przez zespół¹⁹²². Innym zarzutem, wystosowanym pod adresem zespołu, było niedopracowanie

¹⁹²⁰ Por. *Ibidem*, k. 51.

¹⁹²¹ *Ibidem*, k. 34.

¹⁹²² Por. *Ibidem*, k. 32.

materiałów literackich, co przełożyło się na liczne błędy w zrealizowanych filmach. I chociaż komisja twierdziła, że zaakceptowane scenariusze i skierowane do produkcji filmy ro-
kują nadzieje na dobre wyniki frekwencyjne, zalecała „znacznie staranniejszą selekcję ma-
teriałów literackich, większy nadzór artystyczny nad filmami i bardziej właściwie planowa-
nie kosztów”¹⁹²³. Bohdan Poręba nie odniósł się do oceny działalności kierowanej przez
siebie grupy twórczej twierdząc, że „nadzór nad filmami powinien ograniczać się do sfery
scenariusza i montażu i jest sprawowany w wystarczającym stopniu”¹⁹²⁴.

¹⁹²³ *Ibidem*, k. 35.

¹⁹²⁴ *Ibidem*.

Tabela 9. Koszty produkcji i wyniki finansowe filmów kinowych ZF „Profil” zrealizowanych w latach 1982-1987.

	Tytuł	Data premiery	Koszt produkcji	Kopie		Seanse	Liczba widzów w roku premiery	Liczba widzów po roku od premiery	Liczba widzów - stan na 30.11.1987	Wpływy - w roku premiery	Wpływy - stan na 30.11.1987	Wpływy - eksport - stan na 30.11.1987		
				35	16									
1	Co dzień bliżej nieba	1984-02-27	18910175	16		3604	250455	253477	289000	8206929	10233000	0		
2	Haracz szarego dnia	1984-03-26	36564239	36		2393	104031	107311	121000	2862191	4409000	442000		
3	Dom świętego Kazimierza	1984-05-21	27333667	21		618	36 828	40419	53000	842295	2153000	0		
4	Katastrofa w Gibraltarze	1984-09-01	114941053	23		2038	225630	315708	346000	8208474	13552000	0		
5	Czas dojrzewania	1984-10-15	33995624	30		3219	553725	879830	1011000	19609866	35656000	0		
6	Godność	1984-10-20	15048199	17		175	16014	72385	72385	342812	2200000	0		
7	Dzień kolibra	1984-11-19	25287860	26		367	21894	58883	72000	419710	1516000	2520000		
8	Alabama	1985-04-08	30428000	30		8169	1007136	1049580	1216000	68308000	83303000	629000		
9	Romans z intruzem	1985-08-29	43635000	23		1071	48532	65279	77000	1717000	2702000	3622000		
10	Diabelskie szczęście	1985-11-25	32877000	28		745	46682	123924	150000	2500000	7427000	35000		
11	Dłużnicy śmierci	1986-01-20	35773000	21		2150	108155	108155	132000	4988077	5567000	3760000		
12	Okruchy wojny	1986-02-??	30640000	9		329	8867	9183	14000	340203	450000	4025000		
13	W cieniu nienawiści	1986-04-18	29068000	30		1500	57005	59339	65000	2132625	2331000	517000		
14	Kukułka w ciemnym lesie	1986-05-09	38430000	18		1023	171898	30737	34000	1130008	1308000	430000		
15	Epizod Berlin - West	1986-10-21	29970000	23		2216	63106	98469	100000	3344646	4808000	4301000		
16	Menedżer	1986-11-14	34916000	20		2924	91972	181921	179000	5299693	9953000	0		
17	Nad Niemnem (cz. I)	1987-01-05	70897000	82	60	21064	3448560	3448560	[Redacted]	304132000	[Redacted]	92000		
18	Nad Niemnem (cz. II)	1987-01-05		82	60	16156	2617847	2617847						
19	Czas nadziei	1987-02-16	42440000	18		1004	49351	49351					1314000	0
20	Złoty pociąg	1987-03-02	143100000	23		4067	231236	231236					13546000	0
21	Złota mahmudia	1987-03-02	59057000	21		2030	142282	142282					3309000	46000
22	Pan Samochodzik i...	1987-06-01	51173000	57		6290	738680	738680					17895000	b.d.
23	Mewy (Fragmenty życiorysu)	1987-08-17	44822000	30		5991	460121	460121					6408000	b.d.
24	Między ustami a brzegiem...	1987-09-14	103238000	55		13838	1503683	1503683					b.d.	b.d.

25	Czarne stopy	1987-11-16	48887000	31		4176	585935	595935		b.d.		b.d.
26	Trzy kroki od miłości	1988-02-15	48316000	b.d.	b.d.	b.d.		164000		16000000		b.d.
27	Dzikun	1988-05-30	53000000	b.d.	b.d.	b.d.		190000		21000000		19000000
28	Przeprawa	1988-06-27	153000000	b.d.	b.d.	b.d.		48000		5000000		b.d.
29	Republika nadziei	1988-10-14	13921000	b.d.	b.d.	b.d.		77000		14000000		b.d.

Opracowanie własne na podstawie: *Zestawienia informacyjne wyników rozpowszechniania w latach 1973-1986, AAN-NZK, sygn. 5/68; Mały Rocznik Filmowy 1984, Warszawa 1985; Mały Rocznik Filmowy 1985, Warszawa 1986; Mały Rocznik Filmowy 1986, Warszawa 1987; Ocena merytoryczno-programowa Zespołów Filmowych, AAN-NZK, sygn. 2/103; Posiedzenia Komitetu Kinematografii. Protokoły tom 1 1990, AAN-KK, sygn. 1/4; Filmy kinowe i telewizyjne zrealizowane w Zespołach Filmowych w l. 1984-1987. Zestawienie, AAN-KK, sygn. 2/275.*

7. Zespół Filmowy „Profil” w latach 1988-1989

7.1. *Balet wodny. Z historią w tle*

Nurt historyczny, który w „Profilu” królował niemalże od początku działalności tego zespołu, znalazł również swoich reprezentantów w ostatniej kadencji jego funkcjonowania, która przypadła również na ostatnie lata funkcjonowania systemu komunistycznego w Polsce. Co jednak zastanawiające oba filmy, *Desperacja* (1988) i *Przeprawa* (1988), dotyczyły trudnych stosunków polsko-rosyjskich czy polsko-sowieckich. I to właśnie *Przeprawa* była jednym z najtrudniejszych organizacyjnie filmów, zrealizowanych przez „Profil” w latach 80.

Pozwolę sobie jednak zacząć od filmu, którego akcja rozgrywała się w odleglejszej epoce historycznej. *Desperacja* była kolejną w wykonaniu tego reżysera eksploracją XIX wieku. Bohaterem owego melodramatu historycznego uczyniono młodego studenta, Marcina (Krzysztof Ibisz), żarliwie działającego w niepodległościowej organizacji zrzeszającej jego zwolenników. Jednak amatorszczyzna w ich działaniu sprawia, że na ich ślad szybko trafia carski pułkownik Huber (Janusz Zakrzeński). Do mieszkania protagonisty wdzierają się tajniacy, jednak studentowi udaje się uciec z mieszkania i znaleźć schronienie w posiadłości Katarzyny Zaborowskiej (Maria Mielnikow-Krawczyk). Jednak pomoc okazuje się punktem wyjścia do intrygi szpiegowskiej, bowiem Katarzyna, pragnąc doprowadzić do wcześniejszego powrotu jej męża zesłanego na Sybir, współpracuje z Huberem i wykonuje zadanie doprowadzenia carskiego pułkownika do niepodległościowych organizacji działających w zaborze rosyjskim oraz we Francji.

Już samo umiejscowienie akcji w realiach historycznych przywodzi na myśl powieść Stefana Żeromskiego „Wierna rzeka” oraz jej ekranizację, dokonaną w 1983 roku przez Tadeusza Chmielewskiego, która po kilku latach wstrzymywania jej dystrybucji przez cenzurę, w sierpniu 1987 roku pojawiła się w końcu na ekranach¹⁹²⁵. Punkt wyjścia całej opowieści również wydaje się podobny. W *Desperacji* widzowie mogli obejrzyć zarówno żarliwego patriotę, który dąży do uwolnienia ojczyzny z rąk rosyjskich zaborców, jak też

¹⁹²⁵ Z ustaleń Piotra Kurpiewskiego wynika, że scenariusz filmu został złożony po raz pierwszy w 1983 roku, jednak nie zyskał on uznania szefostwa kinematografii. Gdy w drugiej połowie lat 80. pojawiła się szansa realizacji *Desperacji*, Kuźmiński wprowadził do scenariusza zmianę – w pierwotnym tekście Katarzyna decydowała się na kolaborację z carską ochroną, chcąc uratować z zesłania swojego ojca (Por. P. Kurpiewski, *Historia...*, op. cit., s. 250-251).

piękną damę, która w zamyśle mu pomaga. Postać Katarzyny Zaborowskiej wydaje się znacznie ciekawsza od studenta Marcina, kobieta przeżywa bowiem głębokie rozterki moralne wynikające ze współpracy z carskimi służbami, a gdy dowiaduje się, że była tylko pionkiem w rękach Hubera (jej mąż bowiem od dawna już nie żyje), odmawia dostarczania dalszych informacji i trafia do Cytadeli. Podobieństwo występuje również w ustawieniu kilku bohaterów ze strony carskiej. Jedną z ważniejszych postaci drugoplanowych jest major Dymitr Woroncow (Leszek Zdybał); podobnie jak rotmistrz Wiesnycyn w powieści Żeromskiego i filmie Chmielewskiego, zakochuje się w pięknej kobiecie, z którą, ze względu na otrzymywane rozkazy, często utrzymuje kontakt. Podobnie jak w przypadku Wiesnycyna, jego miłość nie ma szansy na spełnienie, Katarzyna kocha bowiem swojego męża i wciąż wierzy w jego szybki powrót z zsyłki.

Analogii z filmem Chmielewskiego, który zdobył sobie sporą widownię, jest więc wiele, być może więc nazwanie *Desperacji* „*Wierną rzeką* zespołu Bohdana Poręby” nie byłoby nieuzasadnione. Myślę, że również dlatego w wypowiedzi kolaudacyjnej Janusza Zaorskiego pojawił się zarzut, że „temat ten znany jest z innych lektur”¹⁹²⁶. Jednak nie były to najpoważniejsze pretensje, jakie podczas kolaudacji usłyszał Kuźmiński. Wielu uczestników posiedzenia utyskiwało, że do melodramatyczno-kostiumowej warstwy filmu reżyser (i scenarzysta, Kazimierz Radowicz) dodał sporo scen włączających do *Desperacji* tematykę polityczną, związaną z przygotowaniem do Powstania Styczniowego i działalnością patriotycznych organizacji. To nieporozumienie znalazło odzwierciedlenie m.in. w wypowiedzi Zygmunta Janika, który stwierdził: „Szkopuł w tym, że tłem jest Powstanie Styczniowe. (...) Chcę powiedzieć, że o ile główny temat – wątek melodramatyczny, związany z intrygą jest oddany dobrze, o tyle drugie tło związane z wydarzeniami politycznymi może budzić pewne zastrzeżenia, pewien niedosyt”¹⁹²⁷. W podobnym tonie utrzymana była wypowiedź Jerzego Bossaka, który uznał: „wolałbym osobiście, żeby to była melodramatyczna intryga na tle historycznym. Tutaj rzeczywiście nie ma tej równowagi”¹⁹²⁸. Jednakże w gotowym filmie pozostały liczne sceny zebrań działaczy niepodległościowych, wśród których znalazło się miejsce m.in. dla Władysława Daniłowskiego (Piotr Zawadzki), Adama Asnyka (Cezary Nowak) czy Włodzimierza Wolskiego (Bogusław Semotiuk).

¹⁹²⁶ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytego w dniu 2 sierpnia 1988 r., AAN-KK, sygn. 2/8, k. 47.

¹⁹²⁷ *Ibidem*, k. 3.

¹⁹²⁸ *Ibidem*, k. 5.

I właśnie te fragmenty, zdaniem recenzentów, stanowiły największą słabość *Desperacji*. Mało tego, część z nich znaleźli w omawianej produkcji nawiązania i ustosunkowanie się do spraw współczesnych. Cezary Wiśniewski pisał: „Zgodnie bowiem ze znanym profilem zespołu »Profil« autorzy chcieli wystąpić w sprawie publicznej, mianowicie przestrzec przed lekkomyślnymi działaniami prowadzącymi do tzw. dziś konfrontacji”¹⁹²⁹. Rzeczywiście, oglądając *Desperację* trudno nie dostrzec pewnych odniesień do Polski anno domini 1988, najmocniej wybrzmiała ona chyba w scenach rozmów wspomnianych wyżej przywódców konspiracyjnych (ukazanych jako młodzieńców o miłości do ojczyzny w sercu, ale wielkiej zapalczywości i, w konsekwencji, nieodpowiedzialności) oraz niepodległościowej manifestacji, która zostaje brutalnie stłumiona przez carskich żołdaków. Przesłanie tej warstwy filmu jest więc oczywiste – nie warto ryzykować zbrojnej walki z „obcymi siłami”. Ale wprowadzony na ekrany film Kuźmińskiego mógł już tylko bawić publiczność, premiera odbyła się bowiem 10 kwietnia 1989 roku, kilka tygodni później zaś sytuacja polityczna w Polsce zmieniła się o 180 stopni. Stąd we wspomnianej wyżej recenzji Wiśniewski mógł napisać o „tendencyjnym fałszu historycznym”¹⁹³⁰, zaś dwa lata później Marek Sadowski zawyrokował, iż reżyser i scenarzysta „wbrew historii zawężili grono przyszłych powstańców do garstki nieodpowiedzialnych, pozbawionych instynktu samozachowawczego młokosów. A obdarzenie kilku z nich autentycznymi historycznymi nazwiskami, to zwykle nadużycie”¹⁹³¹. „Profilowa” *Wierna rzeka* miała więc również odpowiedni i łatwy do przewidzenia polityczny i światopoglądowy kształt.

Drugi z wyżej wymienionych filmów „Profilu” z końcówki lat 80. osadzony był już w innych realiach historycznych, ale również można znaleźć w nim echa charakterystycznego dla tego zespołu stosunku do minionych wydarzeń i ich uczestników przy jednoczesnym podjęciu tematów, które dotychczas nie mogły wybrzmieć na ekranie.

Mariusz Guzek klasyfikuje *Przeprawę* Wiktora Turowa jako ostatni przykład kina partyzanckiego, na polskim gruncie reprezentowanego przez filmy Jerzego Passendorfera (*Barwy walki, Dzień oczyszczenia*), Bohdana Porębę (*Hubal*) czy Kazimierza Kutza (*Znikąd donikąd*)¹⁹³². Temat filmu, pojawiający się w propozycjach scenariuszowych zespołu Poręby już w połowie lat 80.¹⁹³³, ogniskował się wokół wydarzeń, które rozegrały się wiosną 1944 roku w Lasach Janowskich (pogranicze województw lubelskiego i podkarpackiego).

¹⁹²⁹ C. Wiśniewski, *Podporucznicy*, „Film” 1989, nr 30, s. 9.

¹⁹³⁰ *Ibidem*.

¹⁹³¹ M. Sadowski, „*Desperacja*”, „Rzeczpospolita” 1991, nr 16, s. 4.

¹⁹³² Por. M. Guzek, *Jak w Polsce...*, op. cit., s. 100-111.

¹⁹³³ Por. *Zespoły filmowe. 1 stycznia 1984r. – 31 grudnia 1985r. /I połowa nowej kadencji/*, op. cit., k. nlb.

Tam właśnie oddziały partyzanckie Armii Krajowej oraz innych polskich organizacji konspiracyjnych zostały otoczone przez duże siły niemieckie. Jednocześnie w tych okolicach pojawiły się jednostki Armii Czerwonej. Zarysowała się więc wówczas możliwość wspólnej walki z okupantami i oczyszczenia drogi dalszych oddziałów sowieckich i polskich w drodze do wyzwolenia kraju.

Pojawiła się więc możliwość kolejnej koprodukcji zespołu „Profil” z koproducentem zza wschodniej granicy. Reżyserem filmu został Wiktor Turow, scenariusz zaś napisał kierownik literacki zespołu, Jerzy Grzymkowski. I obarczony był wszystkimi cechami charakterystycznymi twórczości tego pisarza w odniesieniu do postaci żołnierzy Armii Krajowej oraz analogicznych postaci po stronie rosyjskiej. Ci pierwsi ukazani są jako zaślepieni przeciwnicy współpracy z Sowietami, obawiającymi się z ich strony prowokacji lub takiego pokierowania planem wspólnej akcji, by z rąk Niemców zginęło jak najwięcej partyzantów AK. Nie przyjmują pod uwagę argumentacji przekonujących do wspólnego działania zarówno ze strony niektórych oficerów polskich, jak i większości dowódców sowieckich. Ci ostatni z kolei przedstawieni zostali zgodnie ze specyficznym dla scenarzysty spojrzeniem na przedstawicieli Rosjan. Są rozsądni, waleczni i zdecydowani na wspólną walkę, mają przy tym świadomość konfliktów, które rysują się między przedstawicielami obu formacji, starają się jednak przezwyciężyć podziały i doprowadzić do współdziałania. Jednak to właśnie oficerowie AK, zwłaszcza major „Brzezina” (Jerzy Molga), doprowadzają do klęski tego pomysłu, a co za tym idzie do pogromu AK-owców przez jednostki niemieckie podczas przeprawy przez bagna. Nie widzi tego „Brzezina” – już wcześniej, wiedząc, że sytuacja jest właściwie bezwyjściowa, popełnił samobójstwo. Takie ujęcie stało jednak w sprzeczności z historycznymi faktami. Bowiern, jak zauważył Guzek, „w rzeczywistości to dowódca sowieckiej partyzantki pułkownik Nikołaj Prokopiuk nie dotrzymał danych szefowi zamojskiego inspektoratu AK majorowi Edwardowi Markiewiczowi ps. »Kalina« przyrzeczeń i samodzielnie z wielkimi stratami przerwał pierścień leśnego oblężenia, który kilka dni wcześniej Niemcy w ramach operacji Sturmwind II zacisnęli wokół partyzanckiej koncentracji”¹⁹³⁴. Nie były to zresztą jedyne zafałszowania i uproszczenia, które zawarł w swoim scenariuszu Grzymkowski, o czym wspomina Guzek w dalszej części swojego tekstu. Można jednak zauważyć, że Grzymkowski, Turow i Poręba zabezpieczyli się przed zarzutami o zakłamywanie historii, umieszczając w czołówce filmu planszę z napisem: „Film ten powstał na motywach autentycznych wydarzeń mających miejsce w pierwszej

¹⁹³⁴ M. Guzek, *Jak w Polsce...*, op. cit., s. 108-109.

połowie maja 1944 roku na Lubelszczyźnie – nie jest jednak dokumentalnym zapisem tych wydarzeń”.

O ile jednak nieporozumienia wokół dowódców polskich i sowieckich zostały rozpisane zgodnie z obowiązującym wówczas w kręgach bliskich „Profilowi” schematem, o tyle schodząc w dół różniących się od siebie światopoglądowo oddziałów można dostrzec łatwe przewycięzanie nabrzmiałych ran i osadzonych w historii traum. Najlepiej widać to na przykładzie dwóch par bohaterów – starych i młodych. Ta pierwsza to AK-owiec „Bruzda” (Bogusz Bilewski) i jego rówieśnik, Frołow (Jurij Gorabiec). Obaj bohaterowie, przy posiłkach i alkoholu, przypominają sobie czasy rewolucji październikowej i wojny polsko-bolszewickiej, wyjaśniają sobie dawne zaszłości oraz godzą się, obiecując wspólne spotkanie w wyzwolonych krajach. Młodymi, wychodzącymi ponad podziały, są w tym filmie m.in. partyzant „Piołun” (Jacek Guziński), który od pierwszego wejrzenia zakochuje się w sanitariuszce Tani (Daria Szpalikowa). Chłopak, by jeszcze bardziej zbliżyć się do rosyjskiej dziewczyny, zaczyna się uczyć jej języka i można pomyśleć, że gdyby nie wojna, ich związek miałby pełne szanse na spełnienie. Braterstwo polsko-sowieckie (na różne sposoby rozumiane) mogło więc znaleźć szansę na zaistnienie tylko wśród żołnierzy o niższych szarżach.

Owe fałszerstwa, przemilczenia i schematyzmy do jednak tylko jedna warstwa dramaturgiczna *Przeprawy*, drugą jest wspomniane już wcześniej podjęcie tematów, które dotychczas nie mogły znaleźć swojej ekranowej reprezentacji. Łatwo wyobrazić sobie, o jaki temat może chodzić w przypadku filmu Turowa. Jest nią oczywiście zbrodnia katyńska, w śladowy sposób, stępiony cenzorskimi i politycznymi ingerencjami, poruszona wcześniej przez Porębę w *Katastrofie w Gibraltarze*. Co jednak spotkało się z ostrymi ingerencjami działaczy partyjnych w 1983 roku, w roku 1987 i 1988 mogło już na ekranie zaistnieć (przy czym fakt, że zaistniało w filmie „partyjnego” zespołu, będącego owocem koprodukcji polsko-sowieckiej jest znaczący). Bowiem właśnie 1987 roku, jak zauważa Antoni Dudek, rozpoczęła swoją działalność „komisja białych plam”, która zajęła się również kwestią sprawy katyńskiej¹⁹³⁵. I chociaż, według Pawła Kowala, „po pierwszym roku prac komisji było jasne, że strona radziecka nie jest skłonna do zmiany stanowiska w sprawie Katynia”¹⁹³⁶, kwestia ta zaczęła pojawiać się nie tylko w podziemnych opracowaniach historycznych.

¹⁹³⁵ Por. A. Dudek, *Reglamentowana rewolucja. Rozkład dyktatury komunistycznej w Polsce 1988-1990*, Kraków 2014, s. 34-35.

¹⁹³⁶ P. Kowal, *Koniec systemu władzy. Polityka ekipy gen. Wojciecha Jaruzelskiego w latach 1986-1989*, Warszawa 2012, s. 164.

Znalazła również swoje odzwierciedlenie w *Przeprawie*, zajmuje jednak w filmie wymowne, acz niewielkie miejsce. Temat Katynia pojawia się w jednym z dialogów wypowiedzianych przez zdecydowanie antyrosyjskiego oficera AK, „Koraba” (Andrzej Precigs), który w jednej z rozmów mówi: „Ja mam tak od ręki przebaczyć Ruskim to, co nam zrobili – i Kościuszkę, i Sybir, i Kozaków, i 1939 rok, i Katyń”. Natomiast w czołówce filmu pojawiają się przebitki ze współczesnej Warszawy, w jednej z nich znajduje się zbliżenie grobu katyńskiego na Cmentarzu Powązkowskim z widocznym wydrapanym napisem „Solidarność”.

Kolaudacja *Przeprawy*, która odbyła się 15 grudnia 1987 roku, już po przyjęciu filmu przez stronę sowiecką, była jednym z najdłuższych posiedzeń komisji w drugiej połowie lat 80., przynajmniej biorąc pod uwagę obszerność stenogramu z dyskusji. I nie była dla autorów filmu najprzyjemniejsza. Oczywiście pod adresem *Przeprawy* padały również pochwały, głównie za odwagę w podjęciu trudnej tematyki. Czesław Dondziłło twierdził: „w sensie przesłania ideowego został dokonany krok naprzód, chociaż potocznie sprawy te są znane, mówi się o nich wielokrotnie, a teraz niezwykle aktualna jest sprawa białych plam w stosunkach polsko-radzieckich i w tym filmie pada słowo »Katyń«”¹⁹³⁷. Nieco w kontrze do tego stwierdzenia stało zdanie Jerzego Peltza; docenił on kilka scen, których zadaniem było rzeczywiście wypełnienie owych „białych plam”, jednak uznał, że „jest to stanowczo za mało na to, aby można było powiedzieć, że film wypełnił istniejące luki”¹⁹³⁸. Znamienna jest również wypowiedź Andrzeja Czałbowskiego. Szef Naczelnej Redakcji Filmu Telewizyjnego bardzo chwalił dokonanie Turowa, twierdząc, że „film ten rzeczywiście mówi o sprawach ważnych i robi to w sposób niesłychanie godny, mądry, a przy tym trzeba zwrócić uwagę na to, że jest to film bardzo ludzki i bardzo ciepły”¹⁹³⁹. Jednak nawet zasłużeni kolaudanci partyjni, jak Kazimierz Koźniewski czy Jerzy Jesionowski, wytykali filmowi Turowa liczne słabości, wśród których najczęściej wymieniane były: rozmiar filmu i jego czas trwania, liczne dłużyzny, duża liczba wątków, słabości dramaturgiczne oraz obawa o zrozumienie przez polską widownię poszczególnych partii filmu, zwłaszcza tych dotyczących spraw *stricto* politycznych. Zacytowany już wcześniej Czesław Dondziłło proponował wręcz skrócenie filmu o połowę, by lepiej trafił on do polskiej widowni. Jerzy Bossak zaś

¹⁹³⁷ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 grudnia 1987 r., AAN-KK, sygn. 2/7, k. 43.

¹⁹³⁸ *Ibidem*, k. 50.

¹⁹³⁹ *Ibidem*, k. 51.

zauważał: „polska widownia ma inne podejście do filmów i znając polskich widzów kinowych wiem, że gdybyśmy ten film przedstawili im w takiej formie, to po prostu nie moglibyśmy liczyć na prawidłowy odbiór, bo bardzo szybko rozeszłaby się pogłoska, że jest to film niedobry”¹⁹⁴⁰. Przewidywaniami recepcji filmu przez polską publiczność dzielił się również prezes Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Janusz Majewski. Odnosił się przede wszystkim do scen otwierających i kończących film, przedstawiających współczesną Warszawę. Zdaniem Majewskiego, „jest to konwencja folderu, która u nas jest skompromitowana”¹⁹⁴¹. Jerzy Grzymkowski oddał w swojej wypowiedzi sporo zarzutów pod adresem dramaturgii filmu, zaś reprezentujący „Profil” Zbigniew Kuźmiński ubolewał nad tym, że sowiecki reżyser musiał wysłuchać „tylu cierpkich uwag”, przekonywał jednak, że „na tej sali zawsze kolaudacja ma taki przebieg, a więc dzisiejsze posiedzenie nie jest czymś wyjątkowym”¹⁹⁴². Pewnego rodzaju uległość wobec sowieckich towarzyszy prezentował również prowadzący posiedzenie Jerzy Schönborn, stwierdzając, że „wszystkie uwagi, które tutaj padły, były uwagami niesłychanie życzliwymi, (...) były podyktowane troską o jak najlepsze przyjęcie tego filmu przez polskiego widza”, a także, że „wszyscy dyskutanci uznali ten film za bardzo ważny i rzeczywiście jest to film bardzo ważny zarówno dla widzów dorosłych, jak też dla przedstawicieli młodego pokolenia”¹⁹⁴³. W podsumowaniu dyskusji zalecił dokonanie licznych skrótów w taki sposób, by rzeczywiście film był łatwiejszy dla przyswojenia dla polskiej widowni. Negatywnie do tej propozycji ustosunkował się reżyser Wiktor Turow, stwierdzając, że nie wyobraża sobie, „że film będzie wymagał zrobienia odrębnej wersji dla widza polskiego, bo przecież Mickiewicz nie pisał inaczej dla Rosjan, a inaczej dla Polaków i dlatego, jeżeli postanowiliśmy zrealizować w koprodukcji film, to uważałem, że to ten sam film, który będzie pokazany w Związku Radzieckim i w Polsce”¹⁹⁴⁴. Schönborn nie odniósł się do tych kwestii (głównie dlatego, że – ze względu na obecność sowieckiej delegacji – zmienił formułę kolaudacji: najpierw sam podsumował wypowiedzi kolaudantów, a następnie oddał głos reżyserowi filmu). Z gotowego filmu widać, że wszedł on na ekrany bez skrótów, postulowanych przez poszczególnych uczestników posiedzenia.

Zastanawiające, że tak – zdaniem kolaudantów – odważny i ważny film spotkał się z tak skromną recepcją prasową. Oczywiście w okresie realizacji zdjęć pojawiały się

¹⁹⁴⁰ *Ibidem*, k. 57.

¹⁹⁴¹ *Ibidem*, k. 59.

¹⁹⁴² *Ibidem*, k. 67.

¹⁹⁴³ *Ibidem*, k. 69.

¹⁹⁴⁴ *Ibidem*, k. 74.

wzmianki o powstawaniu *Przeprawy*, tak w prasie lokalnej, jak i ogólnokrajowej oraz branżowej („Film”), ale samych recenzji filmu Turowa powstało niewiele, co w porównaniu z innymi filmami „Profilu” z poprzedniej kadencji, nawet z tymi najbardziej jednostronnie ukazującymi współczesność, jest liczbą zastanawiającą. Prawdopodobnie wpływ na to miał poziom artystyczny oraz scenariusz filmu, którego wady były jednoznacznie wskazywane przez piszących o nim recenzentów. Krytyk „Expressu Wieczornego” uznawał, że „tło polityczne zdarzeń zostało zubożone, co zwłaszcza razi w dobie przebudowy i otwartości. Z ekranu padają wprawdzie enigmatyczne wzmianki o doświadczeniach z Wołynia (ale jakich, tego już się nie dowiadujemy), praktycznie jednak postawa NKWD wobec żołnierzy Armii Krajowej została w filmie pominięta”¹⁹⁴⁵. Z kolei Adam Horoszczak na łamach „Ekranu” zarzucił scenariuszowi Grzymkowskiego stereotypowe ukazanie postaci, zwłaszcza żołnierzy Armii Krajowej¹⁹⁴⁶. Natomiast dziennikarz „Słowa Polskiego” stwierdził, że „znów mamy do czynienia z bardzo subiektywnym potraktowaniem najnowszej historii Polski. Znowu kręcimy się w zaklętym kręgu półprawd i niedopowiedzeń. To niby nowe spojrzenie na stosunki polsko-radzieckie znajduje swój artystyczny wyraz w prezentacji różnych postaw moralno-politycznych bohaterów »Przeprawy«. Nie są to jednak postacie wiarygodne”¹⁹⁴⁷. Ambiwalentnie został również przyjęty warsztat filmu – Cezary Wiśniewski ze „Sztandaru Młodych” dostrzegł przyzwoite aktorstwo oraz zdjęcia Bogusława Lambacha¹⁹⁴⁸, z kolei Ireneusz Kasprzysiak na łamach „Życia Literackiego” bardzo krytycznie odnosił się do sposobu realizacji kilka scen, zwłaszcza batalistycznych: „(...) reżyser posłużył się, niestety, metodą »artystyczną«, realizując sekwencje obu bitew przy pomocy scen baletowych, bez naturalnego dźwięku, a tylko na muzyce pojedynczego instrumentu. W przypadku prawdziwej tragedii Puszczy Solskiej jest to w dodatku »balet wodny«, w którym przy dźwiękach tanga »Ta ostatnia niedziela« (sic!) w bagiennej topieli giną ostatni żołnierze Armii Krajowej, oszukani i zdradzeni (!) przez własne dowództwo. Pogratulować autorom scenariusza i reżyserowi filmu dużego taktu i wycucia, a również wspaniałego gustu i smaku estetycznego. Ten smak dotyczy także odrażającej sceny, w której jakieś zbiry (mają ta być akowscy konspiratorzy) strzygą rzekomą gestapowską kurwę, bynajmniej nie na głowie... W dodatku okazuje się, że ta dziewczyna pracuje również dla konspiracji”¹⁹⁴⁹.

¹⁹⁴⁵ (STW), *Panorama bitwy w Lasach Janowskich*, „Express Wieczorny” 1988, nr 125.

¹⁹⁴⁶ Por. A. Horoszczak, *Wzgórza i grzędzawiska*, „Ekran” 1988, nr 31, s. 6.

¹⁹⁴⁷ (ZOF), *Zaproszenie do kina*. „Przeprawa”, „Słowo Polskie” 1988, nr 175.

¹⁹⁴⁸ Por. C. Wiśniewski, *Przeprawa*, „Sztandar Młodych”, 1988 nr 180.

¹⁹⁴⁹ I. Kasprzysiak, „Przeprawa” – kogo z kim?, „Życie Literackie” 1988, nr 35, s. 2.

Na marginesie warto dodać, że podczas realizacji omówionej przez Kasprzysiaka sceny bitwy doszło do tragicznego wypadku, w którym zginął Krzysztof Milkowski, młody aktor (w 1985 roku ukończył Wydział Aktorski PWSFTViT w Łodzi) odtwarzający rolę jednego z partyzantów AK. Wspomnieniowy artykuł, poświęcony Milkowskiemu i opublikowany w czasopiśmie „Gentleman”, przynosi następujący opis tych tragicznych wydarzeń:

„Zgodnie z wymogami bezpieczeństwa, epilog realizowano stosując petardy i ślepe naboje. Część ładunków połączono specjalnym – odpornym na przemoknięcie – kablem spoczywającym na dnie rozlewiska. Gdy aktorzy dobiegali do oznaczonego minibojami miejsca, pirotechnik naciskał detonator. (...) Istnieją sprzeczne wersje, czy artystom powiedziano, iż mają upadać dopiero wtedy, gdy wybuchną podwodne sfony. Tak czy inaczej, Milkowski upadł za wcześnie. Musiał być pod wodą, kiedy eksplodowały. Siła detonacji została przez wodę dziesięciokrotnie spotęgowana. W taki sposób kłusownicy głuszą ryby. Aktor doznał wewnętrznych obrażeń. Pękły mu bębniaki w uszach, stracił przytomność i zachłysnął się wodą. Przez kilka minut leżał pod jej powierzchnią, gdyż kamera filmowała pełne »trupów« pobojuwisko”¹⁹⁵⁰.

Autor cytowanego artykułu stawia tezę, że za śmierć Milkowskiego pośrednio odpowiadają radzieccy filmowcy – prawdopodobnie użyli niskiej jakości sprzętu, zarówno ładunków, jak i detonatorów. Zakłada również, że gdyby wypadek zdarzył się na terenie Polski, aktora można byłoby uratować, gdyż krajowe szpitale (nawet na poziomie wojewódzkim) były lepiej wyposażone niż rosyjskie placówki. Na domiar złego zarówno w szpitalu, do którego przetransportowano Milkowskiego, jak i w wytwórni Biełarus-Film nie zachowała się ani dokumentacja leczenia aktora, ani założenia produkcyjne oraz wykaz sprzętu pirotechnicznego, którego użyto do realizacji tejże sceny. „Można odnieść wrażenie, że zrobiono wszystko, by jak najszybciej zamknąć sprawę”¹⁹⁵¹ – wyznała w rozmowie z dziennikarzem jedna z przyjaciółek aktora. Krzysztof Milkowski pochowany jest w rodzinnym Toruniu, na cmentarzu na Kluczykach.

7.2. Ten film nudzi wszystkich. Kino popularne

Po zakończonej sukcesem finansowym kadencji Zespołów Filmowych 1984-87, kierownictwo „Profilu” zorientowało się zapewne, że kluczem do wysokich wyników frekwencyjnych jest realizacja bądź to adaptacji klasyki literatury polskiej, bądź to filmów dla dzieci i młodzieży. Ta pierwsza gałąź produkcji filmowej w kolejnych dwóch latach nie była przez

¹⁹⁵⁰ T. Z. Zapert, *Kadr śmierci*, „Gentleman” 2000, nr 5, s. 51.

¹⁹⁵¹ *Ibidem*.

„Profil” podejmowana, za to zespół Bohdana Poręby nie zamierzał oddawać pola w realizacji filmów dla najmłodszych widzów. Stąd też wśród zaakceptowanych scenariuszy znów znalazła się ekranizacja powieści Zbigniewa Nienackiego – tym razem „Pana Samochodzika i Tajemnicy Tajemnic”, która ukazała się w 1975 roku. Bohater powieści tym razem częściowo działał w Czechosłowacji, to do Pragi bowiem prowadzą tropy złodziei, którzy zajmują się kradzieżą ikon oraz przemytem ich za granicę. Nadarzała się więc doskonała okazja do koprodukcji, co też uczyniono – *Pan Samochodzik i praskie tajemnice*, bo taki tytuł przyjął film, „Profil” zrealizował we współpracy ze Studiem Filmowym Barrandov. Reżyserować miał po raz kolejny Janusz Kidawa, jednak w międzyczasie podpisał umowę z Zespołem „Iluzjon” na reżyserię *Sławnej jak Sarajewo*, omówionej we wcześniejszym rozdziale. „Profil” zaangażował więc do tej funkcji Kazimierza Tarnasa, dla którego był to drugi film zrealizowany w tym Zespole. Pan Samochodzik w wykonaniu tego reżysera przeszedł sporo zmian. Przede wszystkim wehikuł w filmie Tarnasa poddany został liftingowi – z pocziwego pojazdu, który w *Panu Samochodziku i Niesamowitym Dworze* wyposażony był jedynie w części do pływania czy komputer, zmienił się w – cytując reżysera filmu – „coś z XXI wieku” i mógł przeistaczać się „w latający talerz, poruszający się w przestrzeni dzięki niezwyklej energii, dziś jeszcze nie znanej, a przecież możliwej”¹⁹⁵². Zmianie uległa też obsada roli tytułowego bohatera – w miejsce Piotra Krukowskiego Tarnas zdecydował się na obsadzenie Marka Wysockiego, wówczas popularnego wśród dziecięcej widowni dzięki występom w programie telewizyjnym „Tik Tak”.

Podczas kolaudacji już na początku Kazimierz Tarnas usłyszał cierpkie słowa pod adresem zrealizowanego przez siebie filmu. Andrzej Mularczyk uważał, że „ten film jest przykładem lekceważenia młodego widza, bo nie ma tam żadnego pomysłu, akcja nie przynosi żadnych satysfakcji odbiorcom, a poza tym brak jest bohatera. (...) jest to jakaś dostatecznie niejasna akcja, mizerne wykonawstwo, złe dialogi i do tego wszystkiego dochodzi jeszcze ten bełkot językowy”¹⁹⁵³. Dalsze opinie nie odbiegały standardem od tej, wygłoszonej przez Mularczyka, faktem jest również, że było ich niewiele – głos w sprawie filmu Tarnasa zdecydowali się zabrać tylko Jerzy Bossak, Zygmunt Wiśniewski i Jerzy Peltz. Zwłaszcza ten pierwszy punktował liczne wady filmu, jak na przykład wehikuł pana Samochodzika zmieniający się w ufo, błędy dramaturgiczne polegające na niedomknięciu kilku

¹⁹⁵² *Pan Samochodzik i praskie tajemnice*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1988, nr 16/17, s. 10.

¹⁹⁵³ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 6 maja 1988 r.*, AFINA, sygn. A-344, poz. 556, k. 1.

wątków czy niedoskonałości dialogowe. Jednak Bohdan Poręba i Kazimierz Tarnas zaznaczyli, że film był już kolaudowany w Czechosłowacji i spotkał się tam z bardzo dobrym przyjęciem. Wydaje się, że również widownia dziecięca odebrała film dość dobrze. Pewnym potwierdzeniem tego jest artykuł, który ukazał się w czasopiśmie „Świat Młodych” w ostatnich dniach grudnia 1988 roku, kilka tygodni przed premierą filmu na kinowych ekranach. Znalazły się tam wypowiedzi uczniów ze Szkoły Podstawowej nr 162 w Warszawie, którzy mogli już zapoznać się ze zmontowaną produkcją. Wspomniane unowocześnienie wehikułu Pana Samochodzika zostało przyjęte z mieszanymi uczuciami – jeden z uczniów wolałby, „żeby samochód Pana Tomasza miał wygląd starodawnego wehikułu. Byłoby to bardziej zaskakujące, gdyby taki starodawny samochód zmieniał się w UFO lub sam jeździł po ulicach Pragi, zdalnie sterowany”, inny z kolei nie mógł się nachwalić tego pomysłu, zauważając, że „dekoratorzy wreszcie odsunęli się od staroci, jakich używał Pan Tomasz od początku, gdy występował w filmach. Nowoczesna linia, komputery – to tylko niektóre z zalet filmowego wehikułu”¹⁹⁵⁴. Zamieszczone w artykule głosy zachęcają do obejrzenia filmu Kazimierza Tarnasa zapewniając, że jest on wspaniałą dawką „dobrej zabawy i mocnych wrażeń”¹⁹⁵⁵.

Odmienne wrażenia mieli dorośli recenzenci. Mimo, że w prasie ukazało się tylko kilka artykułów na temat kolejnej ekranizacji powieści Zbigniewa Nienackiego, od razu można powiedzieć, że film podzielił krytyków. Grażyna Ciechomska z „Trybuny Ludu” uznała, że *Pan Samochodzik i praskie tajemnice* „został zrobiony z nerwem, akcja wartko posuwa się naprzód, a widz wciąż jest zaskakiwany nowymi pomysłami, nieoczekiwanymi zdarzeniami”¹⁹⁵⁶. Również Mirosław Winiarczyk z „Ekranu” pozytywnie odbierał nową produkcję „Profilu” dostrzegając w niej chęć przypodobania się zwyczajom młodej widowni oraz interesujące połączenie nowoczesnego języka filmowego z fabułą, odnoszącą się do historii sprzed kilku wieków¹⁹⁵⁷. Z kolei Maciej Maniewski uznał w tygodniku „Film” produkcję autorstwa Tarnasa za nieporozumienie, osadzone w świecie pozorów, z nadmiarem wątków oraz fatalnym aktorstwem¹⁹⁵⁸. Bardzo wymowna wzmianka o filmie ukazała się w tygodniku „Razem”: „Ten film nudzi wszystkich. Dzieci, bo nie rozumieją bełkotliwych rozważań historycznych; dorosłych, bo bohaterami uczynili miłego eunucha i dziar-

¹⁹⁵⁴ E. Bielska, „*Pan Samochodzik i praskie tajemnice*”, „Świat Młodych” 1988, nr 154.

¹⁹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁹⁵⁶ G. Ciechomska, *Współczesna baśń*, „Trybuna Ludu” 1989, nr 29, s. 7.

¹⁹⁵⁷ Por. M. Winiarczyk, *Duch golema i elektronika*, „Ekran” 1989, nr 9, s. 7.

¹⁹⁵⁸ Por. M. Maniewski, *Golem z żarówką w głowie*, „Film” 1989, nr 6, s. 9.

ską emancypantkę. Wynik zalotów pozostawiam wyobraźni czytelników. Po dwóch godzinach podziwiania Mostu Karola dowiadujemy się, że podejrzani są zawsze Żydzi – poznasz ich po Gwieździe Syjonu, Amerykanie – z powodu skłonności do pieniędzy i białych garniturów, a także osoby z nie ukończoną szkołą średnią – bez względu na narodowość. Jedyną rozrywką widza jest słuchanie aktorów czeskich mówiących po polsku”¹⁹⁵⁹.

Również kolejny film, firmowany przez zespół „Profil”, zrealizowany był w koprodukcji z Czechosłowacją. Była to *Jastrzębia mądrość* (1989), oparta na irlandzkiej baśni, gdzie, „jak przystało na baśń, jest (...) królestwo zagrożone przez wrogów wewnętrznych i zewnętrznych, młody królewicz wypędzony z zamku, aby nie sprawdziła się okrutna przepowiednia, jest wreszcie tajemniczy Jastrząb – to on kieruje losami głównych bohaterów”¹⁹⁶⁰. A są nimi: okrutny król państwa Jastrzębi, jego syn, Krzysztof (Grzegorz Emanuel) oraz młodzieniec Jan (Piotr Rzymyszkiewicz). Król otrzymuje przepowiednię – urodzi mu się syn, który jedna, gdy dorośnie, zamorduje go. Gdy dochodzi do porodu, władca każe zgładzić noworodka, ale dzięki piastunce, która przyjęła poród, uchodzi śmierci. Wychowuje się w lesie, a gdy staje się dorosłym młodym człowiekiem, staje u boku króla Ubalda (Eugeniusz Kujawski), władcy szczęśliwego kraju. Podczas bitwy zabija swego ojca i wstępuje na tron, mimo intryg, które toczy przeciwko niemu zausznik Ubalda, Ordon (Ladislav Lakomy).

Według informacji „Filmowego Serwisu Prasowego”, film miał początkowo wybitny twórca czechosłowackiego kina, Jaromil Jireš. Zrezygnował jednak (według informacji zamieszczonych w bazie csfd.cz z powodów zdrowotnych¹⁹⁶¹) z *Jastrzębiej mądrości*, wówczas scenariusz przejął Drha, który „zrezygnował (...) z większości filmowych efektów specjalnych, które dominowały w gotowym scenariuszu, wychodząc z założenia, że baśń musi mieć inną poetykę niż telewizyjny odcinek sci-fi, do którego dzieci są przyzwyczajone”¹⁹⁶². Po odrzuceniu nowoczesnych środków formalnych pozostała poetycka historia młodego króla, z wyraźnym podziałem ról i charakterów, dramatycznymi splotami akcji, dość brutalnymi (jak na kino przeznaczone dla dzieci) scenami bitew oraz jednoznacznym morałem: dobro i miłość zawsze zwyciężają. „Filmowy Serwis Prasowy” zapowiadał premierę filmu na IV kwartał 1990 roku, według Internetowej Bazy Filmu Polskiego *Jastrzębia*

¹⁹⁵⁹ „Razem” 1989, nr 10.

¹⁹⁶⁰ *Irlandzka baśń*, „Film” 1989, nr 37, s. 7.

¹⁹⁶¹ Por. <https://www.csfd.cz/film/70009-jastrabi-moudrost/zajimavosti/> [dostęp: 24.04.2022].

¹⁹⁶² J. Słodowski (opr.), *Jastrzębia mądrość*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1990, nr 19/20, s. 8.

mądrość rzeczywiście weszła na ekrany w 1990 roku¹⁹⁶³, jednak dystrybucji filmu towarzyszyło milczenie w prasie.

7.3. *Uraża to odczucia religijne wielu osób. Film współczesny*

W ostatnich dwóch latach dekady lat 80. Zespół „Profil” postanowił zaprezentować publiczności kinowej trzy filmy, rozgrywające się we współczesności – melodramat, osadzony w środowisku żon marynarzy, poetycką balladę poruszającą kwestie uniwersalne oraz alegorię mówiącą o problemie władzy oraz buntu.

Co ciekawe, jeden z tych filmów wyreżyserował sam kierownik artystyczny „Profilu”, dla którego był to powrót do kina współczesnego po ponad 10 latach – od momentu realizacji filmu *Gdzie woda czysta i trawa zielona*. Swoją obraz – *Penelopy* – oparł na scenariuszu Lucyny Jakubiak, podówczas – w 1988 roku – młodej pisarki i poetki, związanej ze środowiskiem literackim Trójmiasta. Tam właśnie poznał ją Bohdan Poręba, w latach 80. bowiem pełnił funkcję dyrektora artystycznego Teatru Dramatycznego w Gdyni. Tytułowe *Penelopy* to żony marynarzy, które 31 grudnia oczekują na ich powrót z rejsu. Każda z nich ma już zaplanowany sposób na spędzenie sylwestrowej nocy. Najmłodsza z nich, Beata (Eva Vejmelkova), która dla marynarza Marka (Marek Wysocki) zakończyła związek z rzeźbiarzem Waldkiem (Andrzej Dębski), najmocniej wierzy w prawdziwą miłość i nie dowierza pozostałym dwóm kobietom, Bożenie (Monika Marciniak), nadużywającej alkoholu barmance z jednego z gdyńskich lokali oraz najbardziej zgorzkniałej z nich, Magdalenie (Jana Svandova), która podczas ostatniego rejsu z mężem (Stanisław Niwiński) doświadczyła kryzysu ich uczucia, coraz większej obojętności, w końcu odrzucenia i decyzji o rozwodzie. W toku akcji okazuje się, że kobiety będą musiały spędzić tę noc samotnie, gdyż statek, na którym służą ich mężowie, uległ awarii i czeka na remont u wejściu do portu. Świadkiem ich dramatu staje się warszawski dziennikarz (Zygmunt Malanowicz), który zbiera materiały do reportażu o losach partnerek pracowników marynarki handlowej.

Temat filmu pozornie nie prowokował do poruszenia szerszej problematyki politycznej i społecznej. Ale nawet do smutnego, nasyconego atmosferą rozczarowania i braku miłości, filmu Poręba wprowadził akcenty odsyłające do innego kręgu tematycznego. W *Penelopach* znalazły się refleksje dotyczące emigracji młodych ludzi na Zachód, w po-

¹⁹⁶³ Por. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=123250> [dostęp: 24.04.2022].

szukiwaniu lepszego życia i pieniędzy. Problem ten pojawił się w scenie rozmowy Magdaleny z jej teściową (Wiesława Mazurkiewicz). Starsza kobieta narzeka na nieobecność dzieci, którzy wybrali emigrację do Kanady. „Może im tam lepiej?” – pyta Magdalena, co spotyka się ze zdecydowaną odpowiedzią teściowej: „Ja wiem jedno. Mój Roman (nieżyjący mąż bohaterki – przyp. JG) nigdy nie opuściłby tonącego statku. (...) Nie sztuka tam tęsknić. Sztuka tu żyć”. Poza tym jednak *Penelopy* ściśle trzymają się przyjętej tematyki, są jednak w warstwie treściowej konwencjonalną i mało odkrywczą pozycją, z „papierowo” brzmiącymi dialogami, konfliktami i postaciami, przeciętnymi zdjęciami Czesława Świrty oraz nieudanym aktorstwem. Przy tym obsada właśnie jest dowodem na to, że Poręba do głównych ról w swoich filmach nadal musiał szukać aktorek „z importu” – w tym przypadku dwie wiodące role zagrały aktorki czechosłowackie. Nawet pod koniec lat 80. trudno było znaleźć Porębie aktorki, które zgodziłyby się zagrać w jego filmie, niezależnie od tego, że nie był on politycznym manifestem i ideową deklaracją lub filmem nasyconym endecką wizją historii Polski.

Zaznaczone wyżej wady filmu znalazły swoje odzwierciedlenie zarówno na kolaudacji, jak i w prasowych recenzjach. *Penelopy* zostały zgodnie uznane za obraz nieprzekonujący i fałszywy. Podczas posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej kwestionowano zgodę na skierowanie do produkcji scenariusza pełnego banałów i fabularnej pustki. Najdobitniejszą opinię w tej kwestii wyraził Jerzy Jesionowski, uznając, że „nie było żadnego powodu myślowego, ani dramaturgicznego, aby ten film realizować, bo nie ma tu jednej myśli przewodniej, a w każdym razie ona ani za pomocą obrazu, ani za pomocą gry aktorskiej nie została wyrażona i rezultat jest taki, że właściwie widz przez dwie godziny się męczy”¹⁹⁶⁴. Materiał literacki filmu został zaatakowany również przez Stanisława Trepczyńskiego czy Jerzego Bossaka, natomiast *Penelopy* znalazły obrońcę w osobie Jana Kasaka. Ten uczestnik posiedzenia docenił przede wszystkim przesłanie filmu, uznając, że dramaty głównych bohaterek „zostały pokazane w sposób wyraźny, że są one opowiedziane w sposób doskonały, że zostały one ukazane w sposób komunikatywny”¹⁹⁶⁵. Przeciwnego zdania był jednak Jerzy Schönborn („trudno uznać ten film za udany”¹⁹⁶⁶) oraz krytycy filmowi, którzy nie zostawili na *Penelopach* suchej nitki. Surowo oceniony został niemal każdy aspekt tej pro-

¹⁹⁶⁴ Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 7 grudnia 1988 roku, AAN-KK, sygn. 2/8, k. 92.

¹⁹⁶⁵ *Ibidem*, k. 98.

¹⁹⁶⁶ *Ibidem*, k. 102.

dukcji – od scenariusza począwszy, na kreacjach aktorskich i reżyserii skończywszy. Najmocniejsza i najbardziej syntetyczna recenzja, a przy tym najlepiej streszczająca porażkę tego zamierzenia artystycznego Poręby, ukazała się w tygodniku „Razem”. Czytelnicy tego pisma mogli przeczytać następującą opinię: „Odkrywanie problemów marynarskich rodzin, a przede wszystkim ich seksualnych frustracji, przedstawione wyjątkowo topornie i nieudolnie. Banalne prawdy, papierowe postacie, sztuczne, bardziej przynależne radiowemu słuchowisku dialogi i amatorszczyzna aktorskiego wykonania dopełniają klęski tego kuriozalnego pseudodramatu”¹⁹⁶⁷. Nawet sympatyzujący z Porębą Janusz Skwara uznawał, że „osobliwe historie trzech Penelop wydają się trudne do zrozumienia”¹⁹⁶⁸.

Dość zaskakującą, jak na zespół Bohdana Poręby, produkcją jest również drugi film kinowy Zbigniewa Rezbzy, *Powrót Wabiszczura* (1989). Fabuła tego obrazu koncentrowała się wokół postaci „Płowego” (Tadeusz Paradowicz), dawnego muzyka rockowego, który przybywa do małego miasteczka w poszukiwaniu człowieka, który niedawno zamordował jego córkę. Rezbda nie zrealizował jednak filmu kryminalnego. Sam reżyser twierdził, że „może »Powrót Wabiszczura« ma w sobie coś z westernu, choćby plenery”¹⁹⁶⁹. Film w istocie podejmuje pewne „westernowe” wątki i motywy, główny bohater walczy zaś ze złem, ale równocześnie jest obrazem świata wynaturzonego, niemoralnego, dotkniętego korupcją, oszustwem, upadkiem obyczajów i wartości, z których jedynym wyjściem ma być zanurzenie się w kulturze. Równocześnie *Powrót Wabiszczura* przepełniony jest obrazami morderstw, gwałtów, brutalnych pobic i (często również brutalnych) stosunków seksualnych. Przy tym Rezbda i scenarzysta filmu, Andrzej Makowiecki, poruszyli również temat różnicy światopoglądowej poszczególnych pokoleń – grupa młodych ludzi, która zjawiała się w mieście, reprezentująca rozmaite subkultury (hippisi, rockersi, punki) nastawiona jest do ludzi znacznie bardziej pozytywnie, niż starsi ludzie władającym miasteczkiem (burmistrz i komisarz).

Podczas kolaudacji najczęściej zadawane pytanie brzmiało: z jakich powodów ten film został zrealizowany? Zadawali je zarówno Jerzy Jesionowski, jak i Kazimierz Koźniewski. Pierwszy z nich docenił sprawność warsztatową Rezbzy, równocześnie jednak, dzieląc się swoimi refleksjami na temat przesłania filmu, stwierdzał: „Nie rozumiem posłania tego filmu i nie umiem powiedzieć – czy jest ono słuszne, czy nie, czy jest ono zaprezentowane prawidłowo, bo każdy człowiek ma swoją ideologię, w oparciu o którą patrzy na

¹⁹⁶⁷ (ms), *Kity. Penelopy*, „Razem” 1989, nr 30, s. 24.

¹⁹⁶⁸ J. Skwara, *Niewierność równa wierności*, „Ekran” 1989, nr 30, s. 7.

¹⁹⁶⁹ *Powrót Wabiszczura*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 15/16, s. 11.

świat i go ocenia. Tutaj zobaczyłem jakiś chaos moralny, etyczny, nie można powiedzieć – kto tutaj jest zły, a kto dobry, jest tu jakaś zupełna atrofia moralna i to dochodzi do głosu w każdym punkcie filmu łącznie z jego zakończeniem, z którego właściwie nic nie wynika”¹⁹⁷⁰. W gruncie rzeczy podobne zdanie na temat filmu *Rebzy* mieli pozostali uczestnicy posiedzenia – ci nieliczni, którzy zdecydowali się zabrać głos (oprócz wspomnianych Koźniewskiego i Jesionowskiego również Stojanow i Czesław Dondziłło), bowiem w samej kolaudacji uczestniczyło, oprócz twórców filmu i przedstawicieli „Profilu” jeszcze kilka innych osób, m.in. odpowiedzialny za rozpowszechnianie Roman Boniecki. Mimo że Połęba starał się bronić reżysera, starając się udowodnić liczne walory filmu, między innymi świetne zdjęcia Stefana Czyżewskiego czy bardzo dobre aktorstwo i dowodząc przy tym, że film w ciekawy sposób ukazuje młodzież, to jednak stało to w kontrze do stanowiska Jerzego Schönborna. W gruncie rzeczy jego podejście do kolejnej produkcji „Profilu” doskonale oddaje jedno zdanie: „Film przyjmujemy i niech widzowie rozstrzygną o jego dalszych losach”¹⁹⁷¹. Te ostatnie nie okazały się dla filmu łaskawe.

W Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego zachował się list do Studia Filmowego „Profil”, którego nadawcą było Towarzystwo Świadomości Krishny – Bhakti Yoga w PRL. Nie przypadkiem właśnie ta instytucja adresowała do „Profilu” swoje, pełne pretensji, pismo, bowiem w *Powrocie Wabiszczura*, w charakterze statystów, wzięło udział kilku członków tej organizacji. *Post factum* żądali jednak wycięcia scen z ich udziałem, bowiem mogły one prezentować negatywny, niezgodny z rzeczywistością obraz działaczy tego ruchu. Jak pisali, „nawet w dzisiejszych, dość liberalnych czasach, może być rzeczą budzącą zdziwienie fakt przedstawiania filmu o tak kontrowersyjnej formie, jednak już zupełnie oburzające jest to, że doświadczony reżyser wykorzystuje do przedstawiania podobnych »dzieł« osoby będące bhaktami Krysny, prezentujące swym postępowaniem zupełnie odmienny standard działania. Uraża to odczucia religijne wielu osób i pozostaje w sprzeczności z ogólnie przyjętymi zasadami życia społecznego”¹⁹⁷². Przy czym wiceprzewodniczący Towarzystwa, Grzegorz Knaszewicz, zapewniał, że osoby, które statystowały w filmie *Powrót Wabiszczura*, gdy zapoznały się z formą filmu i jej przesłaniem, domagały się wycięcia scen z ich udziałem, przeciwko czemu kategorycznie zaprotestował II reżyser.

¹⁹⁷⁰ *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytej w dniu 10 maja 1989 r.*, AAN-KK, sygn. 2/8, k. 235.

¹⁹⁷¹ *Ibidem*, k. 244.

¹⁹⁷² [Pismo Towarzystwa Przyjaciół Krysny Bhakti-Yoga w PRL do Studia Filmowego „Profil” z 5 kwietnia 1989 roku], AFINA, sygn. A-344, poz. 586a, k. nIb.

Na te zarzuty odpowiedział kierownik produkcji filmu, Marek Depczyński. W piśmie adresowanym do „Profilu” zapewniał, że „Kierownictwo Produkcji (...) uwzględniło uwagi zgłoszone przez członka Towarzystwa obecnego na zespołowej kolaudacji filmu, w wyniku czego usunięto sceny z mantrą, która nie weszła do ilustracji dźwiękowej filmu oraz usunięto scenę z chorągwią, na której widniały słowa mantry. Przez dokonanie zmian, o których mowa powyżej, pozbawiono film fragmentów, które możnaby identyfikować z ideologią Kryszny”¹⁹⁷³. Do sprawy odniósł się również Bohdan Poręba, przy okazji opisując problematykę *Powrotu Wabiszczura* – film Rebdzy był, zdaniem kierownika artystycznego, zespołu, produkcją „o oczekiwaniu idei wyższej przez współczesną młodzież, zagubioną w świecie przeżywającym kryzys moralny”¹⁹⁷⁴. Stwierdził jednak, że nic więcej poza tym, co już zostało zrobione w kwestii wycięć tych fragmentów, które mogłyby wzbudzić podejrzenia co do ideologii wyznawców Kryszny, Zespół i reżyser zrobić nie mogą.

Andrzej Makowiecki twierdził tuż przed premierą *Powrotu...*, że „młodzież i widowie, mniej więcej do 40 lat, a także ci, z branży filmowej i artystycznej są filmem zafascynowani. Anna Mironowicz-Iżykowska na przykład twierdzi, że jest to wspaniały film festiwalowy...”¹⁹⁷⁵. Cóż, wystarczy przejrzeć tylko kilka recenzji obrazu Rebdzy by przekonać się, że autorzy *Powrotu Wabiszczura* kompletnie rozminęli się z oczekiwaniami zarówno publiczności, jak i krytyków filmowych. „Przyznaję, że równie nieudolnie zrealizowanego filmu jeszcze nie widziałem i to pozwoliło mi wytrwać do końca projekcji, bo lubię rzeczy osobliwe”¹⁹⁷⁶ – napisał po pokazie *Powrotu Wabiszczura* przy okazji festiwalu FAMA w Świnoujściu Ryszard Giedroyc. Wyjątkiem był Andrzej Bątkiewicz, który znalazł w nim elementy westernu oraz ślady „stylistyki australijskiego reżysera George’a Millera, autora oryginalnej serii futurystycznych opowieści o przygodach »Szalonego Maxa«”¹⁹⁷⁷. Diamentalnie odmienne odebrał film Maciej Maniewski, który na łamach „Filmu” zauważał: „Nie ma w filmie choćby szczątkowej próby analizy mikrospołeczeństwa miasteczka. Zaludniają je absolutnie jednoznaczne figury, co podkreśla zespół aktorów, z których każdy odgrywa od dawna przypisany sobie typ aż do granic karykatury i wytrzymałości widza. Podobnie jest także po drugiej stronie. To już nie barwna mozaika młodych ludzi szukających miejsca

¹⁹⁷³ [Pismo Marka Depczyńskiego do Zespołów Polskich Producentów Filmowych Z.F. „Profil” z 17 kwietnia 1989 roku], AFINA, sygn. A-344, poz. 586a, k. nlb.

¹⁹⁷⁴ [Pismo Bohdana Poręby do Towarzystwa Przyjaciół Kryszny Bhakti-Yoga w PRL z 8 maja 1989 roku], AFINA, sygn. A-344, poz. 586a, k. nlb.

¹⁹⁷⁵ M. Zdrojewski, *Wideonotes. „Powrót Wabiszczura”*, „Odgłosy” 1989, nr 28, s. 12.

¹⁹⁷⁶ R. Giedroyc, *Sukces starannie wyreżyserowany*, „Fakty” 1989, nr 33, s. 16.

¹⁹⁷⁷ A. Bątkiewicz, *Western i śmierć*, „Ekran” 1990, nr 6, s. 6.

dla siebie, pozbawionych złudzeń i nadziei, lecz bezmyślna, zezwierzęcona tłuszcza, gromada wykołajeńców – z równą ochotą szprycuje się, zabija i oddaje seksualnym rozrywkom”¹⁹⁷⁸.

Nie udała się również projekcja filmu podczas Festiwalu Muzyki Rockowej w Jarocinie w 1989 roku, którą Rebzda określał mianem sprawdzianu filmu przed młodą publicznością¹⁹⁷⁹. Swoimi wspomnieniami z tego pokazu dzielili się dwaj dziennikarze tygodnika „Razem”. Według ich relacji: „Projekcja jak projekcja. Było cicho i miło i tylko od czasu do czasu gdzieś pod nogami przeleciał nam jakiś malutki szczurek. Przez pierwszy kwadrans ziewaliśmy półgębkiem (prawym). Przez drugi kwadrans ziewaliśmy półgębkiem (lewym). Przez trzeci kwadrans ziewaliśmy pełną gębą. Przez czwarty kwadrans ziewaliśmy na potęgę. W piątym kwadransie chcieliśmy zasnąć, ale nie pozwalał nam łomot krzeseł, gdy publika gremialnie opuszczała salę. Po prostu ziewaliśmy dalej i nawet liczenie szczurów nie przyniosło sennego ukojenia. Przez cały szósty kwadrans już nie chciało się nawet ziewać. Na początku siódmego kwadransa ogarnął nas śmiech pusty, a potem litość i trwoga, ale na szczęście okazało się, że to już koniec”¹⁹⁸⁰.

Ostatnim filmem „Profilu” o tematyce współczesnej, który został skierowany do produkcji przed zmianami ustrojowymi, natomiast kolaudowany był już po wyborach 4 czerwca 1989 roku, była *Szlachetna krew*, kolejna polsko-radziecka koprodukcja zespołu, wyreżyserowana wspólnie przez Wiktora Turowa i Zygmunta Malanowicza. Jednak z materiałów prasowych można wywnioskować, że to właśnie Malanowicz był inicjatorem tego przedsięwzięcia – to on znalazł opowiadanie Ilji Kaszafutdniowa pod tym samym tytułem, czynił starania o zrealizowanie scenariusza jako filmu telewizyjnego, w końcu udało mu się doprowadzić do skierowania do produkcji *Szlachetnej krwi* jako filmu kinowego, realizowanego we współpracy z Wytwórnią Biełaruśfilm¹⁹⁸¹. Co tak bardzo zafascynowało Malanowicza w tym opowiadaniu? Materiał literacki opowiada o delegacji pracownika naukowego jednego z instytutów, niejakiego Grachowa, który ma dostarczyć na badania konia przeznaczonego na dewizową sprzedaż. Podróż, w której Grachowowi towarzyszy kierowca Losza, staje się punktem wyjścia do ukazania wad i negatywnych cech charakteru obu mężczyzn – głupoty, braku kompetencji do wykonania tego zadania, dezynwoltury,

¹⁹⁷⁸ M. Maniewski, *Archanioł robi interes*, „Film” 1990, nr 4, s. 8-9.

¹⁹⁷⁹ Por. *Powrót Wabiszczura*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 15/16, s. 11.

¹⁹⁸⁰ *Kawa i lody*, „Razem” 1989, nr 35.

¹⁹⁸¹ Por. *Szlachetna krew*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 19/20, s. 5.

braku należytej opieki nad zwierzęciem, poszukiwania ucieczki od rzeczywistości w nałogowym spożywaniu alkoholu. Prymitywizm obu bohaterów został w filmie wzmocniony niekorzystnym i odpychającym obrazem otaczającego ich świata – wszechobecnej biedy, niechęci do brania odpowiedzialności za swoją pracę, urągających wszelkim standardom warunkach, w jakim hoduje się i transportuje zwierzę. Pojawiają się również w *Szlachetnej krwi* ujęcia odwołujące się do niedawnej katastrofy w Czarnobyli – stająca samotnie, opuszczona elektrownia atomowa, której nikt nie pilnuje i do której dostęp ma właściwie każdy.

Malanowicz w wywiadzie prasowym jednoznacznie określał zamierzenia *Szlachetnej krwi*: „Film demaskuje otaczającą nas bezduszość, inercję, a jednocześnie ukazuje smutną Ziemię zapomnianą przez Boga. Wydaje mi się, że znaleźliśmy się dzisiaj na progu jakiejś duchowej Apokalipsy”¹⁹⁸². W gruncie rzeczy, gdyby nie liczne niedostatki realizatorskie, *Szlachetna krew* byłaby jedną z ciekawszych produkcji ukazujących upadek wartości i zepsucie człowieka. Można nawet spojrzeć na film Turowa i Malanowicza nieco szerzej i dopatrzeć się w nim krytyki socjalistycznego świata, zabijającego w jego obywatelach wszelkie pozytywne cechy, zmieniającego ich w istoty coraz bardziej staczające się w alkoholowy nałóg, pozbawione godności i humanitaryzmu¹⁹⁸³. Kolaudacyjna recepcja filmu była jednak niezwykle krytyczna wobec obu reżyserów – ich wspólne dokonanie zostało uznane za niezwykle nudne, prezentujące nadzwyczaj niski poziom dramaturgiczny i aktorski. Jedynymi wypowiedziami za filmem były głosy Jana Kasaka oraz Bohdana Poręby, przy czym ten drugi, jako kierownik artystyczny zespołu produkującego film, był stroną w sprawie, zdołał jednak w swoim stanowisku zaznaczyć, że „odbyła się już kolaudacja tego filmu w Moskwie i tam został ten film oceniony jako wybitny i otrzymał najwyższą ocenę”¹⁹⁸⁴.

¹⁹⁸² *Ibidem*.

¹⁹⁸³ Znalazło to odzwierciedlenie w wypowiedzi Zygmunta Malanowicza, który podczas kolaudacji *Szlachetnej krwi* stwierdził: „(...) chcę dodać, sprawy tu zademonstrowane nie są tylko sprawami radzieckimi, że nie mają one miejsca tylko w Związku Radzieckim, ale występują one we wszystkich krajach obozu socjalistycznego, a więc występują również i u nas” (*Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 czerwca 1989 r.*, AAN-KK, sygn. 2/8, k. 312).

¹⁹⁸⁴ *Ibidem*, k. 310.

Przewidując losy ekranowe *Szlachetnej krwi*, przewodniczący posiedzenia kolaudacyjnego, Jerzy Schönborn, stwierdził: „(...) trudno jest liczyć na to, że zdobędzie on większą ilość widzów”¹⁹⁸⁵. „Filmowy Serwis Prasowy” zapowiadał, że film Malanowicza i Turowa wejdzie na ekrany w ostatnim kwartale 1990 roku¹⁹⁸⁶. W toku kwerend nie udało mi się ustalić, czy produkcja ta istotnie była dystrybuowana w polskich kinach. Pewne jednak jest, że nie doczekała się jakiegokolwiek wzmianki w prasie, nie mówiąc już o mniej lub bardziej rozbudowanej recenzji.

7.4. Ten scenariusz jest zapowiedzią filmu bez niezwyklej ambicji. Produkcja telewizyjna

W ostatnich latach dekady lat 80. działalność „Profilu” na odcinku produkcji telewizyjnej znacznie się ożywiła – zespół wyprodukował trzy filmy telewizyjne (w tym dwa, których akcja toczyła się w Warszawie końca lat 80.), dwa serialowe wersje własnych filmów kinowych oraz jeden serial, który nie posiadał swojego kinowego odpowiednika. I to właśnie ostatnią produkcję należy ocenić najlepiej, chociaż niepozbawiona jest ona pewnych niedociągnięć.

Mowa o serialu *Gdańsk 39* (1989), ostatniego przedsięwzięcia reżyserskiego w karierze Zbigniewa Kuźmińskiego, opartym (po raz kolejny) na scenariuszu Kazimierza Radowicza. Tekst wykorzystywał schemat znany z jednego z poprzednich seriali spółki Kuźmiński-Radowicz, *Republiki Ostrowskiej*, a więc wpisania losów fikcyjnych postaci w dramatyczne wydarzenia historyczne. Serial opowiada o polskiej rodzinie Paterków. Głowa rodziny – Józef (Tomasz Zaliwski) – jest kolejarzem, pracującym na stacji w Szymankowie, zaś jego syn Zygmunt (Krzysztof Ibisz) walczy w polskim klubie bokserskim oraz przeżywa pierwszą miłość z pochodzącą z holenderskiej rodziny Helgą Torlemans (Ewa Skibińska). Obyczajowe przeżycia rodziny Paterków ukazane są na tle coraz częstszych prowokacji i pokazów sił hitlerowców. Radowicz umieścił w scenariuszu sceny demolowania sklepów prowadzonych przez Polaków, przemycania żołnierzy i broni do Wolnego Miasta, częściowo udaremnianych przez polskich celników. Na drugim biegunie znajdują się postacie reprezentujące Ligę Narodów oraz Komisariat Generalny RP – profesor Karol Burchardt

¹⁹⁸⁵ *Ibidem*, k. 314.

¹⁹⁸⁶ *Szlachetna krew*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1990, nr 19/20, s. 9.

(Krzysztof Gordon) oraz minister Chodacki (Aleksander Bednarz) i radca Tadeusz Perkowski (Edmund Fetting). W niektórych partiach końcowych odcinków znalazły się również sceny poświęcone dowódcom składnicy na Westerplatte – majorowi Henrykowi Sucharskiemu (Lech Łotocki), kapitanowi Franciszkowi Dąbrowskiemu (Andrzej Szaciłło) oraz ich przełożonemu – podpułkownikowi Wincentemu Sobocińskiemu (Janusz Zakrzewski).

Radowicz początkowo rozpiął serial na pięć odcinków, które zostały pozytywnie ocenione przez recenzentów telewizyjnych. Zdaniem Andrzeja Czałbowskiego powstał „scenariusz bardzo interesujący, będący tworzycem na wagi, liczący się serial polityczny”¹⁹⁸⁷. Podobną opinię o tekście Radowicza wyrażał Wojciech Solarz, zaś Dżennet Połtorzycka zauważyła w nim „nowe, dotąd nieznanne elem[enty] tematyczne. Sugestywny klimat”¹⁹⁸⁸. Jednak już wcześniej Bohdan Poręba nalegał na jak najszybsze skierowanie serialu do produkcji, gdyż – jak argumentował – „szybkie uruchomienie realizacji pozwoli nam należycie przygotować i zrealizować serial w terminie – na 50-tą rocznicę Września 1939r.”¹⁹⁸⁹. Doszło do tego jednak dość późno, gdyż dopiero 29 lipca 1988 roku. Realizatorzy mieli więc nieco ponad rok na przygotowanie, zrealizowanie oraz zmontowanie i udźwiękowanie czterech godzinnych odcinków. Jak zaznaczył w *Sprawozdaniu organizacyjno-ekonomicznym filmu telewizyjnego „Gdańsk”* kierownik produkcji, Piotr Dzieciół, udało się to tylko dzięki wysiłkowi ekipy i aktorów, albowiem „wszyscy nasi pracownicy świadomi skali trudności filmu oraz odpowiedzialności jaką narzucała treść filmu i przypadająca rocznica wydarzeń wrześniowych pracowali ofiarnie, wykorzystując maksimum swojej wiedzy i umiejętności. Dzięki dobrej współpracy reżysera i operatora udało się stworzyć atmosferę wspólnego zaangażowania w film i jego problemy wszystkich pracowników. Często stawaliśmy przed koniecznością pracy w dni wolne, nocami czy w trudnych warunkach – zawsze mogliśmy liczyć na zrozumienie i pomoc”¹⁹⁹⁰. Te uwagi Dziecióła, dotyczące okresu zdjęciowego, powtórzyły się również w analizie okresu montażu i udźwiękowania. Ze względu na nieprzekraczalny termin zakończenia produkcji montaż *Gdańska 39* wykonywany był niemal równocześnie ze zdjęciami, przez co w czerwcu 1989 roku, już po zakończeniu zdjęć, harmonogram prac laboratoryjnych był wyjątkowo napięty. Ale, zdaniem kierownika produkcji serialu, „podobnie jak w okresie zdjęciowym poświęcenie oraz

¹⁹⁸⁷ *Metryka scenariusza*, ODiZP-TVP, sygn. 2048/66, t. 1, k. n.lb.

¹⁹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁸⁹ „*Gdańsk 39*” scen. Kazimierz Radowicz *ZF Profil 1988*, ODiZP-TVP, sygn. 2048/66 tom 1, k. n.lb.

¹⁹⁹⁰ *Wykonanie założeń produkcyjnych*, ODiZP-TVP, sygn. 2048/66 tom 4, k. 3.

zaangażowanie pracowników pozwoliły wykonać konieczne prace w założonych terminach”¹⁹⁹¹.

Przy oglądaniu gotowego serialu natychmiast przychodzą na myśl porównania z wybitnym filmem Stanisława Różewicza *Wolne miasto* (1958), który w bardzo rozbudowanej części rozgrywającej się w ostatnich tygodniach przed II wojną światową doskonale oddał atmosferę narastającego zagrożenia ze strony hitlerowców, licznych prowokacji, a nawet fizycznych ataków. W *Gdańsku 39* wydaje się to zrealizowane o klasę niżej, co jednak nie znaczy, że ów klimat nie został wystarczająco dobrze przełożony na język filmu. Najlepiej wyszły Kuźmińskiemu te partie serialu, które rozgrywają się w sferze dyplomatycznej, czyli liczne rozmowy Perkowskiego, Chodackiego i Burchardta, w których dobrze oddane zostało napięcie, rosnące z każdym dniem i każdym kolejnym atakiem nazistowskich bojówkarzy. Znacznie słabiej wyszły realizatorom sceny rodzinne – tchnie z nich pewien fałsz, zarówno treściowo, jak i jakościowo przypominają one liczne obyczajowe sceny ze „śląskich” seriali Zbigniewa Chmielewskiego *Blisko, coraz bliżej* (1982-1986) oraz *Rodzina Kanderów* (1988). Również sceny rodzącego się uczucia między Zygmuntem a Helgą trudno zaliczyć do jaśniejszych stron produkcji – tutaj zawiódł zarówno materiał scenariuszowy, jak i młodzi aktorzy, odtwarzający te postacie. Wart przytoczenia jest również fragment jednego z wywiadów ze Zbigniewem Kuźmińskim. W rozmowie z dziennikarką „Anteny” zaznaczał, że „zadaniem filmu będzie pokazanie tych wszystkich mechanizmów, m.in. maszyny propagandowej Hitlera, które doprowadziły do wybuchu wojny. Ten termin nie był oczywiście przypadkowy: kiedy owe żądania korytarza, wolnego przejazdu do Gdańska spełzły na niczym, wszystko układało się według precyzyjnie ustalonego scenariusza. (...) Autorowi scenariusza udało się znaleźć w dokumentach wiele nie znanych szerokiemu ogółowi zdarzeń, ułożył je w całość, tak że filmowe wydarzenia z jednej strony będą miały walor historyczny, z drugiej zaś – sensacyjny”¹⁹⁹². Trudno dzisiaj stwierdzić, jakie zdarzenia miał na myśli Kuźmiński. Można tylko zakładać, że chodziło na przykład o szersze niż w dotychczasowych produkcjach ukazanie służby polskich celników, udaremniających liczne przemyty, bez ustanku narażonych na atak ze strony niemieckich bandytów. Ich bohaterstwo oraz szykany, jakich doświadczają ze strony nazistów, rzeczywiście zasługiwały na przypomnienie, zwłaszcza że dotąd nie mieli oni w filmie czy telewizji swoich pełnokrwistych reprezentantów.

¹⁹⁹¹ *Ibidem*, k. 4.

¹⁹⁹² Z. Kuźmiński, *Gdańsk, godzina zero. Rozmowa z reżyserem Zbigniewem Kuźmińskim*, rozm. przepr. E. Królikowska, „Antena” 1989, nr 10, s. 14.

Tak jak niemal wszystkie telewizyjne produkcje „Profilu”, tak również *Gdańsk 39* doczekał się nielicznych recenzji. Dokładnie dwóch artykułów opublikowanych w tym samym czasopiśmie – w „Ekranie”. Recenzująca serial Barbara Kaźmierczak dostrzegła i doceniła owe, wspomniane przez Kuźmińskiego, odkrycia nieznanymi faktów z historii Wolnego Miasta Gdańska, uznając jednak, że ze względu na przyjętą konwencję serialu zginęły one w gąszczu licznych scen o mniejszym ładunku emocjonalnym i poznawczym. „Ztraciły jakby ów wielki wymiar dziejowy, jaki przysługuje im w historii, choć reżyser zaaranżował akcję według wszelkich reguł sztuki, punktując akcenty i stopniując napięcie. Zabrakło – naprawdę zabrakło – elementarnej informacji. Nie tej, którą się podaje w formie pośredniej, opisowej czy dialogowej, w rozmowach między bohaterami, ale tej najprostszej, informującej o miejscu i czasie akcji”¹⁹⁹³. I to właściwie wszystkie, poza kilkoma wzmiankami prasowymi oraz wywiadami z reżyserem, artykuły o tym serialu.

Dwie produkcje telewizyjne, o których wspominałem na początku rozdziału, były współczesnymi filmami obyczajowymi, których autorzy starali się uchwycić klimat odchodzącej Warszawy, wskazać charakterystyczne cechy tego ginącego już powoli świata lub opowiedzieć o życiu ludzi ekscentrycznych, żyjących niejako na marginesie społeczeństwa, w swoim świecie.

Pierwsza z tych produkcji – *Warszawskie gołębie* (1988) – oparta została na opowiadaniu Jerzego Grzymkowskiego. Film ten początkowo realizował miał Jan Rybkowski, twórca *Dziś w nocy umrze miasto*, *Wniebowstąpienia*, *Chłopów* czy *Kariery Nikodema Dyżmy*, jednak na przeszkodzie stanęła jego śmierć (reżyser zmarł 29 grudnia 1987 roku). Scenariusz przejął Henryk Bielski, który w 1962 roku asystował mu przy realizacji filmu *Spotkanie w „Bajce”* i który przez wiele lat pozostawał z nim w przyjaźni. Z tego też powodu *Warszawskie gołębie* zostały zadedykowane Rybkowskiemu, zaś Henryk Bielski twierdził, iż „nieustannie zadawałem sobie pytanie: jak on nakręciłby ten film”¹⁹⁹⁴.

Głównym bohaterem jest tramwajarz i wieloletni Warszawiak, Wacław Kaczmarski (jedna z ostatnich ról Józefa Nalberczaka). Spokojną egzystencję na Targówku przerywa wiadomość o otrzymaniu przez niego mieszkania na Ursynowie. Kaczmarski przeprowadza się tam z całą swoją rodziną – żoną (Krystyna Królówna), starą matką (Wanda Łuczycka), synem Krzyśkiem (Witold Krasucki) i córką Alką (Marzena Manteska). Ale nie tylko. Za-

¹⁹⁹³ B. Kaźmierczak, *Raz jeszcze o „Gdańsku 39”*, „Ekran” 1989, nr 36, s. 12.

¹⁹⁹⁴ M. Miodek, *Warszawskie gołębie. O realizacji filmu Henryka Bielskiego*, „Film” 1988, nr 47, s. 7.

biera również do nowego mieszkania hodowane przez wiele lat gołębie. Wzbudza to niechęć, a następnie również zawiść sąsiadki Kaczmarskiego, Janiny Krawczakowej (Ewa Szykulska), która nie akceptuje specyficznego towarzystwa, zmuszając dozorcę bloku, Władysława Rosiaka (Maciej Góraj) do licznych interwencji, a w końcu kierując sprawę na kolegium.

Scenariusz Grzymkowskiego, opatrzony tytułem *Gołąb stworzenie warszawskie*, zebrał niemal same negatywne oceny. Andrzej Wojnach miał liczne uwagi dotyczące postaci głównego bohatera; jego zdaniem, jest on szowinistą bardzo ostro wypowiadającym się o ludziach, którzy nie urodzili się w Warszawie i którzy nie potrafią zrobić zastanawiającego nawyku hodowania gołębi, nawet w blokach z „wielkiej płyty”. Ponieważ szowiniści „zawsze wydawali mu się niebezpieczni”, uznał, że „pokazywanie ich na ekranie, po to, żeby z niego opluwali przeważającą część polskiego społeczeństwa jest już przesadą, bądź wyrażając się już dosadniej rzeczą szkodliwą społecznie. Tym bardziej, że warszawiacy nigdy nie cieszyli się najlepszą opinią”¹⁹⁹⁵. Grażyna Engler zwróciła uwagę na słuchowiskową formę scenariusza, jednowymiarowość postaci oraz fakt, że „w propozycji Jerzego Grzymkowskiego nie ma konfliktu. Jest odmienność poglądów na sprawę dość błahą. (...) Nie ma konfliktu, bo trzeba podkreślić, że spór o gołębie jest pseudokonfliktem, w dodatku nieciekawym i banalnym”¹⁹⁹⁶. Podobne uwagi pod adresem scenariusza podnosiła Dżennet Połtorzycka – wątpiła w dramaturgię, schematyczną fabułę oraz afirmację „hodowli gołębi w logii miejskiego mieszkania (...), co jest niesłuszne i niesprawiedliwie pokazane, bo żadne kolegium tego nie usprawiedliwi, a dla sąsiadów tego typu hodowla jest oczywiście nie do wytrzymania”¹⁹⁹⁷.

Trzy recenzje, wszystkie negatywne, a jednak scenariusz został skierowany do produkcji. Jak do tego doszło? Być może jest to za mocne słowo i zbyt poważny zarzut, ale metryka scenariusza, na podstawie której szef Naczelnej Redakcji Filmu Telewizyjnego, a dokładniej punkt „Recenzenci – wyciąg opinii” została lekko zmodyfikowana (trudno dzisiaj stwierdzić, kto stał za tą manipulacją) w taki sposób, by stanowiła dobrą podkładkę do sfinansowania produkcji. Oto negatywna recenzja Andrzeja Wornacha została streszczona do następującego stwierdzenia: „Ten scenariusz jest zapowiedzią filmu bez niezwykłych

¹⁹⁹⁵ A. Wojnach, *Recenzja scenariusza filmu telewizyjnego. Tytuł: Gołąb stworzenie warszawskie. Autor: Jerzy Grzymkowski*, ODiZP-TVP, sygn. 2048/83, t. 1, k. nlb.

¹⁹⁹⁶ G. Engler, *Gołąb – stworzenie warszawskie. Recenzja*, ODiZP-TVP, sygn. 2048/83, t. 1, k. nlb.

¹⁹⁹⁷ D. Połtorzycka, *Jerzy Grzymkowski – „Gołąb stworzenie warszawskie”*, ODiZP-TVP, sygn. 2048/83, t. 1, k. nlb.

ambicji, za to podpartego dobrą obserwacją obyczajową¹⁹⁹⁸. Zaś opinia Dżennet Połtorzyckiej, również negatywna, co zostało udowodnione wyżej, w cytowanym dokumencie brzmi następująco: „Obrazek z życia warszawskiego osiedla, który może być tematem filmu, choć nie musi, na swój sposób miejscami sympatyczny, choć wymaga pogłębienia”¹⁹⁹⁹. Z tak odpowiednio przygotowanym wyciągiem z opinii p.o. Naczelnego Redaktora, Andrzej Czałbowski, mógł złożyć swój podpis pod zdaniem: „Zatwierdzam – poprawki w scenopisie do omówienia z reżyserem”.

Zarówno tematyka filmu, jak i wytworzona w nim atmosfera odsyłają do innych produkcji, podejmujących tematykę warszawskich tradycji, zrywania więzi społecznych poprzez rozbijanie mikrospołeczeństw, zbudowanych zwłaszcza w prawobrzeżnej części Warszawy, trudności w odnalezieniu się rdzennych warszawiaków w nowych osiedlach mieszkaniowych oraz licznych konfliktów z napływowymi mieszkańcami stolicy. Podobna problematyka pojawiła się już w jednym z wcześniejszych filmów Henryka Bielskiego – *Koty to dranie*, omówionym przy okazji telewizyjnego dorobku Zespołu „Iluzjon” w drugiej połowie lat 70. Zestawienie ze sobą tych dwóch filmów przebiega na korzyść wcześniejszej produkcji reżysera *Ballady o Januszku*. Oś dramaturgiczna *Kotów...* zawierała znacznie silniejszy, bardziej wzruszający i lepiej rozegrany konflikt. W *Warszawskich gołębiach* konflikt ten wydaje się błahy, przez co niezbyt interesujący. Nie przekonują również postacie ze scenariusza Grzymkowskiego i filmu Bielskiego. Główny bohater może odstręczać uporem, niemożnością zrozumienia racji drugiej strony oraz przystosowania się do zasad, panujących w innym środowisku niż to, z którego wyszedł. Aczkolwiek trzeba przyznać, że obsadzenie w tej roli Józefa Nalberczaka dodało tej postaci nieco ciepła. Równie jednowymiarowa jest sąsiadka Wacława Kaczmarek, podkreślone to zostało jeszcze przez interpretację aktorską Ewy Szykulskiej. Jednak nawet mimo tych wad obyczajową historię z nowego warszawskiego osiedla należy uznać za jedną z lepszych telewizyjnych produkcji Zespołu „Profil” z lat 80., jest ona również od czasu do czasu przypominana przez stacje telewizyjne. Na marginesie warto też zauważyć, że o *Warszawskich gołębiach*, które premierowo zostały wyemitowane 10 stycznia 1989 roku, nie powstała żadna recenzja.

Bez echa przez telewizyjne ekrany przeszedł również drugi film telewizyjny „Profilu” z tego okresu – *Romeo i Julia z Saskiej Kępy* (1988), zrealizowany przez dokumenta-

¹⁹⁹⁸ „Warszawskie gołębie”. *Gołąb stworzenie warszawskie, scenariusz filmowy Jerzy Grzymkowski*, ODiZP-TVP, sygn. 2048/83, t. 1, k. nlb.

¹⁹⁹⁹ *Ibidem*.

listę i przez wiele lat bliskiego współpracownika Jerzego Hoffmana – Edwarda Skórzewskiego²⁰⁰⁰. W 1986 roku, razem z Zygmuntem Koziarskim, wyreżyserował dokument *Życie jest...* i z nim właśnie, wieloletnim reżyserem, zatrudnionym w Wytwórni Filmowej „Czołówka”, napisał scenariusz *Romeo i Julii z Saskiej Kępy*.

Scenariusz został krytycznie oceniony przez recenzentów telewizyjnych: dwóch z nich proponowało „przyjęcie z poprawkami”, dwóch pozostałych – całkowite odrzucenie. Ewaryst Iżewski zarzucił Skórzewskiemu i Koziarskiemu przede wszystkim istotne braki i nieomówione dramaturgiczne – opisową formę scenariusza, powolny rozwój akcji, brak filmowych rozwiązań fabularnych oraz nieprecyzyjność w konstruowaniu postaci. W podsumowaniu uznał, że scenariusz w takiej postaci nie zainteresuje widzów „tym bardziej, że przy nowoczesnej metodzie opowiadania materiału starczyłoby zaledwie na dwudziestominutową etiudę. Nie zachęcałbym do zajmowania się scenariuszem filmu z gatunku snujowatych, który określam jako pretensjonalną nudę”²⁰⁰¹. Inaczej do scenariusza podszedł Wojciech Jędrkiewicz. Dostrzegł w nim schematycznie rozwiązany melodramat, uznając przy tym, że tekst jest napisany sprawnie i logicznie. Podsumowanie było jednak jednoznaczne: „(...) jest w tej historii, tak bzdurnej i dziwacznej, jakaś nutka szaleństwa, pozwalająca uwierzyć w bohaterów i ich losy. Niestety, nie jestem w stanie przekonać się, czy to, co w scenopisie wywarło na mnie wrażenie, będzie widoczne również na ekranie. Myślę, że raczej nie”²⁰⁰². Dwaj pozostali recenzenci, Czesław Dondziłło i Zygmunt Marcińczak, choć wytknęli liczne braki w scenariuszu Skórzewskiego i Koziarskiego, podeszli do dostarczonego scenariusza z większą wyrozumiałością, doceniając interesujące rozwinięcie akcji czy rozwiązania inscenizacyjne²⁰⁰³. Mimo tych krytycznych opinii, Naczelna Redakcja Filmu Telewizyjnego uznała, iż „pomimo wszystko – daje on (scenariusz – przyp. JG) szansę na ciekawy film. Zespół gwarantuje specjalną opiekę artystyczną nad tą pozycją”²⁰⁰⁴.

²⁰⁰⁰ Ich współpraca, według słów reżysera Pana Wołodyjowskiego i Potopu, zaczęła się jednak psuć w Toruniu, podczas zdjęć do filmu *Prawo i pięść* (1964), gdy Skórzewski zaniedbywał pracę na planie, czego powodem były jego ciągoty alkoholowe, pogłębiające się w kolejnych latach. Hoffman wspomina: „Choć był starszy o dwa lata, zaczął pić później ode mnie, wydawało się, że pije mniej. Z tym że ja piłem wyłącznie w towarzystwie i pod zagrychę. On zaczął pić sam. Ja piłem tylko z kumplami, a jemu zdarzało się pić z ludźmi przypadkowymi” (J. Hoffman, *Po mnie choćby „Potop”...*, op. cit., s. 137). Alkoholowy nałóg Skórzewskiego nie zanikał również w kolejnych latach, powodując najpierw odejście od realizacji filmów fabularnych, a później długoletnią przerwę (w latach 1976-86) w pracy artystycznej.

²⁰⁰¹ E. Iżewski, *Recenzja scenariusza Z.Koziarskiego i E.Skórzewskiego pt. ROMEO I JULIA Z SASKIEJ KĘPY*, ODiZP-TVP, sygn. 2110/32, t. 1, k. nlb.

²⁰⁰² W. Jędrkiewicz, *Recenzja scenariusza Z.Koziarskiego i E.Skórzewskiego „Romeo i Julia z Saskiej Kępy” (4 odc.obl.)*, ODiZP-TVP, sygn. 2110/32, t. 1, k. nlb.

²⁰⁰³ Por. C. Dondziłło, *Scenariusz „Romeo i Julia z Saskiej Kępy”*. *Recenzja*, Z. Marcińczak, *Recenzja scenariusza pt. „Romeo i Julia z Saskiej Kępy”*. *Autor: Z.Koziarski i E.Skórzewski*, ODiZP-TVP, sygn. 2110/32, t. 1, k. nlb.

²⁰⁰⁴ *Metryka scenariusza*, ODiZP-TVP, sygn. 2110/32 tom 1, k. nlb.

Z tą adnotacją wystąpiono o skierowanie filmu do produkcji, co ostatecznie nastąpiło po ponad dwóch latach od złożenia scenariusza, 12 stycznia 1988 roku²⁰⁰⁵.

Edward Skórzewski w wywiadach prasowych zapowiadał realizację filmu „wziętego z życia”. Jako wieloletni mieszkaniec Saskiej Kępy dobrze znał bohaterów swojego scenariusza – ekscentryczną parę starszych ludzi, zajmujących się penetrowaniem śmietników i mieszkających gdzieś po piwnicach. „Miejscowa żulia nazywała ich »Romeo i Julia«. W przeszłości »Romeo« był niedorobionym malarzem. Julia zaś przybyła z mazowieckiej wsi do Warszawy w poszukiwaniu pracy”²⁰⁰⁶. Losy tych autentycznych bohaterów posłużyły nie tylko za kanwę scenariusza Koziarskiego i Skórzewskiego, ale również za punkt wyjścia dokumentu Beaty Postnikoff *Szperando. Romeo i Julia z dzielnicy*, zrealizowanego w 1985 roku w Centralnej Wytwórni Programów i Filmów Telewizyjnych „Poltel”, który rok później otrzymał Nagrodę Specjalną na Festiwalu Filmów Społeczno-Politycznych w Łodzi.

„Ma to być ballada o ludzkich słabościach, o niezrealizowanych ambicjach artystycznych, a ponad wszystko, o samotności ludzi wrażliwych” – anonsował fabułę Skórzewskiego tygodnik „Film”. Można więc wysnuć wniosek, że na podstawie losów nieco ekscentrycznych, żyjących niejako poza światem i na marginesie dwojga głównych bohaterów reżyser chciał opisać również swoje własne przeżycia, związane z odrzuceniem, mającym swoje źródła w chorobie alkoholowej oraz zaprzepaszczeniem szans na dalsze sukcesy filmowe. Zwłaszcza, że tytułowy „Romeo” – malarz Leopold, zagrany przez Krzysztofa Chamca, również jest alkoholikiem, a swoje prace artystyczne prezentuje na warszawskiej Starówce, wśród ulicznych malarzy, przepędzany przez nich i nieakceptowany ze swoim widzeniem sztuki i świata. Żałować należy, że ten właśnie wątek nie został dostatecznie rozwinięty, a zamiast tego Skórzewski skupił się na nieprzekonującym opowiadaniu mało interesującej melodramatycznej fabuły, rozwiązanej zresztą w sposób sztuczny i niezrozumiały. Czuć również, oglądając omawianą produkcję, że Edward Skórzewski po długoletniej przerwie w pracy na planie filmu fabularnego z trudem radził sobie z inscenizowaniem niektórych scen i prowadzeniem aktorów. Mimo to na kolaudacji, która odbyła się 2 września 1988 roku, film otrzymał II kategorię artystyczną²⁰⁰⁷. Trudno dzisiaj już ustalić, dlaczego *Romeo i Julia z Saskiej Kępy* tak długo czekali na premierę na małym ekranie

²⁰⁰⁵ Por. *Sprawozdanie organizacyjno-produkcyjne filmu „Romeo i Julia z Saskiej Kępy”*, ODiZP-TVP, sygn. 2110/32 tom 3, k. 8. Scenariusz złożono w Telewizji Polskiej 4 listopada 1985 roku.

²⁰⁰⁶ I. Niemiec-Adamska, „*Romeo i Julia z Saskiej Kępy*”, „*Odgłosy*” 1988, nr 34, s. 12.

²⁰⁰⁷ Por. *Sprawozdanie organizacyjno-produkcyjne filmu „Romeo i Julia z Saskiej Kępy”*, ODiZP-TVP, sygn. 2110/32 tom 3, k. 10.

– doszło do niej dopiero 11 września 1990 roku, już w nowej rzeczywistości społecznej i politycznej. Tak, jak *Warszawskie gołębie*, tak i film Skórzewskiego nie doczekał się nawet drobnej wzmianki w pismach filmowych.

Dwa seriale, sygnowane nazwą Zespołu Filmowego „Profil”, które miały swoje odpowiedniki w filmach kinowych, to *Trudna wiosna* (1988; reż. Wiktor Turow; zrealizowany z materiałów filmu *Przeprawa*) i *Gorzka miłość* (1989; reż. Czesław Petelski; rozszerzona wersja filmu fabularnego pod tym samym tytułem).

Szerzej z kilku powodów chciałbym omówić tę pierwszą produkcję. Już w eksplicacji scenariusza jego współautor (razem z Jerzym Grzymkowskim), a zarazem reżyser filmu – Wiktor Turow zaznaczał różnicę między filmem kinowym, a jego telewizyjną wersją. „Film »Przeprawa« jest dramatem toczącym się po torach fabuły, natomiast serial »Czerwony kwiat paproci« (roboczy tytuł *Trudnej wiosny* – przyp. JG) – to epepeja rozwijająca się w czasie i przestrzeni ogólnego toku wydarzeń historycznych. W odróżnieniu od wersji filmowej, w serialu naturalną częścią składową akcji stają się wszystkie warstwy społeczne i siły polityczne ówczesnej Polski. W skład strukturalnej kompozycji serialu powinno organicznie wejść półtora tysiąca metrów materiału dokumentalnego, przedstawiającego wydarzenia, które zachodziły na świecie jednocześnie z dramatem nad Bugiem, w Lasach Janowskich i Puszczy Solskiej”²⁰⁰⁸.

Turow chciał więc wykorzystać rozwiązanie, znane z telewizyjnych wersji filmów kinowych Bohdana Poręby, Romana Wionczka czy Ryszarda Filipskiego (*Tajemnica Enigmy*, *Polonia Restituta*, *Zamach stanu*). Wszystkie dotychczas nakręcone zdjęcia inscenizowane, fabularne miały pozostać zarówno bez skrótów, jak i z, jak sygnalizował Turow, „niewielką ilością dokrętek”²⁰⁰⁹. I chociaż scenariusz filmu kinowego został skierowany do produkcji, to jednak Andrzej Czałbowski, recenzując scenariusze Turowa, miał do nich szereg zastrzeżeń. „Scenariusz przesuwca całą sprawę (...) na styk zgrupowanie radzieckie-Armia Krajowa. Można rzeczywiście niby i tak, choć nie wynikają z tego rzeczy nowe i odkrywcze, natomiast w moim przekonaniu w bitwie w Lasach Janowskich i Puszczy Solskiej tak potraktować Armii Ludowej NIE WOLNO, bo to była ich bitwa. (...) Gdybyśmy na temat tej bitwy mieli już z pół tuzina filmów, to można zrobić i taki wycinek. Ale jest to praktycznie w takiej skali film pierwszy (...)” – wzmiankował w swoim piśmie, po czym dodawał: „Przesunięcie filmu na ten tylko wątek budzi we mnie wątpliwość, czy temat taki

²⁰⁰⁸ W. Turow, *CZERWONY KWIAT PAPROCI. „Przepustka do historii”. Film fabularny w czterech częściach. Plan scenariusza*, ODiZP-TVP, sygn. 2149/21, t. 1, k. 2.

²⁰⁰⁹ *Ibidem*, k. 3.

powinien właśnie reżyserować reżyser radziecki. Jest to delikatność bowiem ogromna i wy-
czulenie społeczne także. Nawet przy najlepszych chęciach i staraniach z jego strony, wier-
ności historycznym realiom sprawa łatwo może się obrócić przeciw niemu i filmowi²⁰¹⁰.
W dalszych partiach recenzji Czałbowski wnioskował o zniwelowanie akowskiego wątku
oraz wprowadzenie rozbudowanych sekwencji, ukazujących waleczność i bohaterstwo żoł-
nierzy AL. Miał również zastrzeżenia do schematycznego i nieprzekonującego ukazania
konfliktu między żołnierzami Armii Czerwonej i członkami Armii Krajowej. Po wyliczeniu
wszystkich „za” i „przeciw” stwierdzał: „W wersji i sposobie realizacji zaproponowanej
przez zespół nie widzę możliwości robienia serialu 5 godzinnego. I materiału brak na 5 go-
dzin i proporcje powinny być inne²⁰¹¹. Dokument ten pochodzi z 17 stycznia 1987 roku,
zaś 11 miesięcy później Czałbowski wysłał do Zespołu Filmowego „Profil” pismo o zupeł-
nie innej treści: „Naczelna Redakcja Telewizyjnych Filmów Fabularnych informuje uprzej-
mie, iż wyrażamy zgodę na wykonanie 4 odcinkowego serialu telewizyjnego o łącznym
czasie 5 godzin z materiałów nakręconych do filmu »Przeprawa« (...)”²⁰¹². Stało za tym
kilka przekonujących argumentów, a więc przede wszystkim pomysł premierowej emisji
serialu w Telewizji ZSRR w maju 1989 roku, w 44. rocznicę zakończenia II wojny świato-
wej, osobiste poparcie dla projektu sformułowane przez Janusza Roszkowskiego, przewod-
niczącego Radiokomitetu oraz fakt, że, jak pisał Czałbowski w notatce kierowanej do Wła-
dysława Korczaka, *Trudna wiosna* „to ważka i istotna politycznie propozycja, ukazująca
otwarcie złożoność i ostrość oraz skomplikowanie stosunków polsko-radzieckich, mówiąca
bez ogródek o wielu sprawach dotąd przemilczanych, na przykład sprawę 17 września 1939
roku czy Katynia. Ważnym jest to, że mówi o tym film po raz pierwszy i to film nakręcony
przez reżysera radzieckiego²⁰¹³. Tym razem nie było to już kwestią drażliwą, a wręcz ura-
stało do rangi poważnego atutu.

Po zaakceptowaniu założeń produkcyjnych, *Trudna wiosna* została skierowana do
produkcji 30 grudnia 1987 roku²⁰¹⁴. Ponieważ większość materiału zdjęciowego i tak zo-
stała już zrealizowana, a do nakręcenia pozostały sceny, nad którymi całkowity czas pracy

²⁰¹⁰ A. Czałbowski, *Recenzja dwuczęściowego filmu fabularnego kinowego – z propozycją produkcji 5 odcin-
kowego serialu TV – PRZEPRAWA – scenariusz Jerzy Grzymkowski – Zespół PROFIL*, ODiZP-TVP, sygn. 2149/21,
t. 1, k. nlb.

²⁰¹¹ *Ibidem*.

²⁰¹² [Pismo Andrzeja Czałbowskiego do Zespołu Filmowego „Profil” z 16 listopada 1987 roku], ODiZP-TVP,
sygn. 2149/21, t. 1, k. nlb.

²⁰¹³ [Pismo Andrzeja Czałbowskiego do Władysława Korczaka z 17 grudnia 1987 roku], ODiZP-TVP, sygn.
2149/21, t. 1, k. nlb.

²⁰¹⁴ Por. [Pismo Bogusława Sz wajkowskiego i Bohdana Poręby do Kierownictwa Produkcji Filmu „Przeprawa”
z 30 grudnia 1987 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2149/21, t. 8, k. nlb.

zamknąłby się w niespełna dwóch tygodniach okresu zdjęciowego, można było zakładać, że realizacja serialu, a nade wszystko jego odbiór przebiegnie bez większych problemów. Tak jednak nie było. Kierownictwo produkcji serialu oraz Zespół „Profil” stanęli przed licznymi problemami, wywołanymi przede wszystkim przez stronę radziecką. Streszczali je, w piśmie do Naczelnej Redakcji Telewizyjnych Filmów Fabularnych, Bohdan Poręba i Tadeusz Karwański. Ich zdaniem twórcy radzieccy zwlekali ze złożeniem scenariusza do wspomnianych wcześniej dokrętek, od tego z kolei „Profil” uzależniał wykonanie tychże scen. Impas trwał od lutego 1988 roku przez kilka kolejnych miesięcy do momentu, gdy film *Przeprawa* został skierowany do rozpowszechniania. W tym czasie jednak trwały już zaawansowane prace montażowo-laboratoryjne do rosyjskiej wersji *Trudnej wiosny*, które zostały zakończone w lipcu 1988 roku. W takiej wersji serial został również przyjęty przez zespół „Profil” – w nadziei, że tym samym przyspieszone zostaną prace nad polską wersją serialu. Tymczasem właśnie wtedy dyrekcja „Białoruśfilmu” wysłała do Zespołów Polskich Producentów Filmowych teleks o następującej treści: „koszty związane z produkcją tego filmu poniesione przez naszą wytwórnię wynoszą 500.000 rubli (w tym 200.000 rubli przekroczeń). W tej sytuacji za jedynie sprawiedliwe rozwiązanie problemu uważam dokonanie spłaty przez Telewizję Polską usług Białoruśfilmu za prace związane z produkcją serialu telewizyjnego na sumę 200.000 rubli”²⁰¹⁵. Kierownik produkcji polskiej wersji serialu, Tadeusz Urbanowicz, w *Analizie organizacyjno-ekonomicznej filmu „Trudna wiosna”* („*Przeprawa*” TV) zapewniał, iż sprawę tę udało się załatwić „w rezultacie konkretnych dalszych przedsięwzięć Zespołu”²⁰¹⁶, co każe przypuszczać, iż Zespół mógł ponieść ten, niczym nieuzasadniony, wydatek. Jednak roszczenia, wynikające z „bratniej” współpracy polsko-sowieckiej nie były jedynymi kłopotami, z którymi musiał sobie poradzić zespół Bohdana Poręby.

Zastrzeżenia, tym razem do polskiej wersji serialu, zgłosiła również telewizja. 9 grudnia 1988 roku Andrzej Czałbowski wystosował pismo, w którym oceniał *Trudną wiosnę* ze względów artystycznych. Sugerował m.in. „usunięcie ze wszystkich odcinków »słowa wstępnego« aktorów, które nic nie wnoszą merytorycznie, a komplementy p. Molgi

²⁰¹⁵ [Pismo Tadeusza Urbanowicza i Bohdana Poręby do Naczelnej Redakcji Telewizyjnych Filmów Fabularnych z 27 grudnia 1988 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2149/21, t. 8, k. 3.

²⁰¹⁶ *Analiza organizacyjno-ekonomiczna filmu „Trudna wiosna”* („*Przeprawa*” TV), ODiZP-TVP, sygn. 2149/21, t. 2, k. 2.

pod adresem reżysera są żenujące”²⁰¹⁷. W piśmie tym podawał również propozycje dotyczące wycięć z konkretnych odcinków. I tak, jeżeli chodzi o pierwszą część, zażądał wyeliminowania sceny rozgrywającej się we współczesnej Warszawie, gdyż „zbitka wojskowych Powązek z dyskoteką jest co najmniej nietaktowna”. W każdym odcinku znalazł liczne sceny nie mające żadnego uzasadnienia, jeżeli chodzi o problematykę serialu oraz fragmenty będące wyraźnymi błędami dramaturgicznymi lub dłużyznami. Dodatkowo telewizja skarżyła się na Zespół Filmowy „Profil”, że nie wywiązał się z terminów zakończenia kolejnych etapów produkcji²⁰¹⁸, którymi był związany z uwagi na plan generalny filmu oraz na jakość kopii dostarczonej do telewizji („kopia była w straszliwym stanie technicznym. W poważnej części tak ciemna, że nie wiadomo co dzieje się na ekranie. W innych partiach w różach i tonacjach pomarańczowych. Przesłanie kopii w takim stanie z domaganiem zorganizowania kolaudacji musimy uznać za skandal”²⁰¹⁹). Ostatecznie produkcja została zakończona 30 marca 1989 roku, z niemal rocznym opóźnieniem. Serial *Trudna wiosna* prawdopodobnie nigdy nie był emitowany w żadnym kanale Telewizji Polskiej.

Znacznie skromniejszy passus zostanie poświęcony serialowi *Gorzka miłość*. Zarówno realizacja filmu kinowego, jak i telewizyjnej wersji zakończyła się kompletną klęską. Również pod względem produkcyjnym. W sporządzonym przez Wiesława Grzelczaka *Sprawozdaniu organizacyjno-ekonomicznym z przebiegu i realizacji filmu telewizyjnego „Odyniec”* (roboczy tytuł serialu – przyp. JG) znaleźć można następujące uwagi: „Film telewizyjny podobnie jak film kinowy realizowany był w całości przy współpracy z WFD. Współpraca ta była wyjątkowo niesprzyjająca dla realizacji tak dużego przedsięwzięcia jak film »Odyniec«. W okresie realizacji naszego filmu z WFD powstawało szereg innych filmów. W tym duży serial »Helena Modrzejewska« (dokładnie: *Modrzejewska* [1989; reż. Jan Łomnicki] – przyp. JG), a ponadto wiele filmów dla Kontrahentów (sic! – przyp. JG) zagranicznych. W tej sytuacji wytwórnia nie wywiązywała się z przyjętych na siebie zobowiązań nawet w stopniu dostatecznym co w ostatecznym rachunku miało istotny wpływ na

²⁰¹⁷ ZAŁĄCZNIK DO PISMA TCF-692-88 do ZESPOŁU FILMOWEGO „PROFIL”. Lista poprawek do serialu pt.rob. „Przeprawa”, ODiZP-TVP, sygn. 2149/21, t. 8, k. nłb.

²⁰¹⁸ Bazując na cytowanej wyżej *Analizie...* można stwierdzić, że okres montażu i udźwiękowienia, planowany na 135 dni, ostatecznie zajął 450 dni (Por. *Analiza organizacyjno-ekonomiczna filmu „Trudna wiosna” („Przeprawa” TV)*, ODiZP-TVP, sygn. 2149/21, t. 2, k. 3.)

²⁰¹⁹ [Pismo Andrzeja Czałbowskiego do Bohdana Poręby z 9 grudnia 1988 roku], ODiZP-TVP, sygn. 2149/21, t. 8, k. 1.

wydłużenie okresu realizacji filmu i niskie wskaźniki produkcyjne²⁰²⁰. Można domniemywać, czy nie miała na to wpływu również osoba reżysera serialu, pozbawionego wszelkich wpływów, kojarzonego z upadającym systemem i ideologią.

Na szklanym ekranie serial po raz pierwszy pokazany został 23 stycznia 1993 roku. Trudno powiedzieć, dlaczego na premierę czekano tak długo, skoro Telewizja przyjęła serial 11 grudnia 1989 roku²⁰²¹. Zakładać należy, że znów miało na to wpływ nazwisko reżysera, Czesława Petelskiego. Telewizyjna *Gorzka miłość* przemknęła przez ekrany niemalże niezauważona, doczekała się jednej tylko informacji, opublikowanej w „Echu Krakowa”. Swoim wydźwiękiem nie odbiega ona zbyt od skrajnie negatywnych w swym wyrazie recenzji filmu kinowego. Jej autor (artykuł nie jest podpisany), po krótkim streszczeniu fabuły oraz przytoczeniu informacji o reżyserze, stwierdza: „Nie jest to, niestety, serial zbyt udany. Edukacja sentymentalna dziewczyny przebiega tak naiwnie, że w żaden sposób nie możemy zrozumieć jej uporu przy trwaniu w zaślepieniu. Zabrakło po prostu prawdy psychologicznej, która uwiarygodniłaby ten gorzki romans. Niepotrzebnie też Petelski (idąc zresztą za powieścią) ustawicznie przekonuje o nicości moralnej (lub w najlepszym razie o głupocie) panujących przed wojną warstw społecznych”²⁰²².

Ostatnią telewizyjną produkcją, sygnowaną nazwą Zespołu Filmowego „Profil”, był datowany na 1990 rok film Franciszka Trzeciaka *Ballada o człowieku spokojnym*. Reżyser samodzielnie zaadaptował opowiadanie Czesława Czerniawskiego pod tym samym tytułem. Swoją genezę ma jednak ten film jeszcze w poprzedniej epoce – jego scenariusz wpłynął bowiem do Telewizji 18 lutego 1987 roku²⁰²³, natomiast na jego karcie tytułowej znajdziemy datę: marzec 1982 roku²⁰²⁴. Troje recenzentów oceniających ten tekst przyjęło go chłodno i wniosło do niego sporo zarzutów. Połtorzycka uważała, że tekst jest powieleniem licznych znanych już z filmów o podobnej tematyce rozwiązań. Bo też tak jest w istocie. W gruncie rzeczy *Ballada o człowieku spokojnym* przypomina swoją konstrukcją i podjętą problematyką np. *Nad Odrą* Bohdana Poręby, zrealizowany w ramach cyklu *Dzień ostatni dzień pierwszy*, ale również *Samych swoich* Sylwestra Chęcińskiego. Bohaterami są Jan

²⁰²⁰ Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z przebiegu i realizacji filmu telewizyjnego „Odyniec, ODiZP-TVP, sygn. 2149/15 tom 3, k. 13.

²⁰²¹ Por. *Ibidem*, k. 11.

²⁰²² *Gorzka miłość*, „Echo Krakowa” 1993, nr 15. Warto też dodać, że sama pora emisji *Gorzkiej miłości* mogła wpłynąć na, z pewnością niskie, wyniki oglądalności – poszczególne odcinki emitowane były w II programie TVP o godzinie 22.45

²⁰²³ Por. *Metryka scenariusza*, ODiZP-TVP, sygn. 2149/22, t. 1, k.nlb.

²⁰²⁴ Por. F. Trzeciak, *Ballada o człowieku spokojnym. Scenariusz filmu fabularnego oparty na podstawie powieści Czesława Czerniawskiego pod tym samym tytułem*, ODiZP-TVP, sygn. 2149/22, t. 1, k.nlb.

i Magda, rodzina pochodząca z Buga, która w ostatnich dniach wojny osiada na wsi na Ziemiach Zachodnich. Kobieta spodziewa się dziecka, zaś mężczyzna przystępuje do prac porządkowych i uruchomienia gospodarstwa. Nie dane im będzie jednak zaznać spokoju – w okolicy pojawia się oddział Wehrwofu i SS. Niemcy wpadają na gospodarstwo protagonistów, grożąc im śmiercią, ratuje ich jednak wkroczenie wojsk polskich i sowieckich.

„Ten powtórzony któryś raz w naszej kinematografii schemat sprawia, że zamierzone przez autora napięcie przestaje być napięciem, ponieważ o wszystkim wiemy z góry jak to się skończy, a także i to, że tytułowy »spokojny człowiek« okaże się człowiekiem prawdziwie niespokojnym gdy przyjdzie mu bronić wartości najżywiej go obchodzących”²⁰²⁵ – uznawała Połtorzycka, doceniając jednak prawidłową konstrukcję scenariusza, ganiąc przy tym Trzeciaka za nadmiar dialogów, co powodowało, że materiał literacki bardziej nadawał się do Teatru Polskiego Radia niż do sfilmowania siłami Telewizji Polskiej. Ewaryst Iżewski z kolei wnioskował o przyjęcie scenariusza z poprawkami, argumentując, że nadmiar dialogów, w zamyśle brzmiących kresowo, przeszkadza scenariuszowi, nadto, niejako popierając Połtorzycką, dowodził, iż „sama akcja nie niesie tu wiele atrakcji”²⁰²⁶. Jednoznacznie negatywnie ocenił scenariusz Tadeusz Kopel, reprezentujący Dział Opracowań i Repertuaru Filmowego. „Taka powszechna zgoda co do merytorycznej celowości podejmowania tej tematyki nie oznacza jednak, że uświęca ona sama przez się powielanie się w nieskończoność schematycznych wzorców, bylejąkość narracji czy wręcz odchodzenie od ówczesnych realiów”²⁰²⁷ – tak argumentował swoje stanowisko o odrzuceniu tekstu Trzeciaka, dowodząc przy tym, że szablonowa jest nie tylko fabuła filmu, ale również konstrukcja głównych bohaterów. A jednak scenariusz został skierowany do realizacji. W „Metryce scenariusza” nie tylko nie znajdziemy wyciągu z negatywnej recenzji Tadeusza Kopla, ale również adnotację Andrzeja Czałbowskiiego: „Pozycja będzie nam potrzebna w zw. z rocznicą powrotu ZZ (Ziem Zachodnich – przyp. JG) do Polski”²⁰²⁸. Dlatego też ostatecznie film został skierowany do produkcji 15 maja 1989 roku²⁰²⁹.

Film realizowany był w okresie drastycznego stanu polskiej gospodarki oraz zmian systemowych, co znalazło również odzwierciedlenie w rosnących kosztach produkcji oraz

²⁰²⁵ D. Połtorzycka, *Franciszek Trzeciak – Ballada o spokojnym człowieku*, ODiZP-TVP, sygn. 2149/32, k. nlb.

²⁰²⁶ E. Iżewski, *Recenzja scenariusza Franciszka Trzeciaka pt. BALLADA O SPOKOJNYM CZŁOWIEKU*, ODiZP-TVP, sygn. 2149/32, k. nlb.

²⁰²⁷ T. Kopel, *Recenzja scenariusza filmu fabularnego „Ballada o prostym człowieku”*, ODiZP-TVP, sygn. 2149/32, k. nlb.

²⁰²⁸ Por. *Metryka scenariusza*, op. cit., k. nlb.

²⁰²⁹ Por. „*Ballada o spokojnym człowieku*”, ODiZP-TVP, sygn. 2149/22 tom 6, k. nlb.

innych problemach. Kierownik produkcji, Zbigniew Tołłoczko, notował: „Podczas realizacji filmu mieliśmy dwa nietypowe dotychczas kłopoty: ceny rosły stale, cenniki usług Wytwórni Filmowych i nowe tabele stawek honoracyjnych wchodziły w życie z datą wsteczną. (...) Permanentny brak gotówki (nieterminowe wypłaty) i benzyny, co uporczywie notowano w raportach produkcyjnych. Studio Filmowe z trudnością wydobywało należne sobie pieniądze od różnych kontrahentów-dłużników. Trwała jeszcze reglamentacja benzyny, a w dodatku stacje benzynowe przeważnie jej nie miały. Wytwórnia (WFF Wrocław – przyp. JG) w tej sprawie była bezradna. Paliwa musieliśmy szukać sami w rozmaitych miejscowościach. W miarę możliwości zostawialiśmy samochody wytwarzane pod dozorem w obiektach zdjęciowych”²⁰³⁰. Natomiast Franciszek Trzeciak, po zakończonym okresie zdjęciowym, musiał zastosować się do licznych skrótów, zarządzonych przez kierownictwo Studia Filmowego oraz do wprowadzenia zmiany do pewnego elementu filmu, który z pozoru nie budził konfliktów: „Dla filmu została napisana i skomponowana ballada, w której bohater wyjawia swoje życiowe credo: miłość do ziemi, do rodziny, ojczyzny, potępienie wojny. Na temat tekstu ballady zaistniała różnica zdań pomiędzy reżyserem a kierownictwem Studia. Powstało kolejno kilka tekstów różnych autorów. W rezultacie nie można było w pożądanym terminie dać do opracowania napisów czołowych. Z kolei zarówno Studio Filmowe jak i reżyser nie uważali za właściwe kolaudować filmu bez napisów. Z tego powodu nie skolaudowaliśmy filmu w planowanym terminie”²⁰³¹. Przyjęcie filmu odbyło się 2 lutego 1990 roku, film otrzymał drugą kategorię artystyczną²⁰³². Dlaczego jednak *Ballada o człowieku spokojnym* premierowo została wyemitowana dopiero 26 stycznia 1994 roku – o tym archiwa milczą. Tym samym *Ballada o człowieku spokojnym* zamykała wieloletnią współpracę „Profilu” z Telewizją Polską. Co jednak widać wyraźnie, ostatnie telewizyjne produkcje zespołu Bohdana Poręby kierowane były do realizacji mimo wyraźnych mankamentów scenariuszowych, wskazywanych w redakcyjnych ewaluacjach. Niewiele z nich przetrwało również upływ czasu, a ich telewizyjnym premierom towarzyszyło milczenie ze strony recenzentów.

²⁰³⁰ *Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne filmu „Ballada o człowieku spokojnym”, ODiZP-TVP, sygn. 2149/22 tom 2, k. 3-4.*

²⁰³¹ *Ibidem*, k. 3.

²⁰³² *Por. Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne filmu „Ballada o człowieku spokojnym”, ODiZP-TVP, sygn. 2149/22 tom 2, k. 7.*

8. W nowej rzeczywistości: Studio Filmowe „Profil” po 1989 roku

Opisując kwestie związane z funkcjonowaniem zespołów i studiów filmowych pod koniec lat 80., wymieniłem szereg tytułów oraz powiązanej z nimi problematyki, produkowanych bądź proponowanych do produkcji przez studia w okresie transformacji ustrojowej. Na ich podstawie można zauważyć kilka tendencji, które przejawiały poszczególne instytucje zajmujące się produkcją filmów fabularnych i seriali. To przede wszystkim próby nawiązania kontaktu z szeroką widownią oraz sprostanie potrzebom realizacji przynajmniej jednego obrazu, który zwróciłby koszty produkcji i zapewnił kilkusettyśięczną lub ponad milionową widownię. W wielu przypadkach próby te zakończyły się powodzeniem, zaś najbardziej kasowe filmy tych studiów reprezentowały również dobry poziom dramaturgiczny i warsztatowy. Na drugim miejscu znajdują się poszukiwania współproducentów oraz usługodawców poza granicami kraju. Najaktywniejszą działalność pod tym względem przejawiało Studio Filmowe „Tor”, ale pozostałe instytucje w mniejszym lub większym stopniu próbowały pozyskać zagranicznych partnerów, co w niektórych przypadkach kończyło się zawianiem i zrealizowaniem udanych koprodukcji. Kierownicy artystyczni studiów nadal czynili starania, by pozyskać młodych reżyserów i umożliwić im start poprzez produkcję debiutanckich filmów kinowych. Oczywiście wśród ocenianych podmiotów znajdowały się instytucje przeznaczone przede wszystkim dla produkcji takich właśnie obrazów (SF im. Karola Irzykowskiego, SF „Dom”), ale pozostałe instytucje starały się dostrzymywać im kroku i podejmować się opieki nad filmami młodych reżyserów. Często taka polityka przynosiła sukcesy również dla studiów, czego dowodem jest pozytywny odbiór takich tytułów, jak *300 mil do nieba* czy *Konsul*.

Tymczasem sektor kultury, a więc również kino zmieniło się pod wieloma względami, nie tylko programowymi. Wszyscy szefowie instytucji filmowych musieli odnaleźć się w nowych warunkach, z jednej strony pozbawionych biurokratycznego gorsetu oraz anachronicznego i skostniałego socjalistycznego systemu, z drugiej – z koniecznością utrzymania się na powierzchni przy skromnych subwencjach z budżetu państwa oraz zupełnie innych, niekiedy bardzo skrajnych, poglądach gospodarczych. Jak bowiem zauważa Ewa Gębicka, kwestionowano wówczas „zasadność funkcjonowania Ministerstwa Kultury i Sztuki, deklarowano niechęć do polityki kulturalnej traktowanej jako anachronizm, utożsamiając ją niesłusznie niemal z zarządzaniem kulturą, oskarżając o instrumentalny charakter wobec władzy i dominację funkcji restrykcyjnych. Na kulturę zaczęto patrzeć jak na

sektor nieproduktywny, niepotrzebnie obciążający budżet państwa, generujący jedynie koszty a nie ekonomiczne korzyści. Uważano, że powinien się finansować samodzielnie ze sprzedaży własnych dóbr i usług²⁰³³.

Pod koniec 1989 roku zlikwidowane zostało również przedsiębiorstwo Zespoły Polskich Producentów Filmowych. Tym samym zespoły przekształcono w studia filmowe posiadające osobowość prawną, mające również pełną samodzielność w sprawach programowych. Dyrektorzy tych instytucji mogli więc nie tylko bez porozumienia z instytucją nadrzędną kierować scenariusze do produkcji, ale również na własny rachunek zajmować się dystrybucją gotowego dzieła, szef kinematografii zaś „zrezygnował z prawa weta i nie przewidywał już tworzenia filmów na swoje zamówienie”²⁰³⁴. Dyrektorzy studiów stali się więc odpowiedzialni nie tylko za swoje decyzje programowe, ale również za wyniki finansowe produkowanych przez siebie filmów, a co za tym idzie za budżet zarządzanej przez siebie instytucji. Kolejne zmiany, tym razem dotyczące państwowych dotacji, nastąpiły już na początku kolejnej dekady, poprzez likwidację Funduszu Kinematografii (wchodzącego w skład Funduszu Rozwoju Kultury), z którego dyrektorzy studiów uzyskiwali część środków na prowadzenie swojej działalności oraz zmianę systemu finansowania na dotacje celowe, związane z konkretnymi projektami filmowymi²⁰³⁵. Przełom tych dekad to również pierwsze filmy zrealizowane przez prywatne domy produkcyjne – w 1990 roku na ekranach kin wyświetlano produkcję Oficyny Filmowej „Galicja” (pełnometrażowy film fabularny *Oko cyklonu* [1989; reż. Leopold R. Nowak]), również Telewizja Polska zaczęła powierzać realizację poszczególnych filmów i seriali prywatnym spółkom (m.in. Filmcontract Ltd. – *Dzień dobry i do widzenia* [1989; reż. Andrzej Domalik] czy Telmar Film International – druga seria produkcyjna *Pogranicza w ogniu* [1991; reż. Andrzej Konic]).

8.1. Młodzi twórcy nie wstępują do Studia „Profil”. Problemy Studia i Bohdana Poręby w 1989 roku

Jak w tych warunkach odnalazł się zespół, a następnie Studio Filmowe „Profil”? Skład osobowy nie uległ większym zmianom – Bohdan Poręba nadal był szefem dla reżyserów starszego pokolenia – Janusza Kidawy, Zbigniewa Kuźmińskiego, Waldemara Podgórskiego, Ryszarda Rydzewskiego, Sylwestra Szyszki, Mieczysława Waśkowskiego,

²⁰³³ E. Gębicka, *Między państwowym...*, op. cit., s. 39.

²⁰³⁴ *Ibidem*, s. 139.

²⁰³⁵ Por. *Ibidem*, s. 139-140.

Krzysztofa Wojciechowskiego czy Romana Wionczka. Po likwidacji „Iluzjonu” zespół zasilili Czesław Petelski oraz Henryk Bielski. Przy czym na przełomie dekad część tych twórców albo nie wykazywała aktywności twórczej (jak Podgórski, Rydzewski, Szyszko czy Waśkowski) albo realizowała swoje produkcje poza „Profilem” (jak np. Roman Wionczek, który pod koniec lat 80. zrealizował dwa filmy dla Centralnej Wytwórni Filmów i Programów Telewizyjnych „Poltel”). Nie realizował również filmów najmłodszy reżyser zespołu – Włodzimierz Gołaszewski. Stąd w ocenie „Profilu”, dokonanej w 1990 roku, znalazło się m.in. takie stwierdzenie: „W Studiu nie odbył się żaden debiut kinowy ani telewizyjny, jeśli nie liczyć współpracy reżyserskiej Z.Malanowicza przy filmie »Szlachetna krew« (omówionym w poprzedniej części pracy – przyp. JG). Młodzi twórcy nie wstępują do Studia »Profil«”²⁰³⁶. W działalności grupy produkcyjnej Poręby zauważono wprawdzie próby nawiązania kontaktu z szeroką widownią, ale, jak zauważyli członkowie komisji, produkcje te były w większości przypadków nieudane, czego głównym powodem były niedopracowane scenariusze, pełne niedomogów dramaturgicznych. W sferze koprodukcyjnej „Profil” wykazywał co prawda sporą aktywność, ale była ona ograniczona do krajów wschodnich, w tym Czechosłowacji i Związku Radzieckiego.

W tym czasie Bohdan Poręba nie miał również szczęścia jako dyrektor Teatru Dramatycznego w Gdyni, którym kierował od 1986 roku. Na początku 1989 roku w „Głosie Wybrzeża” ukazał się artykuł Aliny Kietrys pod tytułem *Czekanie na Godota?*, który był ostrą krytyką zarówno planów repertuarowych tej placówki kulturalnej, jak i stylu jego pracy. Dziennikarka twierdziła, że poprzedni dyrektorzy (m.in. Kazimierz Łastawiecki, Jarosław Kuszewski czy Zbigniew Bogdański), mimo bogatej oferty kulturalnej w całym Trójmieście, potrafili stworzyć spektakle interesujące trzymające artystyczny poziom. Tymczasem za czasów Poręby „nie było ani jednego spektaklu, o którym z czystym sercem i sumieniem można by było powiedzieć – to znaczące dokonanie artystyczne za tej dyrekcji”²⁰³⁷. Wpływ na to miało zarówno niedotrzymywanie przez Porębę repertuarowych obiektów, jak i fakt, że „dyrektor artystyczny bywa w teatrze bardzo rzadko, ponieważ ma zespół filmowy, realizuje własny film o czekających Penelopach, czyli żonach marynarzy, zajmują go bardziej sprawy w stolicy, gdzie należy pilnować własnych interesów, niż w Gdyni. Tu mu nikt i nic nie zagraża”²⁰³⁸. Autorka przytoczyła również anonimowe wypowiedzi członków zespołu artystycznego i technicznego teatru. Bije z nich strach zarówno

²⁰³⁶ *Studio „Profil”, AAN-KK, sygn. 1/4, k. 1.*

²⁰³⁷ A. Kietrys, *Czekanie na Godota?*, „Głos Wybrzeża” 1989, cyt. za: AIPN, sygn. IPN Gd 649/1, k. 22.

²⁰³⁸ *Ibidem.*

przed Porębą, jak i ludźmi z jego otoczenia, poczucie braku istotnego wpływu na działalność placówki oraz wyraźne obniżenie poziomu realizowanych tam spektakli. „Zniszczyli teatr, zniszczyli dorobek, choćby Zbyszka Bogdańskiego. Straciliśmy serce do tego teatru”²⁰³⁹. W teczce z archiwum IPN znalazła się również recenzja jednego z przedstawień gdyńskiego Teatru Dramatycznego – „W rozwalonym domu”, opartym o powieść Jana Dobraczyńskiego. Ryszarda Socha, krytyczka teatralna „Głosu Wybrzeża” zanotowała, iż reżyserowany przez Waclawa Ulewicza spektakl był rozegrany „narodowo, patriotyczne, bogobojnie, z pieśnią o Częstochowskiej Madonnie”²⁰⁴⁰. Zarzuciła też analizowanemu przedstawieniu nadmierne eksponowanie patriotycznych treści, w związku z czym publiczność podzieliła się na dwie grupy odbiorców: „jedni opuszczali teatr zachwyceni, nawet z poczuciem niedosytu, że nie stało okazji by paść na kolana i wyznać świętą miłość kochanej ojczyźnie. Inni – przeciwnie – ironizowali, że urządzono apel poległych”²⁰⁴¹.

Bohdan Poręba odpowiedział na oba artykuły. Polemikę z recenzją Ryszardy Sochy opublikował również na łamach „Głosu Wybrzeża”, redakcja jednak, jak zaznaczyła w swoim komentarzu, opublikowała go „z niechęcią i zażenowaniem (...)”, bowiem „teksty w takim stopniu jak list pana Poręby obrażające po pierwsze – język polski, po drugie – logikę, po trzecie – zasady dobrego wychowania, nie powinny być publikowane”²⁰⁴². Cóż takiego niestosownego znalazło się w materiale nadesłanym przez Porębę? Dyrektor Teatru Dramatycznego zarzucił Ryszardzie Sosze naruszenie dobrego imienia, zarówno swojego, jak i całego zespołu przygotowującego omawianie przedstawienie. Jego zdaniem prowadzona przez niego scena notowała sukces za sukcesem, zwiększając przy tym frekwencję oraz prowadząc ożywioną wymianę zagraniczną. Zaś spektakl „W rozwalonym domu” zdaniem Poręby nawiązywał do najlepszych patriotycznych tradycji, więcej – był mocnym głosem przeciwko ludziom „świadomie lub nieświadomie dokładającym swej ręki do wynarodowienia”²⁰⁴³. Poręba udawał, że od samego początku swojej kariery artystycznej walczył z tym groźnym zjawiskiem, realizując takie filmy, jak *Apel poległych*, *Hubal* czy będąc kierownikiem artystycznym filmu *Nad Niemnem*. W gruncie rzeczy w dalszej części list Poręby przemienia się w paszkwil, atakujący zarówno dziennikarkę, z którą polemizuje, jak i środowisko aktorskie oraz ludzi, związanych z demokratyczną opozycją, m.in. prof.

²⁰³⁹ *Ibidem*.

²⁰⁴⁰ R. Socha, *Na koturnie*, „Głos Wybrzeża” 1989, cyt. za: AIPN, sygn. IPN Gd 649/1, k. 24.

²⁰⁴¹ *Ibidem*.

²⁰⁴² B. Poręba, *Na koturnie*, „Głos Wybrzeża” 1989, cyt. za: AIPN, sygn. IPN Gd 649/1, k. 23.

²⁰⁴³ *Ibidem*.

Marię Turlejską. W sprawach obu artykułów Poręba napisał list do towarzysza Marka Hołdakowskiego, I sekretarza Komitetu Wojewódzkiego PZPR w Gdańsku. Obok przedstawienia swojej własnej osoby jako niestrudzonego bojownika o odkrywanie białych plam z historii Polski reżyser postawił się jako ofiarę ostracyzmu „organizowanego przez prawicę”²⁰⁴⁴, któremu podlegać mieli również Zbigniew Kuźmiński, Kazimierz Radowicz czy Lucyna Jakubiak. Próbował udowodnić, że jest twórcą bojkotowanym, zarówno przez recenzentów teatralnych, jak i przez ludność Gdyni. A przecież – jak zaznaczał – „w moim Zespole »Profil« powstały poświęcone ziemi, która mnie na dwa lata przygarnęła, następujące filmy: »Penelopy« o rodzinnym życiu marynarzy. Kuźmiński realizuje w tej chwili serial pod roboczym tytułem »Gdańsk 39«, którego emisję telewizja przewiduje na pięćdziesiątą rocznicę napaści hitlerowskiej oraz jest w pisaniu (tak jak i powyższy) przez Kazimierza Radowicza serial o historii Gdyni”²⁰⁴⁵. W liście tym Poręba prosił o spotkanie z towarzyszem Hołdakowskim dla szerszego omówienia zarysowanych w liście spraw. Trudno dzisiaj stwierdzić, czy spotkanie z sekretarzem wojewódzkim doszło do skutku. Należy zakładać, że w marcu 1989 roku (bo z tego właśnie miesiąca pochodzi ten list) partia miała inne problemy i być może ważniejsze rzeczy na głowie, niż pomoc dyrektorowi jednej z trójmiejskich scen. Poręba zresztą niedługo później stracił to stanowisko – od sezonu 1989/1990 jego funkcję przejął Antoni Baniukiewicz.

8.2. „*Uciekać w mordę! Bo zaraz wybuchnie*”. Ostatnie filmy „Profilu”

Tymczasem studio Bohdana Poręby starało się funkcjonować dalej. W nowych warunkach politycznych pewną sensację i oburzenie wywołała wiadomość, że Roman Wionczek, reżyser *Godności* i *Czasu nadziei*, planuje realizację filmu o Katyniu. Reżyser ogłosił to już na początku października 1989 roku na łamach czasopisma „Ekran”. Indagowany przez dziennikarza o powody, dla których chciałby zrealizować taką właśnie produkcję, opowiadał: „Wiele powodów złożyło się na to, ażebym taki film pragnął zrealizować. W grudniu 1988 r. zatelefonował do mnie pan Krzysztof Foryś z propozycją napisania scenariusza. Podczas spotkania dowiedziałem się, że jest absolwentem Szkoły Głównej Służby Zagranicznej, historią zaś para się jako jej miłośnik. Pan Foryś przedstawił mi szkic scenariusza, a po kilku przyszłych spotkaniach przyniósł gotowy tekst. Tym samym szczęśliwy zbieg

²⁰⁴⁴ [Pismo Bohdana Poręby do Marka Hołdakowskiego z 2 marca 1989 roku], AIPN, sygn. IPN Gd 649/1, k. 19.

²⁰⁴⁵ *Ibidem*, k. 20.

okoliczności wyszedł naprzeciw moim wieloletnim zainteresowaniom historią najnowszą – także tą najtragiczniejszą. Przecież rozbiór Polski we wrześniu 1939 roku i wiadomość o zbrodni w Katyniu tkwią głęboko w mej pamięci”²⁰⁴⁶. W tym samym wywiadzie Wionczek zapewniał, że będzie to film fabularny, co, zdaniem reżysera, jeszcze bardziej utrudniało realizację tego zadania, gdyż, jak stwierdził, „fabularyzowanie (...) zdarzeń, które są otwartą raną całego narodu, jest zamierzeniem dużo trudniejszym aniżeli realizacja filmu dokumentalnego”²⁰⁴⁷. Witold Rutkiewicz we wstępniku artykułu przytaczał również treść planszy, która miała otwierać omawiany film: „Oficerom, którym została poświęcona ta opowieść, nie danym było zginąć w walce. A jednak oddali życie za Polskę wielokrotnie. Po raz pierwszy – jako lojalni i posłuszni przysiędze żołnierze. Po raz drugi – jako ofiary zмовы milczenia sojuszników, złożonej na ołtarzu koalicji antyhitlerowskiej. Po raz trzeci – wiele lat po wojnie, gdy wstali jak upiory ze swych zamaskowanych drzewami masowych grobów, by domagać się prawdy o Polsce, jej losach i zagrożeniach, przeciw nikczemnemu przemilczeniu, znieważającemu pamięć tych, którzy Polsce pozostali wierni do końca. Jeżeli nie wypowiemy o niej całej prawdy, to następne pokolenia słusznie odmówią nam szacunku. Prawdy bowiem jak niepodległości nie otrzymuje się w podarunku”²⁰⁴⁸.

Materiały archiwalne Komitetu Kinematografii rzeczywiście dowodzą, że film ten miał powstać w Studiu „Profil” – w zestawieniu Komitetu Kinematografii, opisującym działalność poszczególnych zespołów filmowych w latach 1988-90 znaleźć można informację, że wśród planowanych produkcji na rok 1990 znajdują się film *Na końcu drogi był Katyń* według scenariusza Krzysztofa Forysia i Romana Wionczka w reżyserii tego ostatniego²⁰⁴⁹. Wionczek nie zrezygnował więc z realizacji tego filmu nawet po pełnych oburzenia listach, które pod koniec 1989 roku publikowała ogólnopolska prasa. Jeden z nich, wydrukowany w „Gazecie Wyborczej” brzmiał: „Niedawno w tygodniku »Ekran« reżyser R. Wionczek zapowiedział przygotowania do realizacji filmu fabularnego o Katyniu. Ta zapowiedź musi budzić sprzeciw. Pamiętamy doskonale »dzieła« R. Wionczka z okresu stanu wojennego: »Godność« i »Czas nadziei«, »Kwestię wyboru«, w których to stworkach reżyser łącał »Solidarność« wychwalając równocześnie stan wojenny, czy rodzimy stalinizm. Wcześniejsze filmy dokumentalne R. Wionczka również pełne są zafałszowań lub przemilczeń. Uważam, że p. Wionczek nie ma moralnego prawa do realizowania za społeczne pieniądze filmu

²⁰⁴⁶ W. Rutkiewicz, *Katyń – cała prawda*, „Ekran” 1989, nr 38, s. 14.

²⁰⁴⁷ *Ibidem*, s. 15.

²⁰⁴⁸ *Ibidem*, s. 14.

²⁰⁴⁹ Por. *Studio „Profil”*, AAN-KK, sygn. 2/221, k. 2.

o Katyniu”²⁰⁵⁰. W zespole archiwalnym Komitetu Kinematografii brak dalszych informacji o losach tego scenariusza.

Natomiast w studiu nadal myślano o realizacji innych filmów, podejmujących tematykę historyczną. W 1990 roku ponownie Roman Wionczek złożył projekt filmu *Tajny więzień stanu*, będącego biografią Waleriana Łukasińskiego. Film miał być realizowany w koprodukcji ze Związkiem Radzieckim. Był to jednak pomysł nieszczęśliwy, bowiem rok wcześniej Bohdan Poręba realizuje spektakl Teatru Telewizji *Tajny więzień stanu* ze Stefanem Szmidtem w roli Łukasińskiego²⁰⁵¹ według scenariusza Kazimierza Radowicza. Telewizyjna komisja kolaudacyjna przyjmująca ten spektakl²⁰⁵² oceniła go następującymi słowami: „Ogólna ocena dobra. Podkreślano przede wszystkim zalety reżyserii, noszącej wyraźne ślady warsztatu filmowego reżysera. Pewne obawy budziła długość spektaklu, jednakże uznano, iż konsekwentna w stosunku do tezy historycznej spektaklu jego konstrukcja nie pozwala już w tej chwili dokonać zasadniczych skrótów (zalecono tylko minimalne skróty w końcówce przedstawienia). Spektakl, mimo słabości tekstu literackiego, będącego podstawą realizacji, jak np. brak wyraźnej dramaturgii, broni się w dużej mierze aktualnością prowadzonej tu polemiki”²⁰⁵³. W filmie Romana Wionczka rolę Łukasińskiego miał zagrać Jerzy Matałowski, poza tym w obsadzie znaleźli się m.in. Iwan Kaumensz (rola cara Aleksandra I), Andriej Siergiejew (jako Nowosilcow), Aleksander Kaliagin (przewidywany do roli księcia Konstantego) oraz Ewa Borowik (w roli Joanny Grudzińskiej). We wniosku, złożonym w Komitecie Kinematografii, Roman Wionczek i Bohdan Poręba zapewniali, że koszt realizacji filmu wyniesie 5,5 miliardów starych złotych (w tym 15% wyłożył miał zespół) oraz potwierdzali prowadzenie rozmów z kontrahentem sowieckim w kwestii zdjęć w Leningradzie oraz pozyskania niezbędnych kostiumów oraz rekwizytów²⁰⁵⁴. Scenariusz ten nie został jednak skierowany do realizacji. Innym zamiarem, który miał zakończyć się realizacją kolejnego filmu przez zespół Bohdana Poręby, dzielił się kierownik artystyczny „Profilu” na jednym z zebrań Komitetu Kinematografii: „jestem po rozmowach z PSL-em

²⁰⁵⁰ A.B., *Nowe zainteresowania reżysera Wionczka*, „Gazeta Wyborcza” 1989, nr 134, s. 5.

²⁰⁵¹ W obsadzie spektaklu znaleźli się również m.in. Stanisław Niwiński, Tomasz Zaliwski, Wacław Ulewicz, Jerzy Molga, Zygmunt Malanowicz, Jerzy Złotnicki czy Józef Fryźlewicz.

²⁰⁵² W jej składzie znalazł się m.in. Jerzy Koenig czy Krzysztof Domagalik (wieloletni redaktor w Telewizji Polskiej).

²⁰⁵³ *Karta kolaudacyjna z dnia 27.09.1989*, ODiZP-TVP, sygn. 4280/1, k. nlb. Na drugim biegunie recepcji stoi krótka notka, zamieszczona w tygodniku „Szpilki”, o treści: „W teatrze TV przypomniał o swym istnieniu reż. Poręba, realizując »Tajnego więźnia stanu«... Zdaje się, że ze wszystkich stanów twórcy »Grunwaldu« najbardziej odpowiadał stan wojenny” (*Reżyser*, „Szpilki” 1989, nr 49, s. 3).

²⁰⁵⁴ Por. *Pakiety filmów fabularnych. Scenariusze filmowe, opracowania, notatki, korespondencja 1989-1990*, AAN-KK, sygn. 2/219, k. 94-96.

i Stronnictwo to jest zainteresowane realizacją filmu o Witosie²⁰⁵⁵. Śladem tego zamysłu jest informacja, że Studio dysponuje scenariuszem „Włóścianin” autorstwa Andrzeja Gierłowskiego, poświęconemu właśnie Witosowi; brak jednak w dokumencie informacji o potencjalnym reżyserze²⁰⁵⁶.

W 1990 roku Studio Filmowe „Profil” realizuje tylko jeden film. Jest to przygodowo-sensacyjna, osadzona w początkach dwudziestego wieku *Tajemnica puszczy* w reżyserii Andrzeja Barszczyńskiego i na podstawie jego scenariusza. Produkcja filmu nie była anonsowana przez branżowe tygodniki. Po premierze ukazała się zaś tylko jedna, negatywna w swojej wymowie, recenzja, będąca w przeważającej części streszczeniem filmu. Krytyczka tygodnika „Film”, Izabela Szyłko, stwierdzała: „Oczywiście, można by o tym filmie napisać tak, jak zazwyczaj pisuje się o filmach zupełnie nieudanych. Stwierdzić, że właściwie to dobrze, iż akcja rozgrywa się w sferze wizualnej, bo kiedy pojawiają się dialogi, są one na poziomie serialu »W labiryncie«. Zapytać, czy autor nie powinien się zdecydować, czy robi horror, czy historię miłosną. Ponarzekać na grę aktorską itd. Film o którym piszę (...) stanowi jednak przypadek szczególny: jest to film dla dzieci. A reżysera filmu dziecięcego obowiązuje ta sama zasada, co lekarza: po pierwsze nie szkodzić²⁰⁵⁷. W czym recenzentka dopatrywała się szkodliwości filmu Barszczyńskiego? Przede wszystkim w nadmiarze okrucieństwa, którym przesycona była *Tajemnica puszczy*. Fabuła filmu ogniskuje się wokół przeżyć nastolatka Tadeusza (Rafał Zwierz), który przybywa do swojego dziadka (Gustaw Lutkiewicz), mieszkającego w puszczy. Obserwujemy coraz większe wtapienie się chłopca w nowe środowisko, polegające głównie na uczestnictwie w polowaniach na kaczki. Od dziadka dowiaduje się również o skarbie zatopionym w jeziorze, który chce wydobywać z poznaną dziewczyną z okolicy, rówieśniczką Justyną (Karolina Lutczyń). Skarbem tym jednak są zainteresowani również miejscowi włóczędzy, Pińczuk (Ryszard Kotys) i Janyga (Andrzej Precigs). Torturami próbują wydobyć wiadomości o skarbie od opiekuna Justyny, starego Zacharego (Czesław Jaroszyński). W zakończeniu filmu odbywa się zaś ostateczna rozprawa między nimi a Tadeuszem i Justyną, podczas której dziewczyna ginie. Izabela Szyłko dopytywała: „co zrozumiały dzieci na widowni? Obawiam się, od czego włos może się zjeżyć na głowie: że ludzi można zabijać bezkarnie, i że nie ma właściwie różnicy między strzałem do człowieka a strzałem do kaczki²⁰⁵⁸. Nawet

²⁰⁵⁵ *Stenogram z posiedzenia Komitetu Kinematografii odbytego w dniu 10 listopada 1990 r.*, AAN-KK, sygn. 1/5, k. 190.

²⁰⁵⁶ Por. *Studio „Profil”*, AAN-KK, sygn. 1/5, k. 230.

²⁰⁵⁷ I. Szyłko, *Krótki kurs zabijania*, „Film” 1991, nr 10, s. 8.

²⁰⁵⁸ *Ibidem*.

jeżeli rzeczywiście tak było, to jednak niewielu dzieci wyszło z kina z takim przesłaniem filmu, co w dobitny sposób potwierdza **Tabela 10** z wynikami rozpowszechniania filmów „Profilu” zrealizowanych po 1989 roku. Kolejne dokonanie Andrzeja Barszczyńskiego uzyskało za to dwie nagrody na 12 Festiwalu Polskich Filmów dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu w 1992 roku – za zdjęcia dla Tomasza Tarasina, za role Rafała Zwierza i Karoliny Lutczyn oraz wyróżnienie Jury Dziecięcego „Marcinek”. Był to pierwszy sukces festiwalowy Studia Filmowego „Profil”.

Rok później Studio Bohdana Poręby produkowało już aż trzy filmy, w tym dwa dla dzieci. Pierwszy to kolejna ekranizacja powieści Zbigniewa Nienackiego o Panu Samochodziku, tym razem „Pana Samochodzika i Złotej Rękawicy”, po raz pierwszy opublikowanej w 1979 roku. Reżyserią i adaptacją pierwowzoru literackiego ponownie zajął się Janusz Kidawa. W pierwszej wersji scenariusza pojawiały się zarówno mazurskie okolice (Iława, jezioro Jeziorak), w którym rozgrywała się ekranizowana powieści, ale również wątki z innych powieści Nienackiego, o czym wspominał reżyser: „Pierwszy wariant scenariusza stanowił w miarę wierną adaptację książki »Pan Samochodzik i Złota Rękawica«, później włączyłem do scenariusza elementy fabularne z »Nowych przygód Pana Samochodzika«, przede wszystkim sensacyjny wątek kradzieży historycznych eksponatów. Tak powstał scenariusz rozgrywający się w czasie wakacji na Mazurach. Były wyścigi motorowodniaków, koncerty rockowe, rewia sprzętu pływającego i Bajeczka – tajemniczy kapitan Nemo, prześladowająca »ekologicznych chuliganów«. Było utopienie Pana Tomasza, zdjęcia podwodne i nadwodne, gdy ślizgacz kapitana Nemo wznosił się w powietrze omijając sidła zarzucone przez czarnych typów”²⁰⁵⁹. Jednak ze względów budżetowych Kidawa musiał zrezygnować z wymienionych wyżej elementów scenariusza, z tego też powodu przeniósł akcję na górę Żar i w okolicę Żywca, zaś znajdującą się tam szkołę szybowcową oraz jej uczniów, latających na paralotniach, określono tytułowymi „latającymi machinami”. Kidawa jednak miał swoje własne powody, by ponownie zekranizować powieść Nienackiego. Jak wspominał, chciał przede wszystkim udowodnić Porębie, że powierzenie przez kierownika artystycznego „Profilu” reżyserii filmu *Pan Samochodzik i praskie tajemnice* Kazimierzowi Tarnasowi podczas nieobecności Kidawy, spowodowanej realizacją filmu *Sławna jak Sarajewo* w Zespole „Iluzjon” „było błędem”²⁰⁶⁰.

²⁰⁵⁹ J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja. Życie filmowe i inne. Cz. 4...*, op. cit., s. 461.

²⁰⁶⁰ *Ibidem*.

Wspomnienia Kidawy dotyczące perypetii filmu bardzo dobrze ukazują ubogi stan techniczny polskiej kinematografii, odziedziczony po peerelowskiej gospodarce. Tyczą się one przede wszystkim sceny, w której wehikuł Pana Samochodzika (w tej roli znów Piotr Krukowski) ma, dzięki przytwierdzonej do niego paralotni wznosić się w powietrze. Kidawa opisuje rzecz następująco:

„Łatwo się rzekło, ale jak to zrobić przy prymitywie naszych wytwórni. (...) Myślałem o wykonaniu tricków w jakiejś wytwórni radzieckiej, a najlepiej w Czechosłowacji. Zamiast upierać się przy tym, znowu uległem i dałem się namówić na zdjęcia »kombinowane« zareklamowanego trickowca z ulicy Łąkowej (chodzi o Wytwórnię Filmów Fabularnych w Łodzi – przyp. JG). (...) Nasz specjalista zrobił makietę samochodzika z laleczkami w środku i umieścił na tle reprojekcji nieba. Też bym tak potrafił. Wszystko to ładnie wyglądało z daleka, choć i tak cuchnęło lipą. Takie tricki robiono przed wojną, albo jeszcze dawniej, w filmach Meliesa. Ogarnęła mnie rozpacz, komputery były mi mało znane i nie wiedziałem o nieograniczonych możliwościach tricków wirtualnych, pewnie bym się kompletnie załamał. Bezradnie rozkładałem ręce patrząc na obrazki które miały zapierać dech w dziecięcych piersiach i kłąłem na siebie, że to wymyśliłem”²⁰⁶¹.

Na tym się nie skończyło. Do wymienionej wyżej sceny potrzebne było ujęcie z aktorami. Realizacja tej sceny przebiegała w niebezpieczny dla ekipy sposób. Znowu odniosę się do wspomnień reżysera:

„Filmowanie »walki powietrznej« dochodziło do kulminacji: »Włączam dopalacz!« – krzyknął Tomasz i z tyłu pojazdu buchnął ogień. Kamera panoramowała, a dyżurni pociągnęli za liny i pojazd przechodził łagodnie w wiraż przechylając się efektownie. Wtedy coś z dna pojazdu zaczęło się wylewać. Piroman podszedł i powąchał. »O, kurwa! – krzyknął – Uciekać!«. Nikt tego poważnie nie potraktował. »Uciekać w mordę! Bo zaraz wybuchnie« i zaczął oddalać się na bezpieczną odległość. Zrozumiałem. Przerwałem zdjęcia i kazałem zgasić flary, ale się nie dało. (...) Flary wypaliły się spokojnie i to był prawdziwy cud. Gdy wszystko ostygło, opiekun pojazdu otworzył podłogę samochodzika. Benzyna wylewała się długo wprost do jeziora powodując małą katastrofę ekologiczną, ale kto by tam zwracał uwagę na drobiazgi”²⁰⁶².

Latające maszyny kontra Pan Samochodzik nie doczekały się żadnej wzmianki w prasie, nie mówiąc już o recenzji. Oglądając film, trudno nie odnieść wrażenia „taniaści” i prymitywizmu produkcji, jak i słabości dramaturgicznych, błędów inscenizacyjnych oraz nieszczęśliwych wyborów aktorskich, zwłaszcza jeżeli chodzi o aktorów dziecięcych. Film odrzucili również widzowie w momencie, gdy premierowo wchodził on do kin. Z pewno-

²⁰⁶¹ *Ibidem*, s. 462.

²⁰⁶² *Ibidem*, k. 464.

ścią wpływ miała również na to promocja filmu, a raczej jej brak, o czym wspominał Kidawa: „W czasie ferii zimowych usiłowałem uczestniczyć w jakichś imprezach w ośrodkach zimowych, zwłaszcza że śniegu było na lekarstwo. To wszystko były jednak żałosne imprezy, aż się nie chciało przyjeżdżać. Był to również wynik bojkotu informacyjnego. Mało kto wiedział że gdzieś tam w Wiśle czy Szczyrku będzie pokaz najnowszego filmu Kidawy i spotkanie twórcy z widzami. Pieniądzy na reklamę też nie było. Ledwo ten jeden plakacik małego formatu wydrukowano. Nie było także sponsorów, choć ta nowa forma finansowania produkcji, ściślej producentów rozwijała się niejako ukradkiem przed reżyserem”²⁰⁶³. Mimo to „Profil” nadal myślał o kolejnej adaptacji powieści Nienackiego – na liście filmów, przewidzianych do produkcji na 1991 rok, znajduje się tytuł *Pan Samochodzik i podwodny skarb*, który miał być zrealizowany w koprodukcji z Czechosłowacją. Na planie znów miał stanąć Janusz Kidawa²⁰⁶⁴.

Innym filmem dla dzieci, zrealizowanym w 1991 roku, byli *Szwedzi w Warszawie* Włodzimierza Gołaszewskiego, oparty na podstawie powieści Walerego Przyborowskiego pod tym samym tytułem (scenariusz napisał Gołaszewski we współpracy z Aleksandrem Minkowskim).

Fabula książki i filmu osadzona była na tle wydarzeń, związanych z potopem szwedzkim. Rozgrywająca się w stolicy akcja filmu zbudowana była wokół perypetii trzech młodych chłopców – Maćka, Kacpra i Kazika, którzy chcą wypędzić najeźdźców z Warszawy, swój pomysł wcielają zaś w życie z pomocą dorosłych. Odnajdują tajne przejście lochami do Zamku Królewskiego, przez które przechodzą wojska Stefana Czarnieckiego. Gdy wojska szwedzkie zostają zaatakowane i pokonane przez żołnierzy hetmana oraz króla Jana Kazimierza, młodzi bohaterowie mogą świętować swój sukces, dostępują również zaszczytu spotkania ze Stefanem Czarnieckim, który osobiście dziękuje im za pomoc.

Włodzimierzowi Gołaszewskiemu udało się zebrać na planie aktorów, którzy nigdy wcześniej nie występowali w filmach „Profilu”, lub pojawiali się tylko w nielicznych produkcjach tego zespołu. W *Szwedach w Warszawie* zagrali m.in. Bożena Dykiel, Anna Seniuk, Krzysztof Kołbasiuk, Piotr Fronczewski, Jerzy Turek czy Ryszard Pietruski. Obok nich, często w mniejszych rolach, Gołaszewski obsadził m.in. Krzysztofa Chamca, Emila Karewicza czy Witolda Pyrkosza, a więc aktorów, którzy w latach 80. nie bojkotowali zespołu Bohdana Poręby. I to właśnie obsada jest najsilniejszą stroną tego filmu, który po

²⁰⁶³ J. Kidawa, *Janusza Kidawy dokumentacja. Życie filmowe i inne. Cz. 4...*, op. cit., s. 468.

²⁰⁶⁴ Por. *Studio „Profil”*, AAN-KK, sygn. 1/5, k. 230.

latach odrzuca od siebie licznymi błędami fabularnymi. W momencie premiery *Szwedzi w Warszawie* doczekali się ledwie jednej drobnej zmianki w tygodniku „Film”²⁰⁶⁵. Nie są znane również wyniki finansowe i dystrybucyjne filmu, w archiwach Komitetu Kinematografii znaleźć można jedynie informacje o jego budżecie – wyniósł on 2,5 miliarda starych złotych²⁰⁶⁶. Również i ten film (podobnie jak *Tajemnica puszczy*) brał udział w 12 Festiwalu Polskich Filmów dla Dzieci i Młodzieży w Poznaniu – wyjechał stamtąd z dwiema nagrodami – Nagrodą Jury Młodzieżowej Akademii Filmowej oraz tytułem najgorszego filmu festiwalu. Jednym z uczestników tego festiwalu był Jerzy Armata, który w sprawozdaniu dla tygodnika „Film” odnotował uzasadnienie nagrody: „Za wyjątkowo zły smak, prostackie, niewybredne poczucie humoru sprzyjające kształtowaniu najgorszych gustów młodej publiczności oraz za zmarnowanie okazji zainteresowania młodzieży jedną z piękniejszych pozycji klasyki polskiej”²⁰⁶⁷.

Również w 1991 roku Bohdan Poręba realizuje, jak się później okaże, ostatni swój film. *Siwa legenda* była mroczną historią, rozgrywającą się w siedemnastowiecznej Rzeczypospolitej, gatunkowo odpowiadającą zarówno melodramatowi, jak i filmowi historycznemu. Był to kolejny film, zrealizowany przez „Profil” w koprodukcji ze Związkiem Radzieckim. Dlaczego właśnie z ZSRR Poręba nawiązał współpracę? Na zebraniach Komitetu Kinematografii Poręba dowodził, że dzięki temu produkcja filmu jest tańsza. Podczas posiedzenia w dniu 10 listopada 1990 roku stwierdzał: „Chciałbym Kolegom powiedzieć o sytuacji, w jakiej się znalazłem. Realizuję w tej chwili film, za który studio płaci 2 mld zł, a gdyby był to film realizowany w Polsce, to jego koszt wynosiłby 15 mld zł. Jest ten film o tyle tańszy, że jest produkowany w wytwórni białoruskiej, razem z kinematografią radziecką i wszystko wskazuje na to, że rozpowszechnianie tego filmu może liczyć na rynki światowe i na olbrzymi rynek Związku Radzieckiego. Wszystko wskazuje na to, że w przyszłym roku na tych samych zasadach będę mógł jeszcze zrobić 1-2 filmy i to jest jedna wiadomość, jaką chciałem tutaj Kolegom zakomunikować”²⁰⁶⁸. Wydaje się jednak, że film oszałamiającego sukcesu w Rosji nie odniósł, brak na temat informacji zarówno w polskich archiwach, jak i w czasopismach filmowych, wychodzących w tym okresie. Natomiast w 1992 roku – już po rozpadzie ZSRR w 1991 roku – film pokazywany był na Festiwalu

²⁰⁶⁵ Por. *Na planie. Szwedzi w Warszawie*, „Film” 1991, nr 38, s. 6. Ciekawostka: w tym krótkim artykule nie znajdziemy informacji, jakie studio stoi za realizacją tego filmu.

²⁰⁶⁶ Por. *Dystrybucja filmów Studia „Profil” za okres I. – IV. 1991 r.*, AAN-KK, sygn. 2/221, k. 18.

²⁰⁶⁷ J. Armata, *Ofelia kontra Szwedzi*, „Film” 1992, nr 11, s. 2.

²⁰⁶⁸ *Stenogram z posiedzenia Komitetu Kinematografii odbytego w dniu 10 listopada 1990 r.*, op. cit., k. 191.

Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. I niespodziewanie okazuje się, że zostaje tam doceniony nawet przez twórców, którym, ze względów światopoglądowych, Porębie nie było po drodze. Kazimierz Kutz wspomina: „(...) gdy przed laty byłem szefem jury w Gdyni, widziałem jego »Siwą legendę«. Uważam, że to jest dobrze zrobiony film. Byłem zaskoczony jego klasą rzemieślniczą. Publicznie o tym mówiłem. Poręba się rozwinął. Daliśmy mu nagrodę za kostiumy, bo nikt z jurorów nie miał odwagi dać więcej”²⁰⁶⁹. *Siwa legenda* nie odniosła również sukcesów wśród publiczności; do kin wprowadzono ją 3 września 1993 roku, ale po kilku dniach rozpowszechniania została zdjęta z ekranów; dotąd również nie pokazywały tego filmu stacje telewizyjne.

Tabela 10. Koszty produkcji i wyniki finansowe filmów kinowych Zespołu, a następnie Studia Filmowego „Profil”, zrealizowanych w latach 1987-1992.

	Tytuł	Data premiery	Koszt produkcji	Kopie 35	Liczba widzów	Wpływy w roku premiery
1	Pan Samochodzik i praskie...	1989-01-09	71000000	b.d.	396000	53000000
2	Desperacja	1989-04-10	142000000	b.d.	31 000	11000000
3	Penelopy	1989-06-22	126000000	b.d.	48000	14000000
4	Powrót Wabiszczura	1989-12-18	228000000	b.d.	50000	50000000
5	Gorzka miłość	1990-05-??	458000000	b.d.	b.d.	b.d.
6	Tajemnica puszczy	1991-02-04	1700000000	b.d.	1198	4600000
7	Jastrzębia mądrość	1991-04-??	420500000	2	1486	1000000
8	Latające maszyny kontra...	1991-06-01	1500000000	7	24004	6900000
9	Szlachetna krew	1991-06-??	106000000	1	173	b.d.
10	Szwedzi w Warszawie	1991-11-06	2500000000	b.d.	b.d.	b.d.
11	Siwa legenda	1994-08-19	3500000000	3	2700	b.d.

Opracowanie własne na podstawie: *Posiedzenia Komitetu Kinematografii. Protokoły tom 1 1990*, AAN-KK, sygn. 1/4; K. Kucharski, *Kino polskie 1990-1999*, Toruń 2010.

²⁰⁶⁹ J. Szczerba, *Portret Bohdana Poręby*, „Gazeta Wyborcza” 20 lipca 2001, <https://wyborcza.pl/7,76842,359486.html> [dostęp: 11.10.2021].

8.3. W czasie szarpaniny ze ściany spada portret Stalina. „Profil” w zawieszeniu. Próba realizacji filmu *Requiem*

Filmy Poręby, Kidawy i Gołaszewskiego nie miały być ostatnimi produkcjami Studia Filmowego „Profil”. Wśród scenariuszy, które „Profil” chciał realizować w 1992 roku znaleźć można między innymi film *Noc poślubna* w reżyserii Zbigniewa Kuźmińskiego według scenariusza Kazimierza Radowicza, kolejną próbę realizacji *Tajnego więźnia stanu*, tym razem w reżyserii kierownika artystycznego studia i w koprodukcji z Rosją. Planowana była również ekranizacja *Meira Ezofowicza*, której reżyserem miał być Zbigniew Kuźmiński²⁰⁷⁰. Jednak jak już wskazałem w powyższej tabeli, filmy zrealizowane w „Profilu” w 1991 roku, okazały się frekwencyjnymi porażkami. Łączne wpływy z ich rozpowszechniania oscyływały w granicach kilkunastu milionów złotych. „Profil” popadał w coraz większe długi. Bohdan Poręba musiał więc szukać rozwiązania, które uratowałoby jego studio przed likwidacją.

W archiwum Komitetu Kinematografii znaleźć można pismo Poręby do wspomnianej instytucji, datowane na 16 grudnia 1992 roku, o następującej treści:

„Studio Filmowe »Profil« zwraca się z prośbą o wyrażenie zgody na przekształcenie własnościowe naszego studia (...) na drodze likwidacji studia poprzez wykupienie jego majątku. (...) W ten sposób nasze Studio stanie się własnością amerykańsko-polskiego Katolickiego Stowarzyszenia Faith and Homeland. Rozwiązanie, o które zwracamy się do komitetu jest jedyną drogą uratowania istnienia naszego Studia. Jednocześnie, ponieważ eksperyment prywatyzacji Studia podejmujemy jako pierwsi, prosimy Komitet o »zgodę na likwidację«, a nie o akt zlikwidowania Studia. Chcemy bowiem wchodząc na drogę tego eksperymentu zachować szansę alternatywnego rozwiązania w wypadku gdyby nasze nadzieje związane z deklaracją sponsora z nieprzewidzianych powodów nie mogły się spełnić”²⁰⁷¹.

²⁰⁷⁰ Warto dodać, że Kuźmiński walczył o realizację tego filmu jeszcze na początku XXI wieku. Według informacji zamieszczonej 9 maja 2003 roku na portalu interia.pl, scenariusz *Meira Ezofowicza* był rozpatrywany przez komisję, powołaną przez ówczesnego ministra kultury, Waldemara Dąbrowskiego, w składzie: Robert Gliński, Stanisław Różewicz, Tadeusz Chmielewski, Michał Kwieciński, Henryk Romanowski, Zbigniew Żmigrodzki i Andrzej Kołodyński. Komisja odrzuciła projekt Kuźmińskiego, głosowała zaś za przyznaniem dofinansowania takim projektom, jak: *Wesele* Wojciecha Smarzowskiego, *Drzazgi* Macieja Pieprzycy czy *Ubu król* Piotra Szulkina (Por. <https://film.interia.pl/wiadomosci/news-wybrano-projekty-filmowe,nld,1742797> [dostęp: 11.10.2021]). W artykule poświęconym Kuźmińskiemu, opublikowanym na portalu gdansk.naszemiasto.pl, żona reżysera wspominała: „On tak marzył żeby zrobić ten film, ale nie mógł się przebić”, przytoczony został również fragment listu operatora Tomasza Tarasina, wieloletniego współpracownika Kuźmińskiego: „Teraz Zbyszek pewnie spotkał się już z Karolem (Chodurą), a ja kiedyś do nich dołączę. Może wreszcie uda się nam wspólnie zrobić »Meira Ezefowicza«, którego inni nie dali nam zrealizować” (<https://gdansk.naszemiasto.pl/dobry-adres-gdansk-wrzeszcz-ul-niemcewicz-tu-mieszkal/ar/c13-6772737> [dostęp: 11.10.2021]).

²⁰⁷¹ [Pismo Bohdana Poręby do Komitetu Kinematografii z 16 grudnia 1992 roku], AAN-KK, sygn. 1/125, k. 1.

Jednocześnie w tym samym piśmie Bohdan Poręba zarysowywał aktualną sytuację finansową „Profilu”: „W chwili obecnej posiadamy dług wobec Agencji Produkcji Filmowej ca 200 milionów zł. Nie zaciągaliśmy żadnych kredytów ani zobowiązań finansowych. Natomiast dobił nas podatek od wynagrodzeń za rok 1991, mimo zastosowania olbrzymich cięć kadrowych. Obecnie, wobec niemożności spłaty długu zablokowano nam konto bankowe. W tej sytuacji, posiadając przygotowane scenariusze i plany produkcyjne nie widzimy innej drogi jak przyjęcie propozycji sponsora”²⁰⁷². Archiwa milczą o tym, w jaki sposób dalej rozwinął się ten plan. Brak również informacji na temat owego stowarzyszenia „Faith and Homeland”; moje długotrwałe poszukiwania tej instytucji nie przyniosły żadnych wyników. Wskutek niepowodzeń planu „amerykańskiego” w historii „Profilu” rozpoczął się kilkuletni okres milczenia, zaś Bohdan Poręba miał poważne problemy finansowe i imać się różnych interesów, by zdobyć pieniądze na życie, o czym wspominał w wywiadzie, udzielonym Grzegorzowi Sroczyńskiemu: „Nie zarabiałem i wpadłem w kłopoty finansowe. W pewnym momencie przestałem płacić składki na Stowarzyszenie Filmowców, bo nawet 10 złotych było dla mnie ważne. No to mnie skreślili, chociaż pisałem, że jestem w trudnej sytuacji. (...) Założyłem firmę, która miała sprzedawać cebulę do Rosji. Świetny interes, bo tamten rynek każdą ilość przecież wchłonie. Ale zaraz na początku jeden ze współników uciekł z zaliczką i kontrakt na cebulę diabli wzięli. Jeszcze długi zostały. Miałem mieszkanie na Żoliborzu, jedyny mój majątek. A że był zawsze snobizm na tę dzielnicę, to sprzedałem je i przeprowadziłem się na Pragę, na Targową. Dzięki tej zamianie złapałem oddech finansowy”²⁰⁷³.

W 1993 roku reżyser związał się również z raczkującą wówczas partią Samoobrona Andrzeja Leppera²⁰⁷⁴, do której przystąpili również dawni działacze Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald” (m.in. Stanisław Skalski czy Tadeusz Bednarczyk) oraz działacze środowisk nacjonalistycznych. Poręba znalazł się na listach wyborczych tej partii przygotowywanych na wybory parlamentarne 19 września 1993 roku. Poręba i żaden inny przedstawiciel Samoobrony nie wszedł wówczas do Sejmu; partia Andrzeja Leppera uzyskała bowiem niespełna 3 procent głosów. Jednak do właśnie w Samoobronie Poręba poznaje

²⁰⁷² *Ibidem*, k. 2.

²⁰⁷³ G. Sroczyński, *Poręba chce zmartwychwstać*, op. cit. Odnosząc się do pierwszej części wypowiedzi warto dodać, że w 1995 roku Bohdan Poręba został wykluczony z szeregów ZASP-u. Skarbnik tej instytucji, Włodzimierz Gołobów, uzasadniał tę decyzję następująco: „za nie opłacanie składek członkowskich i składek do Kasy Pogrzebowej” ([Pismo Włodzimierza Gołobowa do Bohdana Poręby z dnia 27 czerwca 1995 roku], Archiwum Instytutu Teatralnego, sygn. 2418, k. nlb.).

²⁰⁷⁴ Wówczas pod nazwą „Samoobrona – Leppera”.

jednego z nacjonalistycznych działaczy, który będzie pomagał mu w próbie zrealizowania kolejnego głośnego filmu.

Janusz Bryczkowski, bo o nim mowa, istotnie był jednym z aktywniej działających członków ugrupowania Andrzeja Leppera, W 1994 roku chciał on, wraz z Porębą, reaktywować Zjednoczenie Patriotyczne „Grunwald”, jednak według publikacji Przemysława Gasztold-Senia, plany te nie doszły do skutku²⁰⁷⁵. Szybko również zakończyła się współpraca Bryczkowskiego z Samoobroną, według Joanny Cieśli i Agnieszki Rybak, dziennikarek „Polityki”, Bryczkowski „obiecował finansować Samoobronę. Przewodniczący pokładał w nim duże nadzieje. Pożegnali się, gdy majątek Bryczkowskiego okazał się mitem”²⁰⁷⁶. Bryczkowski zakłada więc własną partię – Polski Front Narodowy. Jednak krótkotrwała działalność partii obfitowała w wiele skandali, zarówno z uwagi na kontrowersyjne wypowiedzi jej założyciela, jak i chęć współpracy z Władimirem Żyrinowskim, skrajnie prawicowym i nacjonalistycznym politykiem rosyjskiego, liderem Liberalno-Demokratycznej Partii Rosji, znanym również w latach 90. z antypolskich wypowiedzi oraz gróźb pod adresem suwerenności naszego kraju. Do tego Polski Front Narodowy skupiał również wokół siebie skinheadów, którzy byli sprawcami licznych pobić. Jedno z takich wydarzeń znalazło odzwierciedlenie w „Brunatnej Księżce 1987-2009”, wydawanej przez antyrasistowskie Stowarzyszenie Nigdy Więcej: „LEGIONOWO. We wrześniu kilku członków i sympatyków Legionu Polskiego – młodzieżowej przybudówki neofaszystowskiego Polskiego Frontu Narodowego, partii Janusza Bryczkowskiego, wszczęło akcję oczyszczania miasta z »elementu niepełnowartościowego« – w tym wypadku bezdomnych. W efekcie dwie osoby zostały zamordowane, a około 30 ciężko pobitych. (...) Do zdarzeń doszło krótko po obozie szkoleniowym Legionu w mazurskiej posiadłości Bryczkowskiego”²⁰⁷⁷. Po trwającym ponad półtora roku procesie, który rozpoczął się w lutym 1997 roku, główni sprawcy morderstwa zostali skazani na 25 lat, a ich kompan na 15 lat pozbawienia wolności. Według Marcina Kornaka „faszystowscy mordercy byli bezpośrednio pod wpływem ideologii Polskiego Frontu Narodowego, niestety – jego szef, Janusz Bryczkowski, wykręcił się od odpowiedzialności za efekt swych politycznych szkoleń”²⁰⁷⁸. Gdy jednak proces sprawców pobicia w Legionowie ruszał, Janusz Bryczkowski sam przebywał w areszcie śledczym.

²⁰⁷⁵ Por. P. Gasztold-Seń, *Koncesjonowany nacjonalizm. Zjednoczenie Patriotyczne Grunwald 1980-1990*, Warszawa 2012, s. 408.

²⁰⁷⁶ J. Cieśla, A. Rybak, *Lepper Andrzej*, „Polityka”, <https://www.polityka.pl/tygodnikpolityka/kraj/185795,1,lepper-andrzej.read> [dostęp: 11.10.2021].

²⁰⁷⁷ Kornak Marcin, *Brunatna Księga 1987-2009*, Warszawa 2009, s. 25-26.

²⁰⁷⁸ *Ibidem*, s. 26.

Trafił tam w związku z zarzutami zaboru mienia znacznej wartości, po roku opuścił areszt za kaucją.

Nie zatrzymało to starań Poręby, aby ponownie zaistnieć jako twórca filmowy. Wszystko zaczęło się w sobotę 12 kwietnia 1997 roku, bowiem to właśnie wtedy dziennik „Życie” opublikował artykuł „Poręby »prawda« o Katyniu”. Wstępniak tej publikacji brzmiał następująco: „Bohdan Poręba chce nakręcić »Requiem« – film o Katyniu. Popierają go władze PSL. Film ma kosztować 29 mln. złotych. Poręba zebrał już 8 mln, część z Rosji. Pieniądze miał też dać lider Frontu Narodowego Janusz Bryczkowski, ale wyłudował w areszcie”²⁰⁷⁹.

Zanim przejdę do analizy dyskursu prasowego na temat niezrealizowanego filmu *Requiem*, chciałbym poświęcić parę słów na analizę scenariusza filmu autorstwa Jerzego Grzymkowskiego.

Akcja scenariusza Jerzego Grzymkowskiego (z dialogami autora i Lucyny Jakubiak)²⁰⁸⁰ rozgrywa się na przestrzeni kilkunastu miesięcy (od zimy 1939 roku do wiosny roku następnego). Głównymi bohaterami jest troje młodych bohaterów – Krystyna Tarnowska, młoda kobieta z ustosunkowanego rodu, absolwentka prawa (jak można się domyśleć – na Uniwersytecie Jana Kazimierza we Lwowie), zakochana w młodym Ukraińcu, Eugeniuszu Kamińskim, pochodzącym z niższych warstw społecznych. Jednak nie z tego powodu rodzina Krystyny nie akceptuje jej miłości. Powody, dla których matka bohaterki oraz jej brat, uznany sędzia Stanisław Tarnowicz, rozkazują Krystynie zerwanie związków z Kamińskim, biorą się z różnic narodowościowych. Znajduje to odzwierciedlenie w jednej z pierwszych scen filmu – podczas rodzinnego zebrania w domu Tarnowiczów Kamiński słyszy od sędziego, że „nasze kobiety nie dla was”²⁰⁸¹. Wiąże się to również z rodzinną tragedią tego rodu – starszy brat Krystyny, Stefan, podczas wojny polsko-bolszewickiej walczył w obronie Lwowa i poległ z ręki niezidentyfikowanego żołnierza ukraińskiego.

Rodzina Tarnowiczów proponuje Krystynie wyjście za mąż za Jana Augustyniaka, również prawnika, przyjaciela Stanisława, dysponującego własną kancelarią adwokacką. Krystyna decyduje się na ślub z Jankiem. Odbywa się on wiosną 1939 roku. Przed kościołem zjawia się Eugeniusz, który nie może pogodzić się z odejściem ukochanej i szuka zapomnienia w kieliszku. Właśnie w jednej z lwowskich knajp spotyka go Cyganka, która wróży mu nową miłość, a na końcu jego życia – krew. Również Krystyna jest nieszczęśliwa.

²⁰⁷⁹ M. Seroka, *Poręby „prawda” o Katyniu*, „Życie” 1997, nr 86, s. 1.

²⁰⁸⁰ Por. J. Grzymkowski, L. Jakubiak, *Scenariusz filmu fabularnego pt. „Requiem”*, AFINA, sygn. S-34021.

²⁰⁸¹ *Ibidem*, s. 7.

Podczas nocy poślubnej nie potrafi przełamać swoich oporów do Jana. Mężczyzna obiecuje jej, że jeżeli przez rok go nie pokocha, da jej rozwód. Mimo to Krystyna, po ukończeniu studiów, rozpoczyna pracę w kancelarii Jana. Jednym z ich klientów jest Żyd Klinghofer, bogaty aptekarz, pragnący, dzięki rozmaitym kruczkom prawnym i talentowi Augustyniaka odzyskać kamienicę, która niegdyś należała do jego antenata. Budynek nie powinien trafić w ręce Klinghofera, ale odzyskanie aptekarz powierza właśnie Janowi. Również sędzia Tarnowicz z powodzeniem kontynuuje swoją karierę i w procesach sądowych skazuje kolejnych członków byłej KPP na pobyt w Berezie Kartuskiej.

Im bliżej wojny, tym i w mieście, i w rodzinie Tarnowiczów wzrasta zaniepokojenie. Do armii powoływani są kolejni rezerwiści. Jest wśród nich Klinghofer – porucznik łączności, jak również idzie Jan – oficer Korpusu Ochrony Pogranicza oraz Stanisław. Przed wyjazdem małżonek czule żegna się z Krystyną. Tego samego dnia co Jan, do wojska wyjeżdża również Eugeniusz – podporucznik ułanów podolskich. 1 września 1939 w domu Tarnowiczów zostają same kobiety. Część z nich, tak jak Ewa, siostrzenica Krystyny, angażuje się w walki. 17-letnia dziewczyna jest ochotniczką LOPP i podczas patrolów na dachu przeżywa pierwszą fascynację miłosną oraz seksualne zbliżenie ze swoim rówieśnikiem, Jurkiem. W pierwszych dniach wojny na świat przychodzi syn Jana i Krystyny.

17 września 1939 na terytorium Polski wkracza Armia Czerwona. Grzymkowski opisał ten moment następującymi słowami: „Wzgórze. Słup graniczny. Ciszę przerywa nagle ryk motorów. Ukazują się nagle czołgi z czerwoną gwiazdą. Jeden z nich druzgocze słup graniczny. Za czołgami ukazuje się kawaleria”²⁰⁸². Jako pierwszy spotyka ich Jan. Czołgista sowiecki mówi mu, że przekroczyli polską granicę, by razem z nimi bić się z Niemcami. Jan, wraz z innymi żołnierzami i oficerami KOP, postanawia walczyć z Rosjanami, ale wobec zwiększającej się ich przewagi oraz malejącej ilości amunicji po kilku dniach poddaje swoją jednostkę i trafia do sowieckiej niewoli. Armia Czerwona dociera do Lwowa i zajmuje miasto. Zostaje ono wcielone do Ukraińskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. Wiadomość ta, ogłaszana przez megafony, jest przyjęta z radością przez ukraińską część ludności. Jurek i Ewa zaczynają konspiracyjną działalność. Atakują m.in. publiczność teatru lwowskiego, oglądając sztukę „Bohdan Chmielnicki”. W mieście pojawia się również Kamiński. Teraz jednak jest urzędnikiem współpracującym z sowieckimi okupantami. Przejmuje on kancelarię Krystyny i Jana, zostaje też przydzielony do opróżniania wili i obszer-nych mieszkań i przejmowania ich dla oficerów Armii Czerwonej.

²⁰⁸² *Ibidem*, s. 27.

Do sowieckiej niewoli trafił również sędzia Tarnowicz. Staje się on obiektem osobistego zainteresowania kombryga Zarubina. Oficer wzywa go na przesłuchanie i zamierza złożyć propozycję o współpracy. Sędzia zdecydowanie odmawia. Na podobne przesłuchanie zostaje wezwany również Jan. Oficer wyjaśnia mu, że Armia Czerwona weszła na polskie ziemie, by bronić Ukraińców i Białorusinów. Rosjanin podobnymi metodami próbuje zyskać przychyłność również innych internowanych oficerów – Klingohfera oraz Miecysława Bartosińskiego, komunistę, który przed wojną został skazany przez Tarnowicza na karę więzienia za przynależność do KPP. Bartosiński niechętnie jednak rozmawia z Zarubinem oskarżając go, że władze ZSRR rozbiły jego partię i zamordowały jej przywódców. Kombryg jeszcze wielokrotnie będzie wzywał na podobne rozmowy Tarnowicza i Augustyniaka, odwołując się do ich orientacji światopoglądowych. To właśnie z jednej z takich scen czytelnik może dowiedzieć się, że brat Krystyny był endekiem.

Większość scen rozgrywających się już po zakończeniu kampanii wrześniowej rozgrywa się jednak we Lwowie. Z biegiem kolejnych miesięcy okupacji sowieckiej sytuacja Krystyny (samotnie wychowującej syna), jej matki Anny, Ewy oraz żony sędziego, Marii, staje się coraz bardziej dramatyczna. Kobiety zmuszone są do wyprzedawania rodzinnych kosztowności, Anna, obdarzona talentem muzycznym, udziela lekcji gry na pianinie dzieciom oficerów okupujących miasto. Pewnego zaś dnia do ich willi dokwaterowani zostają żołnierze i oficerowie Armii Czerwonej. Jeden z nich będzie chciał zgwałcić Krystynę, inny zaś nawiązuje nic porozumienia z jej matką. Podczas ich rozmowy zdradza swoje zainteresowanie muzyką, malowniczo opisuje również rozwój kultury w ZSRR, mówiąc: „towarzysz Stalin jest wielkim miłośnikiem sztuki i wielkim jej opiekunem. (...) U nas każdy człowiek obdarzony talentem może liczyć na pomoc władzy sowieckiej i towarzysza Stalina. Osobiście. Mamy całe zastępy młodych, utalentowanych poetów, pisarzy, muzyków, aktorów, tancerzy... Słyszeliście pani o tancerce Ułanowej? Albo o aktorce Liubow Orłowej? (...) Pierwszy raz byłem na koncercie dopiero za sowieckiej władzy. Miałem dwadzieścia siedem lat. (...) Zauroczyła mnie muzyka... Ja prosty chłopak z Syberii”²⁰⁸³.

Jednak w życie rodziny Kamińskich, a zwłaszcza Ewy, coraz mocniej wkracza Kamiński. Proponuje on dziewczynie pracę w jego biurze, ta jednak stanowczo odmawia. Mimo to dochodzi do kolejnych jej spotkań z ukochanym Krystyny, podczas jednego z nich Kamiński brutalnie gwałci Ewę. Scena ta została w ten sposób zarysowana w materiale literackim:

²⁰⁸³ *Ibidem*, s. 100-101.

„Ewa wyrywa się, on przypiera ją do ściany. Szarpia się. Kamiński ciężko dyszy. Ewa ma twarz skamieniałą z przerażenia. Kamiński znów naciera na nią. W czasie szarpaniny ze ściany spada portret Stalina. Kamiński wreszcie obejmuje Ewę i przywiera do jej ust. Trzyma ją krzepko. Przerażone oczy dziewczyny. Jego ręka błądzi po jej piersiach, między udami. Przewraca dziewczynę na podłogę, zaczyna szarpać na nią spódnicę – Śmierdzi ci Kamiński, jak cioci, co? – mówi przez zaciśnięte zęby – Śmierdzi, co? – Ewa usiłuje się wyswobodzić, lecz Kamiński całym ciężarem ciała przypiera ją do podłogi. Szarpie na niej majtki. Z ust dziewczyny dobywa się ni to jęk, ni krzyk. Obok niej leży portret Stalina. Oczy Stalina jakby utkwione w jej twarzy. Akcja widziana w odbiciu szkła portretu”²⁰⁸⁴.

Mimo tego dramatycznego wydarzenia Ewa nadal utrzymuje kontakt z Kamińskim, co w gruncie rzeczy jest niewiarygodne psychologicznie. Wieść o spotkaniach dziewczyny i Eugeniusza dociera do Jurka. Porywczy i nastawiony patriotycznie chłopak nie zamierza darować Ukraincowi bliskiego kontaktu z jego narzeczoną. Pewnej nocy zjawia się pod bramą kamienicy Kamińskiego i dotkliwie go bije, po czym zostaje zatrzymany przez patrol NKWD.

Na początku stycznia 1940 roku we Lwowie pojawia się prokurator Paweł Bukowski, dawny znajomy sędziego Tarnowicza, który podczas kampanii wrześniowej przedarł się ze swoim wojskiem przez granicę rumuńską. Teraz, jak można się domyślać, jest współpracownikiem organizacji podziemnych. Informuje żonę sędziego, że Armia Czerwona szykuje olbrzymią falę deportacji kobiet pochodzących z wyższych warstw społecznych na Syberię. Niebawem wiadomość ta znajduje potwierdzenie w rzeczywistości. Pod dom Tarnowiczów podjeżdżają ciężarówki. Mieszkające w willi kobiety zostają na nie załadowane i niebawem wywiezione ze Lwowa. Krystynie udaje się ocalić synka, którego nie było na liście osób przewidzianych do internowania i oddać go pod opiekę wieloletniej służącej, Ukraince Ołence. Kamiński próbuje na różne sposoby uratować od wywózki Ewę (która, jak się okazuje, spodziewa się jego dziecka). Gdy to się nie udaje, wraca do swojej kancelarii i popełnia samobójstwo.

Przesądzony okazuje się również los oficerów polskich, przetrzymywanych w Kozelsku – Tarnowicza, Augustyniaka, Klinghofera, Bartosińskiego i ich kolegów. Kombryg Zarubin zostaje wezwany na Kreml, gdzie od swojego dowódcy otrzymuje jednoznaczny rozkaz. Stara się jednak wpłynąć na decyzję władz ZSRR:

- Uważam jednak, że to polecenie jest chybione! Jakże to tak? Zlikwidować tysiące ludzi...

²⁰⁸⁴ *Ibidem*, s. 87-88.

- Wrogów, Borysie Aleksandrowiczu... wrogów – beznamiętnie mówi narkom – Poddajecie w wątpliwość polecenie politbiura i osobiście towarzysza Stalina? – w głosie narkoma po-brzmiewa nuta groźby.

- Nie – zaprzecza szybko Kombryg – wydaje mi się, że wielu tych ludzi można by, po od-powiedniej nad nimi pracy, wykorzystać do innych celów... naszych celów... - zawiesza głos.

- Proszę, mówcie... - zachęca go narkom.

- A poza tym taka operacja zaszkodzi naszemu wizerunkowi w świecie...

- Nikt nie musi o niej wiedzieć, Borysie Aleksandrowiczu... Nie podobają mi się wasze inteligenckie... nie chciałbym powiedzieć burżuazyjne rozterki. Uważałem was i uważam za twardego czekistę, któremu przede wszystkim leży na sercu dobro naszej sprawy. Naszej partii, naszego narodu. Czyżbym się mylił Borysie Aleksandrowiczu?

- Byłem i jestem wiernym synem partii, towarzyszu narkom i dlatego w trosce...

- O partię troszczy się towarzysz Stalin. Wy nie musicie – w głosie narkoma coś jakby ironia.

- Rozumiem... ale gdybym mógł przedstawić towarzyszowi Stalinowi swoje obietnice...

- Przypuszczam, że towarzysza Stalina nie interesują wasze obietnice, Borysie Aleksandro-wiczu! Decyzja została podjęta i wy ją wykonacie, albo... - zawiesza złowróżbnie głos²⁰⁸⁵.

Od tego momentu podróż polskich oficerów z Kozielska w kierunku Katynia prze-platana jest scenami z transportu polskich kobiet w głąb Syberii, w trakcie którego umiera matka Krystyny. Sama egzekucja katyńska opisana jest przez Grzymkowskiego następu-jąco:

„Teren gęsto obstawiony żołnierzami. Psy. Do trzywagonowego pociągu podjeżdża tyłem autobus z oknami zachlapanymi wapnem. Drzwi z tyłu autobusu otwierają się. Otwierają się również drzwi wagonu. Z wagonu do autobusu przechodzą oficerowie. Rozglądają się coraz bardziej przerażeni. Żołnierze poganiają ich. Upychają w autobusie. Autobus rusza. Jan usi-łuje coś wypatrzyć przez szparę w zachlapanym oknie. Migają fragmenty lasu. Autobus staje.

Oficerowie wysiadają z autobusu brutalnie wypychani przez enkawudzystów. Znajdują się w lesie. Na widok świeżo wykopanych dołów cofają się odruchowo. Żołnierze chwytają każdego z nich po dwóch pod pachę i prowadzą w stronę dołów. Słychać pierwsze pojedyn-cze strzały. Wśród oprawców uwija się Sirotkin. Stanisław i Jan obejmują się. Żołnierze rozdzielają ich brutalnie. Chwytają pod ręce. Szarpiącym się zarzucają płaszcze na głowy lub zaciskają pętle na szyi. Kilku oprawców ma skórzane fartuchy do samej ziemi. Sirotkin strzela z nagana w tył głowy okryty płaszczem. Kula rozszarpuje materiał. Krew i mózg bryzga na twarz Sirotkina. Krew obryzguje skórzany fartuch.

Na stół padają dymiące nagany. Ładują je pomocnicy katów. Zakrwawieni enkawudziści odbierają załadowane. Nieustająca palba.

²⁰⁸⁵ *Ibidem*, s. 119.

Jan tuż przed śmiercią widzi piękną twarz Krystyny z nocy poślubnej. Strzał. Wirują korony drzew z punktu widzenia Jana. Zmieniają się w wirujące balowe kandelabry z początku filmu.

Ciała Stanisława i Jana w dole pośród ciał innych pomordowanych.

Do dołu wpada ciało Bartosińskiego. Do domu wpadają ciała Klinghofera, majora KOP-u, generała dywizji i innych”²⁰⁸⁶.

Czytając dzisiaj tekst Grzymkowskiego rzucają się w oczy trzy manewry dramaturgiczne i fabularne. Po pierwsze – w ekspozycji filmu ma trio bohaterów przypominające, chociażby pod względem narodowościowym, najważniejsze postaci powieści Henryka Sienkiewicza „Ogniem i mieczem”. Największe podobieństwo do bohatera z przytoczonego dzieła wykazuje Eugeniusz Kamiński – pod wieloma względami przypomina on Jurko Bohuna, nieszczęśliwie zakochanego w Helenie Kurcewiczównie. Po zerwaniu związku z Krystyną Kamiński zaczyna pić, natomiast już w czasie okupacji Lwowa, choćby w przytoczonej wyżej scenie gwałtu na Ewie Tarnowiczównie, w sposobie zarysowania tego bohatera akcentowane są jego antypolskie uprzedzenia oraz chęć zemsty na wszystkich, którzy doprowadzili do odebrania mu wielkiej miłości. W konsekwencji film miał uwypuklić wątki związane z konfliktem polsko-ukraińskim.

Druga sprawa to wprowadzenie do filmu (przynajmniej) jednej postaci mającej swój odpowiednik w rzeczywistości i prawdziwych wydarzeniach. Myślę tutaj o kombrygu Zarubinie, przesłuchującym polskich oficerów w obozie w Kozielsku, starającym się namówić ich do współpracy z Sowietami oraz przejścia na ich stronę. Istotnie, w tym obozie jenieckim działał wysoki oficer sowieckich służb specjalnych, Wasilij Zarubin. We wspomnieniach oficerów przetrzymywanych w tym obozie oraz licznych publikacjach dotyczących zbrodni katyńskiej Zarubin przedstawiany jest jako człowiek inteligentny, a przy tym kulturalny, elokwentny i czytany, traktujący jeńców wojennych z szacunkiem, zapraszający ich na rozmowy mające charakter światopoglądowych dyskusji, udostępniający im bogatą bibliotekę, a nawet zapewniającego im lepsze pożywienie. Wpłynęło to na traktowanie Zarubina przez przetrzymywanych w Kozielsku oficerów – ci respektowali go i jako jedyńemu z oficerów sowieckich oddawali honory przy przypadkowych spotkaniach. Wszystkie te elementy znalazły odzwierciedlenie w poszczególnych partiach scenariusza. Ale, jak wynika z zacytowanego fragmentu „Requiem”, Grzymkowski nakreślił Zarubina jako postać tragiczną, zmuszoną do wykonania zbrodniczego rozkazu, próbującego powstrzymać wykonanie tej decyzji, nie mającego jednak do tego możliwości. Dziś już wiemy, że to właśnie

²⁰⁸⁶ *Ibidem*, s. 122.

Zarubin, po parumiesięcznym pobycie w Kozielsku i licznych rozmowach z przetrzymywanymi tam polskimi oficerami, napisał raport stwierdzający, że próby przekonania Polaków do współpracy z władzą sowiecką spełzły na niczym, byli więc oni, z punktu widzenia przywódców ZSRR (i samego Zarubina), wrogami komunistycznego państwa. Sam Zarubin musiał wiedzieć o losie polskich oficerów, zaś po powrocie z wizyty w Moskwie w marcu 1940 roku, starał się uspokoić więzionych jeńców i przekonywać, że nic złego im się nie stanie.

I w końcu trzecia kwestia. Przy jej omawianiu chciałbym na chwilę cofnąć się do filmu *Przeprawa*. Konstrukcja dramaturgiczna tego filmu oparta jest o kompozycyjną klamrę, którą stanowią ujęcia Warszawy z drugiej połowy lat 80., skupiające się przede wszystkim na miejscach pamięci poległych na frontach II wojny światowej, w tym Cmentarza Powązkowskiego z grobem katyńskim. Taką samą klamrę posiada scenariusz „Requiem”. Pierwsza jego scena wyglądała następująco: „Las w różnych porach roku. Cisza. Nakładają się słowa księdza prałata Peszkowskiego. Uroczystość w Katyniu 1994 roku. Tłum. Rodziny pomordowanych. Pop. Rabin. Wojsko. Sztandary. Ks. Peszkowski mówi o potrzebie pamięci i wyzbycia się nienawiści. Uderza dzwon katyński. Salwa honorowa. Twarze krewnych ofiar. Przenikanie na... zimową panoramę Lwowa”²⁰⁸⁷. Ostatnia zaś tak:

„Pogodny wiosenny dzień. Polną drogą wijącą się między polami oziminy idzie Olenka ze Stefkim na rękę. Idzie boso. Na plecach przemocowany tobolek. Na sznurku ciągnie kożę. W górze słychać śpiew skowronka. Dziewczyna przystaje i przysłoniwszy oczy dłonią patrzy w górę. Na niebie ptak. Ni to jastrząb, ni orzeł. Rusza dalej wzbijając niewielkie tumany kurzu bosymi stopami. Nuci dumkę. Na ten obraz nakłada się głos księdza prałata Peszkowskiego. Mówi o potrzebie pamięci, a zarazem konieczności obrony przed nienawiścią... Przenikanie na...

...Otwierające się skrzydła obrazu – rzeźby zwycięskiej Matki Boskiej Kozielskiej. Chór męskich głosów prowadzi modlitwę:

- Hetmanko nasza!

Pomordowanym w Katyniu i we wszystkich miejscach Kaźni i Golgoty Wschodu – wypraszaj Niebo.

Oprawcom – wyjednaj odkupienie win – Nam daj łaskę świadczenia, że jesteśmy Twoimi żołnierzami, wiernymi Chrystusowi i Ojczyźnie.

Amen”²⁰⁸⁸.

Konstrukcja tekstu pozostała więc niemal tożsama z ostatnim filmem z okresu PRL-u opartym na scenariuszu Grzymkowskiego. Zmieniło się wypełnienie. Znając poglądy polityczne autora materiału literackiego, można powiedzieć: diametralnie.

²⁰⁸⁷ *Ibidem*, s. 1.

²⁰⁸⁸ *Ibidem*, s. 123.

W zacytowanym wcześniej artykule z „Życia” znalazła się wypowiedź Bohdana Poręby. Reżyser udowadnia w niej, że jest upoważniony do realizacji tego właśnie projektu. Tłumaczył: „Mam prawo do tego filmu. (...) Za moje ciężkie życie, za próby zaszczuwania mnie. Całe swoje życie podporządkowałem sprawie amnestii dla historii Polski. Jestem za to szykanowany: sześć lat bezrobocia w latach 60. i teraz pięć. Myślę, że mój film wraz z »Ogniem i mieczem« Hoffmana mógłby odinfantylizować naszą kinematografię. To ciężka walka, żeby powstał film o może najważniejszej sprawie narodowej”²⁰⁸⁹. Składał również zapewnienia o potencjalnym wsparciu *Requiem* ze strony zarówno Komitetu Kinematografii, jak i prezesa Telewizji Polskiej oraz ministra kultury (to ostatnie zapewnienie dementował rzecznik ministra Zdzisława Podkańskiego słowami: „Może i minister dał ustną obietnicę słynnemu reżyserowi, ale od obietnicy do pieniędzy daleka droga”²⁰⁹⁰). W artykule znalazły się również wypowiedzi członków Polskiego Stronnictwa Narodowego, Wincenty Stawarz, honorowy prezes partii, utrzymywał: „Zrobiliśmy to, co do nas należało. (...) Prosiłiśmy pana Miazka (Ryszard Miazek, ówczesny prezes Telewizji Polskiej – przyp. JG) osobiście. Dlaczego popieramy? No, proszę pani... Wiemy, co to jest Katyń dla Polaków. Dobrze, że ktoś się za to wziął. (...) Filmowcy – to swój świat. Nie jest nam bliski. My pracujemy w terenie. Jaki z niego fachowiec, to my nie wiemy, to w telewizji ocenią”²⁰⁹¹. Jednak w artykule znalazły się również opinie postaci sprzeciwiających się pomysłowi reżyserii takiego właśnie tematu przez kierownika artystycznego Zespołu Filmowego „Profil” oraz wpływowego działacza Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald”. Kazimierz Kutz: „To żałosne. Pewni ludzie nie powinni dotykać pewnych rzeczy. Poręba do nich należy”²⁰⁹². Andrzej Wajda: „Słyszałem, że Bohdan Poręba ma zamiar tym razem za pomocą filmu przekonywać Polaków, że Katyń zrobili Niemcy, jak nas o tym przez lata pouczał razem ze swoją partią PZPR, której był wiernym synem. Nie sądzę jednak, by ktokolwiek chciał dziś taki film oglądać”²⁰⁹³. Alina Grabowska (dziennikarka Radia Wolna Europa): „Jego filmy były nawet udane, można powiedzieć, że ma talent. Ale jeśli on chce zrobić taki film, to ja uważam, że to bezczeszczenie pamięci ofiar Katynia. Moim zdaniem Poręba nie ma takiego prawa moralnego”²⁰⁹⁴. Wojciech Ziemiński (Rada Polskiej Fundacji

²⁰⁸⁹ M. Seroka, *Poręba w katyńskiej szacie*, „Życie” 1997, nr 86, s. 10.

²⁰⁹⁰ *Ibidem*.

²⁰⁹¹ *Ibidem*.

²⁰⁹² *Ibidem*, s. 11.

²⁰⁹³ *Ibidem*.

²⁰⁹⁴ *Ibidem*, s. 10.

Katyńskiej): „Życzyłbym sobie, aby o tak głębokiej ranie narodu polskiego nie opowiadali ludzie, którzy wysługiwali się starającym się, by rany te zarosły blizną podłości”²⁰⁹⁵.

Jednak Porębie udało się zdobyć poparcie licznych organizacji kombatanckich, nacjonalistycznych oraz stowarzyszeń, zajmujących się historią Polski XX wieku oraz przywracających pamięć o zbrodniach Armii Czerwonej i ZSRR na narodzie polskim. W Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego zachowało się kilkanaście listów intencyjnych w sprawie realizacji filmu *Requiem*. I tak np. Federacja Rodzin Katyńskich w swoim piśmie stwierdzała: „Przedstawiony do oceny zapis literacki przyszłego filmu jest interesujący i zawiera zasadnicze prawdy i fakty dotyczącej tej bolesnej tematyki. (...) Bardzo dobrze jest przedstawiony stosunek do armii, sprawa niepodległości, głęboki patriotyzm i poczucie godności. Dla oficerów szczególnie poczucie honoru. Te cechy charakteru i postawy są w scenariuszu wyraźnie podkreślone. Reasumując, Federacja Rodzin Katyńskich nie widzi większych obaw i nie ma zastrzeżeń do zapisu fabularnego przyszłego filmu. (...) Popieramy realizację filmu o Katyniu”²⁰⁹⁶. Jerzy Myrcha, dyrektor generalny Społecznej Fundacji Pamięci Narodu Polskiego, docenił zarówno bezprecedensowe podjęcie tematyki zbrodni w Katyniu, jak również „krwiste postacie, jakby z sienkiewiczowskiej tradycji, z wielkim romanssem, małżeństwem z niekochanym, narzuconym przez rodzinę mężem, do którego miłość wybucha dopiero po jego utracie. Odpowiedzialnie ukazane problemy mniejszości narodowych z kapitalnymi postaciami Kamińskiego – jakby rodem z Bohuna, który zaprzedał duszę Sowiетom wierząc na krótko w powstanie Wolnej Ukrainy, za co płaci samobójstwem i Klinghofera – Żyda patrioty ginącego w Katyniu”²⁰⁹⁷. W niektórych pismach znalazły się krytyczne uwagi na temat stanu polskiej kinematografii, zwłaszcza wyborów programowych. Reprezentanci Polskiego Forum Patriotycznego pisali: „Znamiennym faktem jest, że w ostatnich latach środowisko akowskie zwróciło się do kilku znanych reżyserów w Polsce, ażeby zechcieli zrobić kilka filmów o etosie walk patriotyczno-niepodległościowych i o dziwo wszyscy odmówili. Jednak w tym czasie nakręcono filmy z wątkami ośmieszającymi i poniżającymi godność Polaków”²⁰⁹⁸. Poręba zwrócił się również do środowiska „Hubalczyków”, z którymi pozostawał w przyjaźni od czasów realizacji *Hubala*. Dawny podkomendny majora Dobrzańskiego, rotmistrz Romuald Rodziewicz,

²⁰⁹⁵ *Ibidem*, s. 11.

²⁰⁹⁶ *Opinia o scenariuszu pt. „Requiem” – „Mountain of Light”*, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, dokument bez sygnatury.

²⁰⁹⁷ [Pismo Jerzego Myrchy do Bohdana Poręby z 19 lutego 1997 roku], AFINA, dokument bez sygnatury.

²⁰⁹⁸ [Pismo Edwarda Kwiatkowskiego do Bohdana Poręby z 19 marca 1997 roku], AFINA, dokument bez sygnatury.

w swoim liście przekonywał: „Środowisko sądzi, że wszelkie władze, od których uzależniona jest realizacja filmu powinny bez względu na elementy polityczne czy ekonomiczne umożliwić produkcję filmu o tej tematyce”²⁰⁹⁹. W zgromadzonych w FilMOTECE Narodowej listach znalazły się również głosy wsparcia i uznania dla talentu reżyserskiego oraz światopoglądu samego Poręby. Prałat Henryk Jankowski, kapelan „Solidarności” i proboszcz Bazyliki św. Brygidy w Gdańsku wyrażał nadzieję, że „doświadczenie reżyserskie i Pański patriotyzm tak wyeksponowane w filmach HUBAL i POLONIA RESTITUTA pozwolą Panu zrealizować piękny i głęboko artystyczny film, czego z całego serca Panu życzę i błogosławię w tym trudzie”²¹⁰⁰. Przedstawiciele Zarządu Towarzystw Gimnastycznych „Sokół” w Polsce uznali, że reżyser potrafi „jak nikt w tej branży – oddać atmosferę polskiej tradycji i prawdy historycznej, czego znakomitym przykładem były Jego wcześniejsze filmy: »Hubal« i »Polonia Restituta«. Niewykorzystanie Jego talentu byłoby niewybaczalnym błędem i grzechem demokracji wobec Społeczeństwa polskiego”²¹⁰¹. Natomiast Bohdan Mikuć, aktor, który wystąpił w epizodycznej roli w *Hubalu*, w latach 90. piastujący funkcję Prezesa Polskiego Komitetu „NORYMBERGA II” wpisywał trudności z realizacją filmu *Requiem* w krytykę obecnego ustroju:

„Sytuacja w jakiej się Pan znalazł dowodzi niezbicie o ciągłej działalności mafii komunistycznej na terenie naszego kraju. Potwierdza ona tezę naszych specjalistów i znawców tematu, że rzekomy upadek komunizmu był tylko sprytnym manewrem taktycznym, który umożliwił komunistom przejście do nowego okresu, wzorowanym na lenińskim NEP-ie w początkach lat dwudziestych naszego wieku. (...) Scenariusz filmu mówi otwarcie o agresji imperium rosyjskiego na Polskę w 1939 roku, o barbarzyńskim porwaniu jasyru w/g wzorów azjatyckich, o bezprecedensowym ludobójstwie. Zatajanie tych faktów jest niczym innym jak wrywaniem kart z autentycznego pamiętnika historii. Ale jest także przejawem świadomego, choć skrywanego, planu niszczenia kultury polskiej i zakłamywaniem historii. Działanie takie jest typowe dla komunistycznych mafiozów – obcych agentów i rodzimych zdrajców. Jest także współuczestnictwem w tych zbrodniach”²¹⁰².

²⁰⁹⁹ [Pismo Romualda Rodziewicza do Studia Filmowego „Profil” z 9 maja 1997 roku], AFINA, dokument bez sygnatury.

²¹⁰⁰ [Pismo ks. Henryka Jankowskiego do Bohdana Poręby z 18 lutego 1997 roku], AFINA, dokument bez sygnatury.

²¹⁰¹ [Pismo Zarządu Towarzystw Gimnastycznych „Sokół w Polsce do Bohdana Poręby z 22 kwietnia 1997 roku], AFINA, dokument bez sygnatury.

²¹⁰² [Pismo Bohdana Mikucia do Bohdana Poręby z 11 maja 1997 roku], AFINA, dokument bez sygnatury. Oprócz zacytowanych pism w archiwum FINA znajdują się również pełne pozytywne opinie listy, dotyczące scenariusza Jerzego Grzymkowskiego, którymi nadawcami byli m.in. Stronnictwo Narodowo-Demokratyczne, Polska Partia Zielonych, Komisja Fabryczna NSZZ „Solidarność” w Ursusie (list podpisany przez Zygmunta Wrzodaka), Polskie Stronnictwo Pracy, Ruch Moja Ojczyzna, Stowarzyszenie Ojczyzna Zbiorowy Obowiązek czy Instytut Historyczny im. Romana Dmowskiego.

Z przytoczonych wyżej dokumentów archiwalnych oraz artykułów w „Życiu” życzyliwi Porębie mogliby odnieść wrażenie, że twórca wybitnych, patriotycznych obrazów, wspierany przez liczne instytucje dbające o dobre imię Polski, odkłamujące jej historię i podtrzymujące pamięć o tragicznych losach naszego narodu stoją w kontrze do środowiska filmowego, dbającego o własne interesy i z uwagi na własne urazy wobec Poręby odrzucające świetny scenariusz, który w jego rękach mógłby przemienić się w pierwszy film, ukazujący tragiczną zbrodnię na polskich oficerach, dokonaną przez żołnierzy Armii Czerwonej. Sprawa ma jednak drugie dno, które dość szybko wyszło na jaw.

Oto również w kwietniu 1997 roku na łamach „Gazety Wyborczej” ukazał się list Allena Paula, autora wspomnianej publikacji *Katyn: Stalin's Massacre and Seeds of Polish Resurrection*, który wyraził zaniepokojenie faktem, iż Bohdan Poręba chce zrealizować film na podstawie jego książki. Jak sam stwierdzał, na początku lat 90. napisał na podstawie swojej książki scenariusz filmowy, „który uchwyciłby dzieje Polski z taką samą siłą uczuć jak »Przeminęło z wiatrem«”. Oczywiście film miałby być realizowany w Stanach Zjednoczonych poprzez pieniądze uzyskane przez fundację Katyn Inc. od kilku amerykańskich wytwórni filmowych, dystrybutorów, polonii amerykańskiej oraz państwowych instytucji z Polski, m.in. Ministerstwa Kultury czy Telewizji Polskiej. Allen Paul pisał: „Pana Porębę przedstawił mi pewien polsko-amerykański biznesmen, którego poznałem poprzez interesy Unisphere. Ponieważ Poręba zainteresował się projektem, omówiłem z nim część moich planów, ale nigdy nie zacząłem z nim współpracy. Pan Poręba próbuje wmieszać się w projekt całkowicie bez mojej zgody”²¹⁰³. Jednocześnie przyznawał: „Samego scenariusza nigdy nie widziałem. Na stronie tytułowej streszczenia napisano, że pan Grzymkowski oparł się na mojej książce. Natychmiast dałem znać Porębie, że tekst pana Grzymkowskiego nie ma nic wspólnego z moją książką i że nasze podejścia do tematu są zupełnie nie do pogodzenia”²¹⁰⁴. Dziennikarze „Gazety Wyborczej” wyjaśniali:

„Bohdan Poręba nieprawdziwie przedstawia scenariusz swojego filmu jako napisany na podstawie książki Allena Paula. Wcześniej Poręba złożył w Agencji Produkcji Filmowej scenariusz »Las Katyński«, napisany przez Cezarego Harasimowicza, szybko jednak wyszło na jaw, że nie ma do niego żadnych praw. Właścicielem scenariusza Harasimowicza jest znany producent Lew Rywin. Są zatem trzy scenariusze filmów o Katyniu: Cezarego Harasimowicza (który ma być realizowany w Polsce), Allena Paula (który ma być realizowany najprawdopodobniej w USA) i Jerzego Grzymkowskiego, który chce realizować Bohdan

²¹⁰³ A. Paul, *Poręba nie ma praw*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 97, s. 15.

²¹⁰⁴ *Ibidem*.

Poręba. Ludzie i instytucje, do których apeluje Poręba o wsparcie swego projektu, często nie wiedzą, że istnieje wiele scenariuszy filmów w Katyniu”²¹⁰⁵.

I tak, jak informowali dziennikarze, list intencyjny Komitetu Kinematografii (nie udało się odnaleźć go w archiwach), który Poręba przedstawiał jako dowód zainteresowania Komitetu współfinansowaniem jego filmu, dotyczy środków finansowych, mających być przeznaczone właśnie na realizację scenariusza Allena Paula, a nie Jerzego Grzymkowskiego.

Bohdan Poręba odniósł się do tych prasowych doniesień. Na łamach „Życia” opublikowana została jego polemika z artykułem Małgorzaty Soroki. Jest to polemika specyficzna. W jednym tylko punkcie odniósł się do zamieszania ze scenariuszem Jerzego Grzymkowskim i próbą zrealizowania filmu na jego podstawie, pisząc: „Kłamstwem powtórzonym dwukrotnie, a więc użytym z premedytacją, jest stwierdzenie, że część z 800 000 złotych zebranych na film »Requiem« pochodzi z Rosji. Ja tylko wspominałem o ewentualności koprodukcji, nad czym pracujemy wspólnie z prokатыńskim lobby w Rosji. Są to ludzie zasłużeni dla udokumentowania całej prawdy o mordach NKWD”²¹⁰⁶. Reżyser nie podał żadnych nazwisk ewentualnych koproducentów, zaś z uwagi na brak takich źródeł w korespondencji dotyczącej scenariusza, znajdującej się w Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego trudno odnieść się do tych sformułowań. Większą część swojego listu poświęcił zanalizowaniu sylwetek swoich największych oponentów, których wypowiedzi przywołała Małgorzata Seroka, czyli Kazimierza Kutza i Andrzeja Wajdy. Twórcy *Soli ziemi czarnej* Poręba wytknął zmianę nazwiska, fakt realizacji filmu *Znikąd donikąd* (1975) oraz otrzymanie willi rządowej od Czesława Kiszczaka zestawione z reżyserowaniem filmu *Śmierć jak kromka chleba* (1993). O reżyserze *Popiołu i diamentu* i *Ziemi obiecanej* Poręba pisze następująco: „Andrzej Wajda był konsultantem w posiadającym wiele antypolskich akcentów filmie Spielberga »Lista Schindlera«, a teraz uwaga Kombatanci – film ten zaczyna się napisem na czarnym ekranie: »po dwóch tygodniach walk, Polska padła...«. Jak konsultant Wajda mógł pozwolić wymazać trzy tygodnie bezprzykładnej daniny krwi w obronie ludzkości przed pierwszym uderzeniem hitleryzmu... Zresztą to ten, oparty na generalnym fałszu film, ma być dla pana Lwa Rywina wzorcem dla filmu o Katyniu. A realizować ma reżyser Gliński, autor filmu o martyrologii Polaków na Syberii,

²¹⁰⁵ *Ibidem*.

²¹⁰⁶ B. Poręba, *Poczta Życia*, „Życie” 1997, nr 98, s. 10.

którego bohaterem uczynił rodzinę Aleksandra Watta (sic!), kolaboracjonisty z władzą sowiecką i gorącego rzecznika przyłączenia Lwowa do ZSRR²¹⁰⁷. Wynika więc z tego, że Poręba wiedział, że to Rywin ma prawa do filmu Harasimowicza i że przełożeniem go na język filmu ma zająć się Robert Gliński. Generalnym zarzutem pod adresem dziennikarki „Życia” był, zdaniem Poręby, personalny atak na niego z pominięciem analizy scenariusza Jerzego Grzymkowskiego, zwłaszcza tkwiących w nim walorów. Komentujący ten list dziennikarz „Życia”, Bronisław Wildstein, uznawał: „A więc istnieje przemyślany spisek, który poprzez zorganizowaną i zaplanowaną na lata działalność, kosztem znacznych kapitałów, doprowadzić ma do zniszczenia polskości. Kto ten diabelski spisek zaplanował i konsekwentnie wciela go w życie (...) tego Poręba nie pisze wprost. (...) Czasy się zmieniły, ale nie zmienił się Poręba. Nadal wie, że przeciwników trzeba eliminować, a najlepiej zrobić to za pomocą donosu²¹⁰⁸.

W tym samym numerze dziennika znalazły się kolejne publikacje na temat planowanego przez Porębę filmu. Małgorzata Seroka zebrała kolejne opinie – tym razem Ryszarda Reiffa, prezesa Związku Sybiraków, historyków prof. Andrzeja Paczkowskiego i prof. Wojciecha Roszkowskiego, Ryszarda Miazka, prezesa Telewizji Polskiej S.A. oraz księdza Zdzisława Peszkowskiego, kapelana Rodzin Katyńskich. Wszyscy w najlepszym wypadku dystansowali się od osoby Bohdana Poręby i jego chęci realizacji filmu o zbrodni katyńskiej. Znamienny jest głos ostatniej z przywołanych osób – ksiądz Peszkowski oświadczał: „Nie podejmuję i nie podejmowałem współpracy z p. Porębą. (...) Prawdą jest, że p. Bogdan Poręba był u mnie, przedstawił mi liczne dokumenty mające uwiarygodnić jego osobę i potwierdzić jego współpracę z p. Allenem Paulem, autorem bestsellerowej książki o Katyniu. Faktycznie p. Poręba zabiegał o współpracę z p. A. Paulem. Jednak propozycje polskiego reżysera okazały się nie do przyjęcia dla p. Allena Paula²¹⁰⁹. Obok tych wypowiedzi znalazła się analiza scenariusza autorstwa Stanisława Mikke, prawnika, który w latach 90. brał udział w pracach ekshumacyjnych w Charkowie, Miednoje i Katyniu. Jego zdaniem sama zbrodnia katyńska w tekście Grzymkowskiego jest tylko pretekstem. „Zastanawiam się – pisał Mikke – czy fakt, iż gdzieś tam w tle opowiadanej historii o charakterze obyczajowym pojawia się sprawa Katynia, odbiera niektórym zdolność racjonalnej oceny tekstu, w którym roi się od nieprawdopodobieństw, a niektóre obrazy wywołują wręcz,

²¹⁰⁷ *Ibidem*.

²¹⁰⁸ B. Wildstein, *Zasłużony w tropieniu*, „Życie” 1997, nr 98, s. 10.

²¹⁰⁹ *Oświadczenie księdza Zdzisława Peszkowskiego, kapelana Rodzin Katyńskich*, „Życie” 1997, nr 98, s. 11.

bądźmy oględni, uczucie najgłębszego niesmaku”²¹¹⁰. Autor artykułu dostrzegł to zwłaszcza w wątku Ukraińca Kamińskiego oraz jego losach, zarówno przed-, jak i wojennych oraz we fragmencie dotyczącym egzekucji w Katyniu. I chociaż stwierdził, że „Requiem” zawiera materiał opisujący dramatyczne losy Polaków pod okupacją sowiecką, to jednak konkludował swój tekst następująco: „Co po lekturze całego tekstu budzi mój największy sprzeciw i co jest podstawowym zarzutem? To nieuprawnione niczym, żadnymi faktami historycznymi usiłowanie jak gdyby równoważenia akcji i krzywd obu stron, w sprawie, jak rzadko w historii, jednoznacznie moralnie ocenianej, w której podział jest tylko jeden: ofiary są ofiarami, a zbrodniarze zbrodniarzami. Nieuniknioną konsekwencją odejścia od takiego widzenia historii jest – w moim przekonaniu – rozmywanie odpowiedzialności za zbrodnię ludobójstwa”²¹¹¹.

Temat scenariusza „Requiem” i planów realizacji filmu na jego podstawie wrócił jeszcze niespodziewanie w 2004 roku. Wtedy właśnie łódzka „Gazeta Wyborcza” ogłosiła, że Bohdan Poręba podejmuje ponowną próbę realizacji swojego filmu, a bazę produkcyjną chce stworzyć właśnie w Łodzi, nawiązując do faktu działania przez pewien czas w tym mieście Zespołu Filmowego „Profil”. W tym celu rozmawiał z władzami miasta, zaś na konferencji prasowej ogłaszał, że zamierza powołać do życia Zespół Filmowy „Porchan”, którego nazwa miała swoje korzenie w nazwiskach dwóch osób najmocniej zaangażowanych w powstanie filmu – Bohdana Poręby i Mirosława Chandrały – łodzianina, działacza politycznego, który w 2002 roku kandydował do Rady Miasta Łódź z Komitetu Wyborczego Zieloni Rzeczypospolitej Polskiej, a następnie kandydata do Parlamentu Europejskiego z ramienia partii Libertas. Poręba informował również, że ma już skompletowaną jedną trzecią budżetu, zamierza realizować film we współpracy z wytwórnią Białoruś Film, zaś „reszta pieniędzy miałaby zostać pozyskana np. przez przedsprzedaż biletów jeszcze przed rozpoczęciem zdjęć. Osoby, które kupią taki bilet, obejrzą premierowe »Requiem« bezpłatnie, a do tego dostaną album i płytę z filmem”²¹¹². Odnosił się również do kwestii bazowania scenariusza na książce Allena Paula, twierdząc, że amerykański autor „był zainteresowany uczestniczeniem w moim projekcie, ale na skutek intryg »Gazety Wyborczej«, która go oszukała i nastraszyła w Nowym Jorku, wycofał się ze współpracy”²¹¹³. Reżyser zaręczał również, że jest po wstępnych rozmowach z władzami Łodzi, zaś po wakacjach

²¹¹⁰ S. Mikke, *Dla kogo requiem?*, „Życie” 1997, nr 98, s. 11.

²¹¹¹ *Ibidem*.

²¹¹² A. Świerkocka, *Poręba chce do Łodzi*, <https://lodz.wyborcza.pl/lodz/7,35135,2173369.html> [dostęp: 14.10.2021].

²¹¹³ *Ibidem*.

(artykuł opublikowany został 9 lipca 2004 roku) złoży miastu oficjalną ofertę współpracy. W kolejnych miesiącach ani łódzkie, ani ogólnopolskie media nie donosiły o dalszym rozwoju projektu Poręby.

Dlaczego w 2004 roku konieczne dla zrealizowania filmu „Requiem” było założenie nowego zespołu filmowego? Otóż „Profil”, działający (z krótką przerwą) od 1975 roku już wówczas nie istniał. Postępowanie likwidacyjne Studia Filmowego „Profil” wszczęte zostało 1 grudnia 1997 roku na mocy Zarządzenia Nr 10 Przewodniczącego Komitetu Kinematografii, którym wówczas był Tadeusz Ścibor-Rylski²¹¹⁴. Tym samym dyrektorem studia został jego likwidator – Ryszard Rosiak, bowiem na mocy zarządzenia Bohdan Poręba tracił to stanowisko. Zakończenie postępowania likwidacyjnego przewidziano na dzień 31 marca 1998 roku, jednak później termin ten jeszcze kilkakrotnie zmieniano. Powodem był znów scenariusz Jerzego Grzymkowskiego „Requiem”, a dokładniej konflikt między „Profilem”, a wspomnianym już wcześniej Januszem Bryczkowskim, który, jako szef Centrum Filmowego „Patria”, miał być koproducentem filmu. Bryczkowski domagał się „odkupienia praw autorskich do scenariusza i dialogów filmu »Requiem« oraz 20 udziałów”²¹¹⁵. Gdy to się w końcu udało, likwidator stanął przed kolejnym problemem – odzyskaniem długu w wysokości 67200 złotych od firmy Felix Film „z tytułu zawartej umowy na sprzedaż licencji do emisji telewizyjnych filmów polskich będących w gestii Studia »Profil«”²¹¹⁶. W tej sprawie rozpoczęło się postępowanie sądowe; inną sprawę wytoczyło likwidatorowi Centrum Filmowe „Patria”, które wnioskowało o przyznanie mu praw licencyjnych do 86 filmów polskich, zrealizowanych uprzednio przez zespół Bohdana Poręby. Wniosek ten został w styczniu 2002 roku oddalony, zaś likwidator studia wniósł pozew do Sądu Gospodarczego w sprawie wyznaczenia właściciela praw majątkowych filmów „Profilu”. Ostatecznie „zgrupowane w Studiu Filmowym »Profil« zasoby sztuki filmowej oraz autorskie prawa majątkowe zostały nieodpłatnie przekazane w dniu 23 kwietnia 2002 roku Filmotece Narodowej”²¹¹⁷, która to instytucja (obecnie jako Filmoteka Narodowa-Institut Audiowizualny) posiada te prawa do dziś²¹¹⁸. Ostatnią sprawą, która pozostała do wykonania Ryszardowi

²¹¹⁴ Por. *Zarządzenie nr 10 Przewodniczącego Komitetu Kinematografii z dnia 1 grudnia 1997 r.*, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Studia Filmowego „Profil” (dalej: ADOiP-SFProfil, sygn. 26, k. 1.

²¹¹⁵ [Pismo Ryszarda Rosiaka do Tadeusza Ścibor-Rylskiego z 6 kwietnia 1998 roku], ADOiP-SFProfil, sygn. 28, k. 4.

²¹¹⁶ [Pismo Ryszarda Rosiaka do Tadeusza Ścibor-Rylskiego z 20 lutego 1998 roku], ADOiP-SFProfil, sygn. 28, k. 3.

²¹¹⁷ [Pismo Ryszarda Rosiaka do Elżbiety Kozłowskiej z 10 czerwca 2002 roku], ADOiP-SFProfil, sygn. 28, k. 23.

²¹¹⁸ Stan na dzień 18.07.2022 r.

Rosiakowi było uzyskanie zgody na przekazanie 1/8 powierzchni Studia na rzecz Filmoteki Narodowej. Zanim to jednak nastąpiło, 28 czerwca 2003 roku, na podstawie Zarządzenia Nr 17 Ministra Kultury Waldemara Dąbrowskiego, cały majątek Studia został przejęty przez Agencję Produkcji Filmowej, a w związku z tym nastąpiło „wykreślenie Studia Filmowego »Profil« z rejestru instytucji filmowych”²¹¹⁹.

W międzyczasie Bohdan Poręba nadal nie rezygnował z prób działalności na scenie politycznej. W 2001 roku jego nazwisko znów pojawiło się na łamach prasy – „Gazeta Wyborcza” informowała, że reżyser ma zamiar startować z list Polskiego Stronnictwa Ludowego w wyborach do senatu z okręgu konińskiego. Szef wielkopolskich ludowców, Stanisław Kalemba, utrzymywał, że Poręba „miał bardzo dobre wystąpienie na konwencji w Koninie, zwrócił uwagę na zagrożenia dla Polski. Mówił np., że z ratusza w Gdańsku zdjęto już napis »Nie rzucim ziemi, skąd nasz ród«. My nie jesteśmy pamiętliwi, nasz program oparty jest na społecznej nauce Kościoła. Jeżeli ktoś popełnił kiedyś błąd, dlaczego nie dać mu szansy? Tym bardziej że wystąpienia Bohdana Poręby są zgodne z polską racją stanu”²¹²⁰. Zaskoczony tą nominacją Ryszard Bugaj, kandydat partii do Sejmu, twierdził, że jeżeli reżyser znajdzie się na listach PSL-u, on zrezygnuje ze startowania z tej listy, zaś rzecznik ludowców, Przemysław Szustakiewicz zapewniał, że Poręba na pewno nie znajdzie się na listach, gdyż „z antysemitkami poglądami tego pana nasza partia nie ma nic wspólnego”²¹²¹. Jednak już kilka dni później okazało się, że Poręba rzeczywiście będzie kandydatem PSL do Senatu. Ówczesny wiceprezes, Marek Sawicki, w wywiadzie dla „Wyborczej” mówił: „Wokół pana Poręby robimy za dużo szumu. Znam twórczość artystyczną pana Poręby, nie znam jego działalności politycznej. Chętnie bliżej się jej przyjrę i – mówię uczciwie – jeżeli zauważę, że w tej działalności jest coś niezgodnego kandydata do Senatu, wezmę to pod uwagę”²¹²². W sprawę włączył się również prezes partii, Jarosław Kalinowski, który zapewnił, że na liście wyborczej PSL nie znajdzie się miejsce dla Poręby²¹²³, zaś dzień później Bohdan Poręba oświadczył, że „wystartuje do Senatu, ale jako kandydat niezależny, i utworzy własny komitet wyborczy w okręgu konińskim”²¹²⁴. Sympatyzujące z reżyserem narodowe czasopismo „Myśl Polska” komentowało medialne do-

²¹¹⁹ Zarządzenie nr 17 Ministra Kultury z dnia 28 czerwca 2003 r. w sprawie połączenia Agencji Produkcji Filmowej i Studia Filmowego „Profil”, ADOiP-SFProfil, sygn. 38, k. 3.

²¹²⁰ P. Bojarski, W. Nowak, *Poręba kontra Bugaj*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 156, s. 6.

²¹²¹ *Ibidem*.

²¹²² P. Bojarski, W. Nowak, *Sprawa otwarta*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 164, s. 5.

²¹²³ Por. M. Lizut, *PSL bez Bohdana Poręby?*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 165, s. 4.

²¹²⁴ P. Bojarski, *Ocalić Porębę*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 166, s. 3.

niesienia następującymi słowami: „Atak na Porębę należy odbierać jako brutalną próbę eliminowania z życia publicznego ludzi o jasno zarysowanych poglądach politycznych. Stosowane przy tym metody kłamstw, manipulacji i oszczerstw są na porządku dziennym”²¹²⁵.

8.4. Podobnie mówi przecież przewodniczący. Projekt: *Zmartwychwstanie*

Po niepowodzeniu realizacji filmu o Katyniu, nazwisko Bohdana Poręby jako twórcy kultury tylko raz pojawiło się w przestrzeni publicznej. W 2005 roku wyreżyserował on sztukę *Zmartwychwstanie* autorstwa poetki Lusi Ogińskiej, żony Ryszarda Filipskiego. W 2007 roku spektakl ten, bazując na informacji ze strony film Polski.pl, został zarejestrowany w formie filmowej i wydany na płytach DVD²¹²⁶.

Zmartwychwstanie nawiązuje do dramatu Stanisława Wyspiańskiego „Wesele”. 100 lat po wydarzeniu będącego kanwą tego arcydzieła polskiej literatury do chaty w Bronowicach zjeżdżają się współczesne elity, wśród których znaleźli się przedstawiciele świata mediów, polityki i bankowości. W alkoholowym amoku zaczynają oni widzieć Widma krytykujące ich liczne występki, obnażające ich moralne zepsucie i przewidujące nadchodzącą klęskę ich świata.

Mecenasem spektaklu była partia Samoobrona, w której Poręba po raz kolejny, po nieudanym starcie w wyborach w latach 90., znalazł oparcie i pomoc. Sami członkowie tej partii nie szczędzili zresztą pochwał reżyserowi i autorce sztuki oraz zapowiadali swój udział w premierze. Znaleźli w niej bowiem myśli korespondujące z programem ich partii. Do niektórych z nich dotarła dziennikarka „Gazety Wyborczej”, Iwona Szpala. W jej relacji znalazły się następujące wypowiedzi: „Janusz Maksymiuk, szef biura Samoobrony, sztukę Ogińskiej charakteryzuje jako mocno narodową, z dużą ilością symboliki, a do tego ciekawie zrealizowaną, która trafiła w gusty przewodniczącego Leppera i partyjnych liderów. Odczytuje mi fragment: »wszelka zawilość i podłość, a jednocześnie prostactwo zdrad obecnych Redaktorów, Polityków, Bankierów«. - Podobnie mówi przecież przewodniczący (Andrzej Lepper – przyp. JG) - zauważa Maksymiuk”²¹²⁷.

Spektaklowi Poręby poświęcono niewiele miejsca w mediach. Być może starano się go nie zauważać, być może traktowano tylko jako ciekawostkę oraz dowód na realizację

²¹²⁵ (bz), *Bohdan Poręba*, „Myśl Polska” 2001, nr 27, s. 2.

²¹²⁶ Por. <https://filmpolski.pl/fp/index.php?film=525062> [dostęp: 28.01.2023].

²¹²⁷ I. Szpala, *Wesele Poręby z Samoobroną*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 122, <https://encyklopediatea-tru.pl/artykuly/42616/wesele-poreby-z-samoobrona> [dostęp: 28.01.2023].

antyunijnych i nacjonalistycznych poglądów koalicjanta nowego rządu, sformowanego wspólnie z Prawem i Sprawiedliwością oraz Ligą Polskich Rodzin, na niwie kultury. Zwracano również uwagę na liczne problemy z wystawieniem tej sztuki w polskich teatrach – redaktorzy sympatyzującego z Porębą światopoglądowego „Naszego Dziennika” alarmowali o trudnościach z pokazaniem spektaklu w Filharmonii Łódzkiej z powodu nagłej próby orkiestry²¹²⁸. Nieliczne artykuły o znamionach recenzji dotyczące *Zmartwychwstania* sugerowały, że „diagnoza, którą stawia Ogińska, nie jest wesoła: głównym problemem w dzisiejszej Polsce jest brak czystości przedmałżeńskiej”²¹²⁹, ich autorzy dostrzegali również w ostatniej produkcji kierownika „Profilu” akcenty antysemickie („Reżyser jak zwykle »subtelnie« daje do zrozumienia, kto gra na polskim weselu: w jego przedstawieniu grajek ma kręcone włosy, w prologu zapala siedmioramienny świecznik, a potem gra na, oczywiście, żydowską nutę. - Znamy dobrze tych grajków: choć ukrywają się pod nowymi nazwiskami, melodia, którą grają, jest wciąż ta sama, antypolska - entuzjazmują się recenzenci z nurtu narodowego. Postaci Żyda z »Wesela« wprawdzie w sztuce nie ma, ale kimże jest postać Bankiera...? Padające ze sceny kwestie o brukselskim knucie i atlantyckim bucie nie pozostawiają wątpliwości co do oznaczenia patriotycznych norm Dobra i Zła. Bo przecież »Łopocze flaga brukselska/ i słycać chichot historii/ chichot Lenina, Marksa, Engelsa...«²¹³⁰).

²¹²⁸ Por. AS, *Zakazana sztuka?*, „Nasz Dziennik” 2005, nr 204, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/42610/zakazana-sztuka> [dostęp: 28.01.2023].

²¹²⁹ R. Pawłowski, *Pod brukselskim knutem*, „Gazeta Wyborcza” 2005, nr 126, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/13009/pod-brukselskim-knutem> [dostęp: 28.01.2023].

²¹³⁰ J. Reszczyński, *Między „Grunwaldem” a „Samoobroną”*, „Tygodnik Nadwiślański – Tarnobrzeg” 2005, nr 47, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/42624/miedzy-grunwaldem-a-samoobrona> [dostęp: 28.01.2023].

Zakończenie

W styczniu 1984 roku na łamach czasopisma „Nowe Drogi” ukazał się artykuł profesora Tadeusza M. Jaroszewskiego, badacza filozofii marksistowskiej. W tekście tym wyróżnionych zostało dziesięć wartości, którymi winni kierować się twórcy sztuki socjalistycznej. Były wśród nich takie cechy, jak humanizm, wspólnotowość, patriotyzm, internacjonalizm czy intelektualizm. Jaroszewski wyróżnił także „uznanie wartości i godności pracy ludzkiej za najistotniejszy czynnik osobowościowotwórczy, za formę rozwoju i samorealizacji człowieka”, ludowość, rozumianą jako więź „twórców z życiem ludzi pracy, z ich sposobem myślenia, dążeniami i aspiracjami, z dbałością o takie formy wyrazu artystycznego, które trafiają do wyobraźni ludzi pracy, porywają ich”, a także aktywizm definiowany jako „afirmację proletariackiej, klasowej odpowiedzialności za losy społeczeństwa”²¹³¹.

Wszystkie trzy zespoły filmowe, które stały się przedmiotem tej dysertacji, starały się – przynajmniej deklaratywnie, niezależnie od ostatecznego efektu - na różne sposoby wypełnić tak zdefiniowane „wartości”. Twórcy zgrupowani w zespołach „Iluzjon”, „Profil” i „Kraków” wielokrotnie realizowali fabuły, których głównymi bohaterami byli członkowie Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej, angażujący się w rozwiązywanie problemów poszczególnych grup społecznych, stający w obronie komunistycznej filozofii, światopoglądu i moralności (*Gdzie woda czysta i trawa zielona*, *Wysokie loty*, *Na własną prośbę*). W filmach z nurtu „awansu społecznego” punktowali zagrożenia dla małych prowincjonalnych ośrodków płynące ze strony obywateli dużych miast (*Wesela nie będzie*, *Płomienie*) przy jednoczesnym wskazaniu na straty ponoszone przez każdego człowieka, który wyrzeka się swoich małomiasteczkowych czy wiejskich korzeni (*Tańczący jastrąb*). Starali się również w jednoznaczny sposób przekazać swoją wizję życia na emigracji w zachodnim kraju (*Bilet powrotny*), oczernić mieszkańców krajów kapitalistycznych przez wiele lat po wojnie skupujących kradzione dzieła sztuki z Polski (*Antyki*) czy skupić się na niebezpieczeństwach mogących dotknąć młodych obywateli PRL (*Akwarele*).

Kiedy zespoły Czesława Petelskiego i Bohdana Poręby zostały w 1982 roku reaktywowane, kontynuowały one swoją linię kina propagandowego, ze szczególnym uwzględnieniem zespołu „Profil”. To wtedy właśnie – w latach 80. – powstały najbardziej zaangażowane w obronę partyjnych wartości filmy Romana Wionczka *Godność* i *Czas nadziei*

²¹³¹ T. M. Jaroszewski, *Partia a wartości kultury socjalistycznej*, „Nowe Drogi” 1984, nr 1, s. 77-78.

oraz serial telewizyjny *Kryptonim Turyści*. Wszystkie te produkcje wykorzystywały socrealistyczną konwencję dramaturgiczną, opartą o jednoznaczny podział bohaterów na pozytywnych i negatywnych, przy jednoczesnym wprowadzeniu potężnego ładunku propagandowego do scenariuszy. Przez cały badany przeze mnie okres wszystkie zespoły realizowały również filmy przekazujące oficjalne wizje historii najnowszej (zwłaszcza dziejów walk rewolucyjnych, starań o odzyskanie niepodległości oraz sytuacji w II Rzeczypospolitej), powstające często pod nadzorem konsultantów ze strony ZSRR.

Kierownicy analizowanych przeze mnie zespołów mogli przy tym liczyć na wyrozumiałość części kolaudantów i krytyków filmowych, wywodzących się z grona partyjnego, którzy w niektórych przypadkach nie dostrzegali bądź nie przywiązywali większej wagi do jakości artystycznej wyprodukowanych w tych zespołach obrazów, skupiając się na zawartym w nim propagandowym przekazie. Recenzje pióra Zbigniewa Klaczyńskiego czy Wojciecha Wierzewskiego są potwierdzeniem tej tezy, warto jednak dodać, że największe zasługi w obronie (zwłaszcza zespołu „Profil”) przed atakami opozycyjnych krytyków położyli dziennikarze filmowi zgrupowani wokół tygodnika „Ekran”, wśród nich Janusz Skwara. O światopoglądowych powiązaniach zarówno wspomnianego czasopisma, jak i wymienionego na końcu poprzedniego zdania recenzenta pisałem już we wstępie, myślę, że w toku całej pracy udało mi się te obserwacje potwierdzić przykładami. To również o tych recenzentach Jerzy Płażewski w 1981 roku napisał:

„model krytyka jako pióra dyspozycyjnego, które przenosi w masy upodobania Wysoko Postawionej Osoby, mającej jedynie słuszny pogląd na każde dzieło sztuki – ten model przyniósł prestiżowi krytyka filmowego cios najboleśniejszy. (...) Niech każdy krytyk z osobna, ze skrupułami własnego sumienia i z własnym aparatem kryteriów, pisze dokładnie to, co sam myśli, niech sam odpowiada za to, co swym nazwiskiem podpisuje. (...) Ale niech nie idzie na nieznany mu film z gotowym postanowieniem, że może o nim napisać tylko dobrze (albo też źle – co na jedno wychodzi), bo »tak trzeba«, bo »tego się po nim ktoś spodziewa«, bo tego wymaga jakaś więź taktyczna lub organizacyjna”²¹³².

Być może słowa te dotarły do Skwary, który jako jedyny z tego grona po stanie wojennym mógł jeszcze angażować się w działalność krytyczną (Klaczyński zmarł w styczniu 1985 roku, zaś Wierzewski w 1979 roku wyemigrował do Stanów Zjednoczonych), bowiem w niektórych jego recenzjach widać już pewną wstrzeмиęźliwość w wyrażaniu sądów pozytywnych (np. w przypadku *Czasu nadziei* czy *Penelop*). Wcześniej powiązania tych krytyków z partią były jednak ewidentne, czego dowodem może być fakt, że to właśnie oni

²¹³² J. Płażewski, *Mój głos ostateczny: samosterowność*, „Film” 1981, nr 29, s. 10.

otrzymali możliwość zrecenzowania *Człowieka z marmuru* i *Barw ochronnych*, oczywiście w taki sposób, by zniechęcić widzów do oglądania tych filmów. Nie dziwi więc, że w odniesieniu do nurtu „partyjnego niepokoju” starali się oni w taki sposób ustawić swoje odczytania, by widzowie byli przekonani, że mają do czynienia z filmem interesującym, kontrowersyjnym, nawet w pewien sposób odważnym, a co za tym idzie – wartym obejrzenia.

Najważniejsi bohaterowie mojej dysertacji (zwłaszcza Bohdan Poręba) mogli też liczyć na liczne ułatwienia w produkcji ich dzieł, polegające na skierowaniu do produkcji scenariuszy o niskich wartościach artystycznych i dramaturgicznych, a także akceptowaniu wysokich budżetów, znacznie przewyższających koszt produkcji przeciętnego filmu. Ponadto ich produkcje wyróżniano skróceniem czasu potrzebnego na wprowadzenie na ekrany po pomyślnie przebytej kolaudacji oraz przydzielaniem większej ilości kopii eksploatacyjnych na potrzeby dystrybucji.

Zespoły „Iluzjon”, „Profil” i „Kraków” niemal przez cały okres ich funkcjonowania traktowane były jako grupy twórcze realizujące oficjalną politykę kulturalną, których kierownicy, ze względu na bliskie związki z ważnymi postaciami aparatu partyjnego, traktowani byli przez sporą część środowiska kulturalnego z rezerwą i dystansem, zaś po wprowadzeniu stanu wojennego – z otwartym ostracyzmem. Po 13 grudnia 1981 roku część filmów wspomnianych zespołów była również odrzucana przez publiczność, zaś biorący w nich udział aktorzy musieli zmagać się z oskarżeniami o kolaborację i sprzyjanie coraz bardziej słabnącej partii.

W latach 80. zaś, w związku z coraz większym kryzysem ekonomicznym i pogarszającym się stanem finansowym i tak deficytowej kinematografii, „Profil” i „Iluzjon” podlegały również coraz silniejszej kontroli związanej z wpływami z rozpowszechniania ich filmów oraz eksportu. Ponieważ zespół Czesława Petelskiego nie mógł pochwalić się satysfakcjonującymi wynikami, uległ on w 1987 roku likwidacji. Zespół Bohdana Poręby, dzięki wysokiej liczbie widzów *Nad Niemnem*, przetrwał kolejną kontrolę, ale trudno nie odnieść wrażenia, że było to coś w rodzaju odroczenia wyroku, który zapadł na początku lat 90., kiedy „Profil” zaprzestał produkcji filmów, gdyż w poprzednich latach większość produkcji tego zespołu była przez publiczność ignorowana.

Nadal jednak reżyserzy zgrupowani w zespołach Czesława Petelskiego i Bohdana Poręby mogli liczyć na wyrozumiałość członków Komisji Kolaudacyjnej, którzy, mimo dostrzegania ułomności i mankamentów warsztatowych prezentowanych przez obie grupy twórcze filmów, przechodzili nad tym często do porządku dziennego i premiowali ich autorów dobrymi ocenami, co przekładało się na wysokie kategorie artystyczne. Nietrudno

jednak zauważyć, że w latach 80. na kolaudacje „Profilu” i „Iluzjonu” przychodziła najczęściej ta sama grupa, powiązana z Polską Zjednoczoną Partią Robotniczą. Trzon tej frakcji stanowili ludzie starszego pokolenia, urodzeni w latach 10. i 20., jak np. Jerzy Jesionowski, Kazimierz Koźniewski czy – obecni od czasu do czasu – Wanda Jakubowska, Jerzy Bossak czy Jan Rybkowski. Wspierani byli oni przez istotnych działaczy Wydziału Kultury KC PZPR (towarzysze Jan Kasak czy Zygmunt Janik) oraz przedstawicieli środowiska naukowego również powiązanych z partią (prof. Bronisław Gołębiowski czy prof. Henryk Janowski). Na posiedzeniach związanych z oceną filmów „Iluzjonu” czy „Profilu” rzadko pojawiali się członkowie środowiska filmowego utożsamiający się z opozycyjną stroną świata filmu (a jeśli już się pojawiali, szybko opuszczali posiedzenie, o czym świadczy wspomnienie Janusza Zaorskiego o kolaudacji *Czasu nadziei* Wionczka). Incydentalne wypowiedzi Janusza Majewskiego, Krzysztofa Kieślowskiego, Jerzego Domaradzkiego czy wspomnianego Zaorskiego (na posiedzeniu dotyczącym *Desperacji* Kuźmińskiego) wskazują, że nawet będąc upoważnionymi do udziału w posiedzeniach kolaudacyjnych (choćby z racji zajmowania stanowisk w kierownictwach zespołów filmowych), pojawiali się na nich sporadycznie. Reguła ta nie znajduje zastosowania w stosunku do „partyjnych” kolaudantów i posiedzeń związanych z ewaluacją filmów innych grup twórczych. Zarówno kierownicy „Iluzjonu” i „Profilu”, jak i wspomniani wcześniej członkowie Komisji Kolaudacyjnych powiązani z partią bywali na takich posiedzeniach często. Być może przychodzili na nie, stosując regułę „język wroga trzeba znać”, być może po prostu traktowali to jako wzorowe wypełnianie swoich obowiązków; mogli też zakładać, że na kolaudacjach filmów „Toru”, „Perspektywy”, „Ronda” czy „Oka” obejrzą po prostu dobre filmy, odznaczające się co najmniej poprawnym warsztatem reżyserskim i udanym materiałem scenariuszowym.

Z drugiej strony nie można zapominać, że zarówno Ewa i Czesław Petelscy, jak i Bohdan Poręba, Ryszard Filipiński i inni twórcy zrzeszeni w ich zespołach podlegali, na tych samych zasadach co inni reżyserzy, kontroli cenzorów Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, co w niektórych wypadkach prowadziło do rozległych ingerencji i wycięć. Myślę, że *casus* filmów *Wysokie loty*, *Hotel klasy lux* czy *Kto ty jesteś* to najlepsze przykłady tego zjawiska. Abstrahując od powodów zatrzymania tych produkcji, jak również postaw ich twórców (zwłaszcza Filipińskiego) w konfrontacji z zaleceniami cenzorów czy redakcyjnych decydentów, można powiedzieć, że pierwsze dwa tytuły leżały na półkach obok *Indeksu* Janusza Kijowskiego czy *Spokoju* (1976; reż. Krzysztof Kieślowski), zaś ostatnia pozycja nie została skierowana do rozpowszechniania podobnie jak inne „półkowniki” tego okresu, by wyróżnić tylko *Przesłuchanie* Ryszarda Bugajskiego czy *Matka*

Królów Janusza Zaorskiego²¹³³. Jeżeli można wskazać jakieś przywileje kierowników i twórców „partyjnych” zespołów w odniesieniu do procesu cenzury, to tyczą się one przede wszystkim większej pobłażliwości, z jaką traktowani byli, gdy wychodziło na jaw zaniechanie w wykonaniu cenzorskich nakazów, o czym świadczą chociażby przypadki filmu *Katastrofa w Gibraltarze* czy *Magiczne ognie*. Twórców i kierowników zespołów nie spotkała za to żadna dyscyplinarna kara, chociaż można sobie wyobrazić, że gdyby podobna sytuacja dotyczyła któregoś z filmów nurtu moralnego niepokoju – tj. gdyby zostały one wprowadzone na ekrany bez zastosowania się do cenzorskich ingerencji – kierownictwo zespołu filmowego musiałoby się liczyć z konsekwencjami.

Przy okazji omawiania tego aspektu pracy wychodzi na jaw jeszcze jedna sprawa, która wymagałaby krótkiego omówienia. Wypowiedzi członków Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych nie zawsze oddają pełny obraz ingerencji w zrealizowany film oraz zarzutów, które wysuwano pod jego adresem. Jak widać na przykładzie kilku tytułów omówionych w rozprawie, posiedzenie kolaudacyjne było tylko początkiem procesu rozmów, dyskusji i spotkań, podczas których główną rolę odgrywali cenzorzy, działacze partyjni zrzeszeni przede wszystkim w Wydziale Kultury KC PZPR oraz dyrektorzy departamentów Naczelnego Zarządu Kinematografii. Jestem przekonany, że historycy filmu polskiego doskonale wiedzą o tym, że badanie poszczególnych tytułów z punktu widzenia recepcji partyjnej tylko na podstawie protokołów z kolaudacji jest nieporozumieniem, ale pisząc ten akapit chciałem zwrócić uwagę na ogromną rolę dokumentów „okołokolaudacyjnych”, przechowywanych zresztą w różnych placówkach archiwalnych, które w znacznie głębszy sposób oddają spojrzenie działaczy partyjnych zarówno na kolaudowany film oraz jego ostateczny kształt ekranowy, jak również na sposoby jego rozpowszechniania. Kwestie dotyczące odbioru *Pejzażu horyzontalnego* Janusza Kidawy są tylko jednym z dowodów potwierdzających słuszność tego stwierdzenia.

W tym momencie chciałbym również poczynić pewne uwagi na temat oceny kierowników i najważniejszych twórców działających w „partyjnych” zespołach przez wysoko postawionych działaczy PZPR. Naturalnie można mówić o pewnym ścisłym systemie wzajemnych zależności między reżyserami a partią, o czym wspominałem wcześniej, ale pewna część tego środowiska (zwłaszcza bardziej liberalna, jak np. Mieczysław Rakowski, Józef

²¹³³ W taki sam sposób potraktowali filmy Filipskiego autorzy wykazu filmów nierozpowszechnianych w kinach i telewizji, opublikowanego w opozycyjnym czasopiśmie „Nowy Zapis” (Por. *Tłok na półkach*, „Nowy Zapis” 1983, nr 2, s. 92-93).

Tejchma czy Mieczysław Wojtczak) dostrzegała, że linię partii w kinematografii reprezentują realizatorzy niepoważani bądź traktowani z dystansem przez środowisko filmowe, niemogący pochwalić się istotniejszymi osiągnięciami, prezentujący w swoich produkcjach nachalną, a co za tym idzie nieskuteczną propagandę. Zakładam, że wielu działaczy partyjnych zdawało sobie sprawę z licznych słabości dramaturgicznych i warsztatowych poszczególnych „partyjnych” filmów, chociaż starali się nie wyrażać tego wprost (o czym świadczy chociażby komentarz Ryszarda Koniczka na karcie oceny *Czasu nadziei*). Trudno też nie pozbyć się wrażenia, że takie nastawienie cechowało niektórych szefów kinematografii oraz decydentów w sferze nadzoru nad produkcją filmową (m.in. Jerzego Bajdora czy Jerzego Schönborna), którzy dostrzegali w kolaudowanych obrazach silny potencjał ideowy, jednocześnie starając się pogodzić to z niekorzystną opinią na temat ich jakości artystycznych.

Być może zaskakujący wydaje się też fakt, że w najważniejszych filmach „partyjnego niepokoju” nie pojawili się ci aktorzy, którzy zajmowali wysokie stanowiska w instancjach PZPR lub reprezentowali to ugrupowanie w Sejmie. A przecież łatwo byłoby wyobrazić sobie Tadeusza Łomnickiego lub Mariusza Dmochowskiego w roli antagonisty sekretarza Kuriaty, prezesa wszechwładnej kliky w *Gdzie woda czysta i trawa zielona* Poręby. Pierwszy z wymienionych aktorów pasowałby również do roli towarzysza „Starego” w *Hotelu klasy lux* Bera. Jerzy Trela zaś byłby znakomitym uzupełnieniem obsady aktorskiej *Godności* i *Czasu nadziei* Wionczka; mógłby na przykład w obu tych filmach zagrać sekretarza zakładowej PZPR, który na ekranie zyskał twarz Wacława Ulewicza. Trudno dzisiaj stwierdzić, czy reżyserzy wspomnianych produkcji zwracali się do wymienionych artystów z propozycjami ról, jednak warto zauważyć, że zarówno Łomnicki i Dmochowski, jak również Trela, spełnienie artystyczne znajdowali w rolach granych u twórców „z drugiej strony barykady”, takich jak Andrzej Wajda, Krzysztof Kieślowski czy Agnieszka Holland. Można też zakładać, że rodzaj propagandy uprawianej przez „partyjne zespoły” nie znajdował ich uznania, tak ze względów politycznych, jak i artystycznych. W tym kontekście warto przytoczyć kilka lat późniejszą wypowiedź Tadeusza Łomnickiego, który na VI Plenum KC PZPR wygłosił następujące słowa: „Wiem tylko jedno, że propaganda nie może być hodowlą frazesów i sloganów, gdyż wówczas zmienia się w samobójczą politykę doprowadzającą do skutków wręcz przeciwnych od zamierzonych i obraża zdrowy rozsądek narodu. Przecież w naszym ustroju propaganda to jeden z kanałów dialogu społeczeństwa z władzą. Prymitywnie pojmowana stała się ona hamulcem dyskusji i refleksji nad ekonomicznymi

i społecznymi warunkami rozwoju kraju w drugiej połowie lat siedemdziesiątych”²¹³⁴. Łomnicki nie wymienia w tym kontekście żadnego tytułu filmu, ale jego słowa mogłyby się odnosić do produkcji zespołu „Profil”, przede wszystkim tych tytułów, które zostały wspomniane w akapicie.

Z przytoczonych materiałów archiwalnych, wywiadów i artykułów prasowych można również pokusić się o zbudowanie obrazu wzajemnych relacji Czesława Petelskiego i Bohdana Poręby. W ostatnich latach PRL-u, z uwagi na zlikwidowanie „Iluzjonu”, przybrała ona charakter zależności służbowych – reżyser *Bazy ludzi umarłych* bowiem stał się jednym z członków „Profilu”, a więc *de facto* podwładnym Poręby. We wcześniejszych latach, chociażby podczas kolaudacji swoich filmów, twórcy ci starali się pozornie wspierać siebie nawzajem, wymieniając podczas wypowiedzi liczne pozytywne uwagi, chwając ewaluowane produkcje i uznając je za wybitne osiągnięcia (przykładem chociażby wypowiedź Petelskiego na kolaudacji *Gdzie woda czysta i trawa zielona*). Warto jednak zadać pytanie, czy takie zachowanie nie wpisuje się w konwenans wynikający z przynależności do swego rodzaju „towarzystwa wzajemnej adoracji”. Charakterologicznie bowiem obaj twórcy byli zdecydowanym przeciwieństwem. Przy przeglądaniu stenogramów z posiedzeń Rady Zespołów Filmowych łatwo odnieść wrażenie, że Petelski był człowiekiem niezwykle pryncypialnym, stojącym, przynajmniej w oficjalnych wypowiedziach, na straży przepisów i regulacji, Poręba zaś, mając za sobą poparcie władz partyjnych, nie miał nic przeciwko ich obchodzeniu, by dopiąć swojego celu. Znalazło to odzwierciedlenie chociażby przy dyskusji na temat filmu *Romans Teresy Hennert*: „Reż. Poręba: Jeżeli Gogolewski nie będzie miał zatwierzonego debiutu, to zatwierzę go inaczej. Reż. Petelski: Nie masz racji, bo znaczy, że sprawy tego typu załatwiasz poza prawem”²¹³⁵.

Jest to oczywiście tylko przykład anegdotyczny, ale wskazuje na pewien element rywalizacji między tymi twórcami, należącymi, co warto zaznaczyć, do różnych frakcji PZPR. Jeśli wziąć również pod uwagę krytyczne recenzje produkcji „Iluzjonu”, których autorami byli krytycy z kręgów nacjonalistycznych (np. Bożena Krzywobłocka negatywnie oceniająca serial *Dom* czy negatywna w wydźwięku recenzja *Kamiennych tablic* w „Rzeczywistości”) można dojść do wniosku, że tak samo jak Polska Zjednoczona Partia Robotnicza nie była monolitem, tak i środowisko „Iluzjonu” i „Profilu”, mimo że pozornie łączyła je wspólnota interesów, grało, by użyć terminologii futbolowej, „na siebie”.

²¹³⁴ VI Plenum KC PZPR, „Nowe Drogi” 1980, nr 10/11, s. 274.

²¹³⁵ Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów Filmowych w dniu 6 czerwca 1978 r., ADOiP-ZFFP, sygn. 271, k. 64-65.

Jak stwierdził Janusz Kijowski, „Zespół »Profil« to taka ciemna plama w historii zespołów filmowych. Okazuje się bowiem, że w każdej pięknej utopii może się znaleźć miejsce dla swołoczy”²¹³⁶. Stanowisko to, pod którym być może mogliby się podpisać i inni twórcy filmowi, działający w interesującym mnie okresie, było jednym z powodów, dla których większość filmów „Profilu”, „Krakowa” i także, w pewnej części, „Iluzjonu” nie jest dzisiaj wznawiana przez telewizję i nie funkcjonuje w szerokim obiegu dystrybucyjnym. Oczywiście inną przesłanką jest również wartość artystyczna tych filmów, ale też wymowa polityczna i propagandowa takich tytułów, jak *Gdzie woda czysta i trawa zielona*, *Ultimatum*, *Godność czy Czas nadziei*, by wymienić te najważniejsze. Przy czym muszę nadmienić, że Bohdan Poręba i Ryszard Filipiński fakt nieczęstego emitowania ich filmów traktowali jako specyficznie pojętą krzywdę, która w ich rozumieniu miała uczynić z nich artystów bojkotowanych i sekowanych za poglądy nacjonalistyczne. Reżyser *Hubala* w jednym z wywiadów stwierdził: „Nazwisko Poręba ma czarną legendę. I brakuje odważnego, który podałyby mi rękę. Ale ja nigdy nie składam broni. (...) Bo dlaczego mam być poza krwiobiegiem polskiej kultury? Ja wiem, że jestem niebezpieczny, że treści, które chcę głosić w filmach, są zaraźliwe. Honor, godność, patriotyzm są dziś pod niesamowitym atakiem. Dąży się do utworzenia jednego rządu światowego, do wynarodowienia Polski! Ma być nas połowa mniej, bo rząd światowy...”²¹³⁷. W innym dodawał: „Żyję, jakbym był po jakimś wyroku. A co ja złego w życiu zrobiłem? To cena, jaką płacę za wyraziste, narodowe poglądy, za Grunwald, za to, że próbowaliśmy ostrzec społeczeństwo przed KOR-em”²¹³⁸. Filipiński z kolei twierdził, że „warto pamiętać, że komuszenie wybacza się tym, którzy przyjęli europejską wiarę, są dziś w UW lub posteporeformatorskim skrzydle SLD, względnie tworzą filmy gromiące polski nacjonalizm, antysemityzm i zaściankowość. Takim, jak ja, elitki nie przebaczą nigdy”²¹³⁹. Obaj twórcy przy okazji wypowiadali liczne uwagi na temat sytuacji społeczno-politycznej Polski XXI wieku, stanu polskiej kultury oraz dominujących w niej tendencji i myśli.

Trudno nie odnieść wrażenia, że również z tego powodu brała się pewna niechęć do podejmowania się przez filmoznawców i krytyków analiz dzieł produkowanych w tych zespołach. Obecnie również widzowie odnoszą się do filmów „Profilu” negatywnie, często

²¹³⁶ B. Janicka (red.), *Filmowcy...*, op. cit., s. 171.

²¹³⁷ B. Poręba, *Poręba chce zmartwychwstać*, rozm. przepr. G. Sroczyński, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 2008, nr 9, s. 12.

²¹³⁸ B. Poręba, *Niczego nie żałuje*, rozm. przepr. R. Mazurek, „Dziennik. Polska. Europa. Świat” 2008, nr 215, s. 9.

²¹³⁹ Z Ryszardem Filipińskim – aktorem i reżyserem rozmawia Zbigniew Lipiński, <https://groups.google.com/g/soc.culture.polish/c/F14OvdaCAko> [dostęp: 26.02.2023].

nieprzychylnie odnosząc się do tych produkcji, które przez kierownictwo zespołu realizowane były z myślą o sukcesie komercyjnym. By się o tym przekonać, wystarczy chociażby wejść na forum wielbicieli serii książek „Pan Samochodzik i...”. W wątku dotyczącym ekranizacji twórczości tych przygodowych powieści pod adresem filmów zrealizowanych w „Profilu” przez Janusza Kidawę i Kazimierza Tarnasa znaleźć można sporo negatywnych opinii. Odnośnie do *Pana Samochodzika i Niesamowitego Dworu* forumowicze piszą m.in.: „powstał dramatyczny gniot dla młodszych roczników przedszkolaków. I do tego z udziałem Nienackiego jako scenarzysty” (użytkownik Jan_Bigos) czy „Wytrzymałam 10 minut przy tym badziewiu. No jak można sknocić tak wspaniałą książkę? Mam cichą nadzieję, że reżyserowi śni się co noc wehikuł!” (użytkowniczka Babie_Lato2)²¹⁴⁰. Temat dotyczący *Pana Samochodzika i praskich tajemnic* nazwany jest „Paranoja”, można w nim znaleźć następujące oceny: „Latający wehikuł, turbodoładowanie...dog wyglądający jak skrzyżowanie prosiaka z żyrafą...to COŚ wejdzie do panteonu filmów jakie nigdy nie powinny się pojawić” (użytkownik @rtur) czy „Ten film to dramat, lepiej by było...gdyby go w ogóle nie było” (użytkownik Pietia)²¹⁴¹. Najgorzej oceniany jest jednak film *Latające maszyny kontra Pan Samochodzik*; wielbiciele tej postaci nie zostawiają na nim suchej nitki, pisząc m.in.: „Ten film to totalna porażka. Obejrzałem go tylko dlatego, że to mimo wszystko Pan Samochodzik, ale jak najszybciej chce o tym zapomnieć” (użytkownik alcotronic) czy „odradzam jego seans każdemu znajomemu, który chce sobie przypomnieć dzieciństwo” (użytkownik Sakal)²¹⁴². Swoją drogą, można zakładać, że „profilowe” filmy oparte o powieści Zbigniewa Nienackiego mogą zostać przypomniane przy okazji premiery *Pana Samochodzika i Templariuszy* (2023; reż. Antoni Nykowski), przygotowywanego dla serwisu Netflix.

Ekranizacje „Samochodzików” nie są jedynymi filmami „Profilu” czy „Iluzjonu”, które zarówno w momencie premiery, jak i w dzisiejszych czasach nie spotkałyby się z zainteresowaniem widzów. Puszczając nieco wodze wyobraźni można jednak zastanowić się, czy FilMOTEKA Narodowa, dysponująca prawami do filmów zespołu Poręby, oraz WYTWÓRNI Filmów Dokumentalnych i Fabularnych, posiadająca w swoim katalogu filmy „Iluzjonu” z omawianego mnie okresu (także z czasów po stanie wojennym) nie byłyby w stanie „sprzedać” paru tytułów przy użyciu chwytliwych haseł promocyjnych. *Alabama* i *Czas*

²¹⁴⁰ <https://pansamochodzik.net.pl/viewtopic.php?t=465> [dostęp: 04.04.2023].

²¹⁴¹ <https://pansamochodzik.net.pl/viewtopic.php?t=70> [dostęp: 04.04.2023].

²¹⁴² <https://pansamochodzik.net.pl/viewtopic.php?t=79> [dostęp: 04.04.2023].

dojrzewania mogłyby zafunkcjonować jako „pierwsze polskie filmy narkotykowe”. Promocję tego pierwszego tytułu można byłoby wzmocnić hasłem „film z muzyką Budki Suflera”. *Dom świętego Kazimierza* promowany byłby jako „film o ostatnich latach życia Norwida”. *Na całość* – „dwóch morderców przeciwko milicji”. Nie mówiąc już o *Kamiennych tablicach*, które z powodzeniem mogłyby zaistnieć przy wykorzystaniu tytułu artykułu Tadeusza Drewnowskiego: „Polityka, erotyka, egzotyka”. Zabawa ta mogłaby jeszcze trwać dalej, ale w tym momencie chciałbym wrócić do kwestii poruszonej wcześniej, to znaczy do nieobecności tych utworów w bieżącym repertuarze telewizyjnym (jest to stwierdzenie ogólne, które, acz uzasadnione, wymagałoby obszerniejszych badań ramówki kanałów telewizyjnych) czy w ofertach dystrybutorów DVD oraz serwisów streamingowych. W moim odczuciu absencja ta jest zrozumiała – nawet wspomniane w tym akapicie tytuły, mimo walorów uwzględnionych w wymyślonych przeze mnie „hasłach”, naznaczone są one licznymi błędami natury dramaturgicznej i warsztatowej, a w przypadku filmów sensacyjnych – natrętną dydaktyką i moralizatorstwem.

Tym samym potwierdziła się pewna niepisana zasada, funkcjonująca wśród filmoznawców, zajmujących się kinem PRL-u i badających ich produkcję, że za fasadą filmów nieudanych, źle ocenianych już w momencie premiery, naznaczonych często propagandową skazą, mogą kryć się nadzwyczaj interesujące okoliczności ich powstawania. Istotnie, kulisy powstawania produkcji Poręby, Filipińskiego, Petelskich, Wionczka, Kidawy, Obłamskiego, Bielskiego czy Trzeciaka są znacznie ciekawsze niż same filmy, odrzucone przez krytyków i publiczność już w momencie ich pojawienia się na ekranach kin czy telewizorów.

Podjmując temat zespołów partyjnych, nie miałem świadomości zarówno problemów i utrudnień, które będą na mnie czekały i z którymi będę musiał się zmierzyć, jak i obszerności źródeł, z których wiele okazało się niezwykle interesujących. Tym samym wyrażam nadzieję, że w najbliższym czasie powstaną kolejne wartościowe prace doktorskie oraz publikacje, których autorzy zmierzą się z lukami i „białymi plamami” w badaniach nad historią kina polskiego, wzbogacając ją o nieznane dotąd wątki i zagadnienia. Być może, biorąc pod uwagę rozmiary niniejszej rozprawy, można byłoby ją uznać za wyczerpującą temat – nie jestem przekonany, czy tak jest w istocie. Traktuję tę dysertację jako swego rodzaju uporządkowanie i pogłębioną kontekstualizację wiedzy, opartej na źródłach, z których niewielu filmoznawców dotychczas korzystało, dotyczącej tematów, które nie znajdowały się w polu zainteresowań historyków polskiego kina. Stąd też warto wskazać dalsze

problemy badawcze, które pozostają w obrębie zagadnienia „partyjnych” zespołów filmowych oraz pracujących w nich reżyserów.

Na pewno na o wiele dokładniejszą publikację zasługują sami kierownicy „Iluzjonu”, „Profilu” i „Krakowa” – Czesław Petelski, Bohdan Poręba i Ryszard Filipiński. Skądinąd wiem, że pierwszy z nich jest już obiektem poszerzonych badań i kwerend, które zapewne zaowocują interesującą publikacją, opartą o bogatą i zróżnicowaną bazę źródłową. Nie brakuje także bogatego materiału źródłowego do opracowań monograficznych dotyczących Poręby i Filipińskiego. Chciałbym też wierzyć, że znajdzie się badacz skłonny do opisanie okoliczności produkcyjnych oraz analiz tych produkcji sygnowanych przez członków badanych przeze mnie zespołów, które zrealizowane zostały poza kinematografią, przede wszystkim w ramach Centralnej Wytwórni Programów i Filmów Telewizyjnych „Poltel”. Dotyczy to takich twórców, jak przede wszystkim Janusz Kidawa i Roman Wionczek, w mniejszym stopniu zaś Krzysztofa Wojciechowskiego, Zbigniewa Kuźmińskiego, Franciszka Trzeciaka czy Andrzeja Konica.

Odnosząc się do kwestii wytwórni i zespołów filmowych, na pewno warto opisać dzieje wspomnianego „Poltelu”, zwłaszcza, że produkcja tej wytwórni była niezwykle zróżnicowana. W jej ramach powstała i *Kwestia wyboru* Wionczka, i *Alternatywy 4* Barei, a także filmy debiutujących reżyserów oraz produkcje twórców starszego pokolenia. Zarówno obrazy wykorzystujące problematykę i konwencję kina moralnego niepokoju, jak również tytuły będące realizacją partyjnych potrzeb związanych z ówczesną polityką kulturalną bądź historyczną. W kontekście badania zespołów filmowych na obszerną publikację zasługuje wspomniany we wstępie Zespół Filmowy „Pryzmat”, ale również – czerpiący z kadry i materiałów literackich „Profilu” – Zespół Filmowy „Aneks”, działający przez kilka lat pod kierownictwem Grzegorza Królikiewicza, w którym powstały takie filmy, jak *Gry i zabawy* Tadeusza Junaka, *Punkty za pochodzenie* Trzeciaka czy *Prawo jest prawem* Wojciechowskiego, nie wspominając już o dziełach jego kierownika artystycznego – *Fort 13* (1983) i *Zabicie ciotki* (1984).

Myślę, że wdzięcznym tematem dla badacza są również monografie poświęcone konkretnym twórcom pracującym w zespołach Petelskiego, Poręby i Filipińskiego. Na przestrzeni ostatnich lat powstały już co prawda publikacje poświęcone chociażby Januszowi Nasfeterowi czy Władysławowi Ślesickiemu, ale uważam, że wiele ciekawych historii może kryć się również w biografii i twórczości Waśkowskiego czy wspomnianych już: Kidawy, Wionczka czy Konica. Warto przy tym zauważyć, że wspomniani reżyserzy nie ograniczali się tylko do reżyserii filmów fabularnych (kinowych i telewizyjnych), mają bowiem

w swoim dorobku również seriale, spektakle Teatru Telewizji czy dziesiątki filmów dokumentalnych. Materiał badawczy jest więc bardzo obszerny, stąd każda z tych prac opisywałaby różne rodzaje filmów, wypełniając również lukę w badaniach nad historią Teatru Telewizji.

Pozostaje jeszcze kilka innych tematów. Na pierwszym miejscu wymieniłbym badania nad prasą filmową okresu PRL-u. Jestem przekonany, że historia i działalność najważniejszych czasopism filmowych tego czasu, czyli „Kina”, „Filmu” i „Ekranu”, przyniosłyby szereg interesujących refleksji i wniosków, wśród których należne miejsce powinna zająć również kwestia ingerencji cenzorskich w poszczególne artykuły, wzmianki czy okładki. Ze swoich doświadczeń wiem, że archiwa Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk kryją liczne materiały na ten temat. Interesujące publikacje mogą przynieść także badania nad PRL-owskim filmem historycznym, uwzględniające również partyjne dokumenty na temat roli tego rodzaju produkcji oraz preferowanych przez partię tematów. Do ciekawych odkryć mógłby również dojść badacz zajmujący się niezrealizowanymi projektami „Iluzjonu” i „Profilu”. Nurt ten, coraz częściej obecny w polskim filmoznawstwie²¹⁴³, mógłby również zaowocować interesującą publikacją dotyczącą filmów z zespołów Poręby i Petelskiego. Do wszystkich wyliczonych wyżej tematów dołączyłbym jeszcze zagadnienie rozpowszechniania i promocji filmów polskich w kraju i za granicą w interesującym mnie okresie, jak również kwestię ocen produkcji telewizyjnych przez ówczesnych widzów, którą w części można zrekonstruować w oparciu o ankiety i sondaże Ośrodka Badania Opinii Publicznej.

Na zakończenie chciałbym podzielić się następującą krótką, ale w moim przekonaniu trafną refleksją: uważam, że praca ta powstała o 30 lat za późno. W pierwszej połowie lat 90. filmoznawca, który spróbowałby zbadać działalność zespołów „Iluzjon”, „Kraków” i „Profil”, mógłby porozmawiać (o ile zdołałby zdobyć ich zaufanie) z najważniejszymi bohaterami niniejszej dysertacji – Ewą i Czesławem Petelskimi, Bohdanem Porębą, Ryszardem Filipskim, Mieczysławem Waśkowskim, Zbigniewem Kuźmińskim, Jerzym Grzymkowskim, Jerzym Janickim czy Romanem Wionczkiem, nie wspominając już o twórcach mniej istotnych oraz nieżyjących od dawna aktorach, którzy regularnie występowali w pro-

²¹⁴³ Por. T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012; P. Śmiałowski, *Niewidzialne filmy, uparci debiutanci*, Kraków 2018.

dukcjach realizowanych w poszczególnych grupach twórczych. Mimo wszystko, jak napisałem wcześniej, dysertacja ta jest również punktem wyjścia do dalszych badań, które, mam nadzieję, zostaną podjęte przez innych przedstawicieli polskiego filmoznawstwa.

Podziękowania

Jest wiele osób, o których powinienem w tym momencie wspomnieć i wyrazić wdzięczność za liczne dowody pomocy, sympatii i wsparcia w powstaniu owej dysertacji. Przede wszystkim chciałbym podziękować mojemu promotorowi, Konradowi Klejsie. Myślę, że przyjmując opiekę nad tym tematem nie przeczuwał, jakie rozmiary przyjmie ta praca. Nie mógł przewidzieć również problemów, które napotkam i z którymi będę zwracał się do niego z prośbą o znalezienie najbardziej korzystnego rozwiązania. Tym bardziej chciałem wyrazić ogromny szacunek za obdarzenie mnie zaufaniem i, nie waham się użyć tego słowa, przyjaźnią. Wyrazy wdzięczności kieruję również pod adresem mojego kolegi z uniwersyteckiego pokoju, Emila Sowińskiego. Nasze rozmowy poświęcone przygotowywanym pracom dały mi sporo cennych wskazówek, które starałem się wykorzystać. Nie mogę również nie wspomnieć o tym, że zarówno Konrad, jak i Emil, dysponują ogromną wiedzą na temat polskiego kina, co w kontekście mojego doktoratu stanowiło wartość niebagatelną.

Słowa podziękowania chciałbym również skierować pod adresem moich byłych przełożonych, koleżanek i kolegów z Działu Opracowań Zbiorów Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego: dr Piotra Śmiałowskiego, Agnieszki Polanowskiej, Grzegorza Balskiego, Katarzyny Wajdy, Grażyny Grabowskiej, Marka Kopacza, Agaty Smolnickiej, Anety Kozłowskiej i Dominiki Suder. Dziękuję przede wszystkim za nasze spotkania i rozmowy, podczas których dzieliłem się swoimi kolejnymi odkryciami oraz cenne i życzliwe uwagi dotyczące kształtu pracy oraz jej zawartości merytorycznej i metodologii, za pomoc w wyszukaniu i udostępnieniu niezwykle cennych materiałów archiwalnych, bez których praca ta byłaby znacznie uboższa oraz dotarcie do materiałów filmowych, które przy powstawaniu tej pracy były dla mnie niezbędne oraz umożliwienie mi zapoznania się z nimi. *Last but not least* dziękuję również panu Adamowi Wyżyńskiemu i Barbarze Gizie, kierującymi Biblioteką Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego oraz śp. Krzysztofowi Berłowskiemu, pracownikowi tej biblioteki za możliwość zapoznania się z archiwaliami znajdującymi się w tej instytucji.

Osobny akapit podziękowań należy się również pracownikom Archiwum Akt Nowych, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, Archiwum Institutu Pamięci Narodowej oraz Archiwum Państwowego w Łodzi, a także pracownikom Biblio-

teki Uniwersytetu Łódzkiego i Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Audiowizualnych Telewizji Polskiej S.A. (w szczególności pani Marii Ogorzałek, pani Marii Żegańskiej, pani Agnieszce Czornik oraz pani Magdalenie Gładysiak-Grzelak, a także dyrektorom tego ośrodka – Przemysławowi Herburtowi oraz Piotrowi Ogińskiemu).

Na koniec chciałbym najserdeczniej podziękować wszystkim tym osobom, które w latach 70. i 80. tworzyły i pracowały przy filmach, realizowanych przez zespoły będące „bohaterami” mojej pracy doktorskiej i zechciały podzielić się swoimi wspomnieniami. Rozmowy z Henrykiem Bielskim, Januszem Petelskim, Arkadiuszem Bazakiem, Magdaleną Celówną, Jolantą Grusznic, Włodzimierzem Adamskim, Wiesławą Karwańską czy Franciszkiem Trzeciakiem na pewno zapamiętam na długo.

Filmografia

1. *Grzech Antoniego Grudy* (1975; reż. Jerzy Sztwiertnia)
2. *Kazimierz Wielki* (1975; reż. Ewa i Czesław Petelscy)
3. *Mniejszy szuka Dużego* (1975; reż. Konrad Nałęcki)
4. *Moja wojna, moja miłość* (1975; reż. Janusz Nasfeter)
5. *Rodzina* (1975; reż. Krzysztof Wojciechowski)
6. *Trzecia granica* (1975; reż. Wojciech Solarz, Lech Lorentowicz)
7. *W te dni przedwiosenne* (1975; reż. Andrzej Konic)
8. *A jeśli będzie jesień...* (1976; reż. Henryk T. Czarnecki)
9. *Bezkresne łąki* (1976; reż. Wojciech Solarz)
10. *Czerwone ciernie* (1976; reż. Julian Dziedzina)
11. *Hasło* (1976; reż. Henryk Bielski)
12. *Latarnik* (1976; reż. Zygmunt Skonieczny)
13. *Mgła* (1976; reż. Sylwester Szyszko)
14. *Olśnienie* (1976; reż. Jan Budkiewicz)
15. *Zagrożenie* (1976; reż. Wacław Florkowski)
16. *Zanim nadejdzie dzień* (1976; reż. Ryszard Rydzewski)
17. *Znaki szczególne* (1976; reż. Roman Załuski)
18. *Akcja pod Arsenalem* (1977; reż. Jan Łomnicki)
19. *Antyki* (1977; reż. Krzysztof Wojciechowski)
20. *Gdzie woda czysta i trawa zielona* (1977; reż. Bohdan Poręba)
21. *Józia* (1977; reż. Wojciech Fiwek)
22. *Kochaj albo rzuć* (1977; reż. Sylwester Chęciński)
23. *Królowa pszczół* (1977; reż. Janusz Nasfeter)
24. *Milioner* (1977; reż. Sylwester Szyszko)
25. *Rekolekcje* (1977; reż. Witold Leszczyński)
26. *Tańczący jastrząb* (1977; reż. Grzegorz Królikiewicz)
27. *Wolna sobota* (1977; reż. Leszek Staroń)
28. *Wszyscy i nikt* (1977; reż. Konrad Nałęcki)
29. *Zakręt* (1977; reż. Stanisław Brejdygant)
30. *Zapach ziemi* (1977; reż. Dragovan Jovanović)
31. *Znak orła* (1977; reż. Hubert Drapella)

32. *Akwarele* (1978; reż. Ryszard Rydzewski)
33. *Azyl* (1978; reż. Roman Załuski)
34. *Bilet powrotny* (1978; reż. Ewa i Czesław Petelscy)
35. *Koty to dranie* (1978; reż. Henryk Bielski)
36. *Pejzaż horyzontalny* (1978; reż. Janusz Kidawa)
37. *Płomienie* (1978; reż. Ryszard Czekala)
38. *Pogrzeb świerszcza* (1978; reż. Wojciech Fiwek)
39. *Roman i Magda* (1978; reż. Sylwester Chęciński)
40. *Romans Teresy Hennert* (1978; reż. Ignacy Gogolewski)
41. *Sto koni do stu brzegów* (1978; reż. Zbigniew Kuźmiński)
42. *Umarli rzucają cień* (1978; reż. Julian Dziedzina)
43. *Wesela nie będzie* (1978; reż. Waldemar Podgórski)
44. *Wielki podryw* (1978; reż. Jerzy Kołodziejczyk, Jerzy Trojan)
45. *Wysokie loty* (1978; reż. Ryszard Filipiński)
46. *Zapowiedź ciszy* (1978; reż. Lech J. Majewski, Krzysztof Sowiński)
47. *Znaków szczególnych brak* (1978; reż. Anatolij Bobrowski)
48. *Życie na gorąco* (1978; reż. Andrzej Konic)
49. *...cóżes ty za pani...* (1979; reż. Tadeusz Kijański)
50. *...droga daleka przed nami...* (1979; reż. Władysław Ślesicki)
51. *Gwiazdy poranne* (1979; reż. Henryk Bielski)
52. *Hotel klasy lux* (1979; reż. Ryszard Ber)
53. *Na własną prośbę* (1979; reż. Ewa i Czesław Petelscy)
54. *Placówka* (1979; reż. Zygmunt Skonieczny)
55. *Ród Gąsieniców* (1979; reż. Konrad Nałęcki)
56. *Róg Brzeskiej i Capri* (1979; reż. Krzysztof Wojciechowski)
57. *Sekret Enigmy* (1979; reż. Roman Wionczek)
58. *Skradziona kolekcja* (1979; reż. Jan Batory)
59. *Słodkie oczy* (1979; reż. Juliusz Janicki)
60. *Tajemnica Enigmy* (1979; reż. Roman Wionczek)
61. *Tirolinka* (1979; reż. Romuald Wierzbicki)
62. *Wolne chwile* (1979; reż. Andrzej Barański)
63. *Wściekły* (1979; reż. Roman Załuski)
64. *Zerwane cumy* (1979; reż. Sylwester Szyszko)
65. *Bez miłości* (1980; reż. Barbara Sass)

66. *Bo oszalałem dla niej* (1980; reż. Sylwester Chęciński)
67. *Dom* (odcinki 1-7; 1980; reż. Jan Łomnicki)
68. *Dzień Wisły* (1980; reż. Tadeusz Kijański)
69. *Jeśli serce masz bijące* (1980; reż. Wojciech Fiwek)
70. *Krab i Joanna* (1980; reż. Zbigniew Kuźmiński)
71. *Krach operacji Terror* (1980; reż. Anatolij Bobrowski)
72. *Nic nie stoi na przeszkodzie* (1980; reż. Hubert Drapella)
73. *Polonia Restituta* (1980; reż. Bohdan Poręba)
74. *Rycerz* (1980; reż. Lech J. Majewski)
75. *Smak wody* (1980; reż. Leszek Wosiewicz)
76. *Ukryty w słońcu* (1980; reż. Jerzy Trojan)
77. *Urodziny młodego Warszawiaka* (1980; reż. Ewa i Czesław Petelscy)
78. *Zamach stanu* (1980; reż. Ryszard Filipiński)
79. *Bołdyn* (1981; reż. Ewa i Czesław Petelscy)
80. *Czerwone węże* (1981; reż. Wojciech Fiwek)
81. *Czwartki ubogich* (1981; reż. Sylwester Szyszko)
82. *Karabiny* (1981; reż. Waldemar Podgórski)
83. *Klejnot wolnego sumienia* (1981; reż. Grzegorz Królikiewicz)
84. *Kto ty jesteś* (1981; reż. Ryszard Filipiński)
85. *Miłość ci wszystko wybaczy* (1981; reż. Janusz Rzeszewski)
86. *Okolice spokojnego morza* (1981; reż. Zbigniew Kuźmiński)
87. *Szarża, czyli przypomnienie kanonu* (1981; reż. Krzysztof Wojciechowski)
88. *Yokohama* (1981; reż. Paweł Kuczyński)
89. *Wierne bliźny* (1981; reż. Włodzimierz Olszewski)
90. *Zapach psiej sierści* (1981; reż. Jan Batory)
91. *Polonia Restituta* (1982; reż. Bohdan Poręba; serial telewizyjny)
92. *Co dzień bliżej nieba* (1983; reż. Zbigniew Kuźmiński)
93. *Dom świętego Kazimierza* (1983; reż. Ignacy Gogolewski)
94. *Dzień kolibra* (1983; reż. Ryszard Rydzewski)
95. *Haracz szarego dnia* (1983; reż. Roman Wionczek)
96. *Kamienne tablice* (1983; reż. Ewa i Czesław Petelscy)
97. *Katastrofa w Gibraltarze* (1983; reż. Bohdan Poręba)
98. *Magiczne ognie* (1983; reż. Janusz Kidawa)
99. *Na krawędzi nocy* (1983; reż. Jerzy Oblamski)

100. *Pastorale heroica* (1983; reż. Henryk Bielski)
101. *Podróż nad morze* (1983; reż. Ryszard Rydzewski)
102. *Szkoda twoich łez* (1983; reż. Stanisław Lenartowicz)
103. *Alabama* (1984; reż. Ryszard Rydzewski)
104. *Czas dojrzewania* (1984; reż. Mieczysław Waśkowski)
105. *Fetysz* (1984; reż. Krzysztof Wojciechowski)
106. *Godność* (1984; reż. Roman Wionczek)
107. *Kim jest ten człowiek* (1984; reż. Ewa i Czesław Petelscy)
108. *Pobojowisko* (1984; reż. Jan Budkiewicz)
109. *Romans z intruzem* (1984; reż. Waldemar Podgórski)
110. *Smażalnia stary* (1984; reż. Józef Gębski)
111. *Sprawa się rypla* (1984; reż. Janusz Kidawa)
112. *Ultimatum* (1984; reż. Janusz Kidawa)
113. *Chrześniak* (1985; reż. Henryk Bielski)
114. *Diabelskie szczęście* (1985; reż. Franciszek Trzeciak)
115. *Dłużnicy śmierci* (1985; reż. Włodzimierz Gołaszewski)
116. *Kukułka w ciemnym lesie* (1985; reż. Antonin Moskalyk)
117. *Menedżer* (1985; reż. Ryszard Rydzewski)
118. *Okruchy wojny* (1985; reż. Andrzej Barszczyński, Jan Chodkiewicz)
119. *Republika ostrowska* (1985; reż. Zbigniew Kuźmiński)
120. *W cieniu nienawiści* (1985; reż. Wojciech Żółtowski)
121. *Wakacje w Amsterdamie* (1985; reż. Krzysztof Sowiński)
122. *Zamach stanu* (1985; reż. Ryszard Filipiński; serial telewizyjny)
123. *Czarne Stopy* (1986; reż. Waldemar Podgórski)
124. *Czas nadziei* (1986; reż. Roman Wionczek)
125. *Epizod Berlin-West* (1986; reż. Mieczysław Waśkowski)
126. *Kolega pana Boga* (1986; reż. Wojciech Brzozowicz)
127. *Komedianci z wczorajszej ulicy* (1986; reż. Janusz Kidawa)
128. *Kryptonim Turyści* (1986; reż. Jerzy Obłamski)
129. *Mewy (Fragmenty życiorysu)* (1986; reż. Jerzy Passendorfer)
130. *Na całość* (1986; reż. Franciszek Trzeciak)
131. *Nad Niemnem* (1986; reż. Zbigniew Kuźmiński)
132. *Nad Niemnem* (1986; reż. Zbigniew Kuźmiński; serial telewizyjny)
133. *Pan Samochodzik i Niesamowity Dwór* (1986; reż. Janusz Kidawa)

134. *Pięć kobiet na tle morza* (1986; reż. Władysław Ikononow)
135. *Republika nadziei* (1986; reż. Zbigniew Kuźmiński)
136. *Złota mahmudia* (1986; reż. Kazimierz Tarnas)
137. *Złoty pociąg* (1986; reż. Bohdan Poręba)
138. *Ballada o Januszku* (1987; reż. Henryk Bielski)
139. *Dzikun* (1987; reż. Andrzej Barszczyński)
140. *Koniec sezonu na lody* (1987; reż. Sylwester Szyszko)
141. *Między ustami a brzegiem pucharu* (1987; reż. Zbigniew Kuźmiński)
142. *Pantarej* (1987; reż. Krzysztof Sowiński)
143. *Sławna jak Sarajewo* (1987; reż. Janusz Kidawa)
144. *Sonata marymoncka* (1987; reż. Jerzy Ridan)
145. *Trzy kroki od miłości* (1987; reż. Ryszard Rydzewski)
146. *Desperacja* (1988; reż. Zbigniew Kuźmiński)
147. *Pan Samochodzik i praskie tajemnice* (1988; reż. Kazimierz Tarnas)
148. *Penelopy* (1988; reż. Bohdan Poręba)
149. *Romeo i Julia z Saskiej Kępy* (1988; reż. Edward Skórzewski)
150. *Trudna wiosna* (1988; reż. Wiktor Turow)
151. *Warszawskie gołębice* (1988; reż. Henryk Bielski)
152. *Gdańsk 39* (1989; reż. Zbigniew Kuźmiński)
153. *Gorzka miłość* (1989; reż. Czesław Petelski)
154. *Gorzka miłość* (1989; reż. Czesław Petelski; serial telewizyjny)
155. *Jastrzębia mądrość* (1989; Vladimir Drha)
156. *Powrót Wabiszczura* (1989; reż. Zbigniew Rebzda)
157. *Szlachetna krew* (1989; reż. Wiktor Turow, Zygmunt Malanowicz)
158. *Ballada o człowieku spokojnym* (1990; reż. Franciszek Trzeciak)
159. *Tajemnica puszczy* (1990; reż. Andrzej Barszczyński)
160. *Latające maszyny kontra Pan Samochodzik* (1991; reż. Janusz Kidawa)
161. *Siwa legenda* (1991; reż. Bohdan Poręba)
162. *Szwedzi w Warszawie* (1991; reż. Włodzimierz Gołaszewski)

Bibliografia

Publikacje zwarte:

- Bartelski Lesław, *Żukrowski*, Warszawa 1970.
- Benken Przemysław, *Tajemnica śmierci Jana Rodowicza*, Warszawa 2019.
- Bielas Katarzyna, Szerbera Jacek, *Pamiętam, że było gorąco. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim*, Wołowiec 2015.
- Bubnicki Rafał, Dębski Andrzej (red.) *Sylwester Chęciński*, Wrocław 2015.
- Budowniczy kolejnictwa radzieckiego Feliks Dzierżyński*, Warszawa 1952.
- Bugajski Ryszard, *Jak powstało „Przesłuchanie”*, Warszawa 2010.
- Czachowska Jadwiga, Szałagan Alicja (red.), *Współcześni pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny. Tom pierwszy A-B*, Warszawa 1999.
- Czachowska Jadwiga, Szałagan Alicja (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny. Tom trzeci G-J*, Warszawa 1994.
- Czachowska Jadwiga, Szałagan Alicja (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny. Tom czwarty K*, Warszawa 1996.
- Czachowska Jadwiga, Szałagan Alicja (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny. Tom 7 R-Sta*, Warszawa 2001.
- Czechowska Jadwiga, Szałagan Alicja (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny. Tom 8, Ste-V*, Warszawa 2003.
- Czachowska Jadwiga, Szałagan Alicja (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Słownik bibliograficzny. Tom dziewiąty W-Z*, Warszawa 2004.
- Człowiek z ekranu. Z antropologii postaci filmowej*, Kraków 1996.
- Dabert Dobrochna, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003.
- Dajbor Rafał, *Jak u Barei, czyli kto to powiedział*, Warszawa 2019.
- Drapella Hubert, *Miłości i miłości*, Milanówek 2005.
- Dudek Antoni, *Reglamentowana rewolucja. Rozkład dyktatury komunistycznej w Polsce 1988-1990*, Kraków 2014.
- Dudziński Robert, Kowalczyk Kamila, Płoszaj Joanna, *Groza w kulturze polskiej*, Wrocław 2016.
- Dykcik Zenon, *„Republika Ostrowska”. Przyczynek do historii Powstania Wielkopolskiego 1918-1919*, Ostrów Wielkopolski 1992.
- Eisler Jerzy, *Polonia Restituta*, „Biuletyn IPN” 2013, nr 11.
- Eisler Jerzy, *Zarys dziejów politycznych Polski 1944-1989*, Warszawa 1992.
- Feliks Dzierżyński: 1877-1926*, Warszawa 1951.
- Garbicz Adam, *Kino, wehikuł magiczny. Przewodnik osiągnięć filmu fabularnego. Podróż piąta 1974-1981*, Kraków 2009.
- Gasztold-Señ Przemysław, *Koncesjonowany nacjonalizm. Zjednoczenie Patriotyczne Grunwald 1980-1990*, Warszawa 2012.
- Gębicka Ewa, *Między państwowym mecenatem a rynkiem. Polska kinematografia po 1989 roku w kontekście transformacji ustrojowej*, Katowice 2006.
- Giza Barbara, Lubelski Tadeusz (red.), *Wrzesień 1939 – filmowe teksty i konteksty*, Warszawa 2021.
- Guzek Mariusz, *Jak w Polsce umierało kino partyzanckie. Przypadek filmu Wiktora Turowa „Przeprawa”* [w:] *Idem, Mazur Daria, Zwierzchowski Piotr (red.), Kino polskie wobec II wojny światowej*, Toruń 2011.
- Habielski Rafał, *Przeszłość i pamięć historyczna w życiu kulturalnym PRL* [w:] *Polityka czy propaganda? PRL wobec historii*, Warszawa 2009.
- Haliński Andrzej, *10 000 dni filmowej podróży*, Warszawa 1999.
- Hendrykowski Marek (red.), *Debiuty polskiego kina*, Konin 1998.
- Hollender Barbara, Turowska Zofia, *Zespół Tor*, Warszawa 2000.
- Janicka Bożena (red.), *Filmowcy. Polskie kino według jego twórców*, Warszawa 2009.
- Jaskulski Paweł, *Niewygodna zagadka. Twórczość Janusza Nasfetera*, Warszawa 2021.
- Kandziora Jerzy, Szymańska Zyta, *Bez cenzury 1976-1989. Literatura, ruch wydawniczy, teatr. Bibliografia*, Warszawa 2018.

- Karolak Sylwia, *Spory o „Kamienie na szaniec” Aleksandra Kamińskiego*, Poznań 2019.
- Każmierska Kaja, Waniek Katarzyna, Zysiak Agata, *Opowiedzieć Uniwersytet. Łódź akademicka w biografach wpisanych w losy Uniwersytetu Łódzkiego*, Łódź 2016.
- Kidawa Janusz, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 1 (1931-1948)*, Katowice 1999.
- Kidawa Janusz, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 2 Życie filmowe i inne*, Katowice 2001.
- Kidawa Janusz, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 3 Życie filmowe i inne (ciąg dalszy): film dokumentalny*, Katowice 2002.
- Kidawa Janusz, *Janusza Kidawy dokumentacja. Cz. 4 Życie filmowe i inne: film fabularny*, Katowice 2003.
- Kletowski Piotr, Marecki Piotr, *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości*, Kraków 2011.
- Kletowski Piotr, Marecki Piotr, *Żuławski. Przewodnik Krytyki Politycznej*, Warszawa 2008.
- Kornacki Krzysztof, *Ewa i Czesław Petelscy – w krainie PRL-u [w:] Stachówna Grażyna, Żmudziński Bogusław, Autorzy kina polskiego. Tom 2*, Kraków 2007.
- Kornacki Krzysztof, *Popiół i diament Andrzeja Wajdy*, Gdańsk 2011.
- Kornak Marcin, *Brunatna Księga 1987-2009*, Warszawa 2009.
- Kornatowska Maria, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990.
- Kowal Paweł, *Koniec systemu władzy. Polityka ekipy gen. Wojciecha Jaruzelskiego w latach 1986-1989*, Warszawa 2012.
- Krajewski Andrzej, *Między współpracą a oporem. Twórcy kultury wobec systemu politycznego PRL (1975-1980)*, Warszawa 2004.
- Krubski Krzysztof, Miller Marek, Turowska Zofia, Wiśniewski Włodzimierz, (red.), *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej*, Łódź 1998.
- Kucharski Krzysztof, *Kino polskie 1990-1999*, Toruń 2010.
- Kurpiewski Piotr, *Historia na ekranie Polski Ludowej*, Gdańsk 2017.
- Kurpiewski Piotr, Zwierzchowski Piotr (red.), *Kino w cieniu kryzysu. Studia i szkice o polskiej kinematografii pierwszej połowy lat 80.*, Bydgoszcz 2022.
- Kutz Kazimierz, *Klapy i ścinki. Mój alfabet filmowy i nie tylko*, Kraków 1999.
- Kuźmicki Mieczysław, Czulda Andrzej B., Grygiel Łukasz, *Musi zostać rysa. Przewodnik po twórczości Janusza Morgensterna*, Łódź 2012.
- Lubelski Tadeusz (red.), *Encyklopedia kina*, Kraków 2010.
- Lubelski Tadeusz, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Kraków 2015.
- Maciejewski Jacek, Nowakowski Tomasz (red.), *Kazimierz Wielki i jego państwo. W siedemsetną rocznicę urodzin ostatniego Piasta na tronie polskim*, Bydgoszcz 2010.
- Mały Rocznik Filmowy 1973*, Warszawa 1974.
- Mały Rocznik Filmowy 1975*, Warszawa 1976.
- Mały Rocznik Filmowy 1976*, Warszawa 1977.
- Mały Rocznik Filmowy 1977*, Warszawa 1978.
- Mały Rocznik Filmowy 1978*, Warszawa 1979.
- Mały Rocznik Filmowy 1979*, Warszawa 1980.
- Mały Rocznik Filmowy 1980*, Warszawa 1981.
- Mały Rocznik Filmowy 1981*, Warszawa 1982.
- Mały Rocznik Filmowy 1982*, Warszawa 1983.
- Mały Rocznik Filmowy 1983*, Warszawa 1984.
- Mały Rocznik Filmowy 1984*, Warszawa 1985.
- Mały Rocznik Filmowy 1985*, Warszawa 1986.
- Mały Rocznik Filmowy 1986*, Warszawa 1987.
- Mały Rocznik Filmowy 1988*, Warszawa 1989.
- Marszałek Rafał, *Historia filmu polskiego tom V 1962-1967*, Warszawa 1985.
- Mikulski Stanisław, *Niechętnie o sobie*, opr. literackie Paweł Oksanowicz, Warszawa 2012.
- Nowak Elżbieta, Nowak Krzysztof, Pastuszko Jan Zbigniew, Szlarczyński Olgierd (opr.), *Kinematografia w Polsce Ludowej 1945-1980*, Warszawa 1980.
- Obronić polskość. Z Bohdanem Porębką w 75. rocznicę urodzin o kulturze, polityce i historii rozmawia Lech Z. Niekrasz*, Wrocław 2009.
- Ochmański Jerzy, *Feliks Dzierżyński 1877-1926*, Poznań 1975.

- Olszowski Stefan, *How are you doing Mr. Olszowski*, rozm. przepr. Andrzej Mroziński, Bogdan Rupiński, Warszawa 2008.
- Piotrowski Paweł (red. nauk.), *Aparat bezpieczeństwa w Polsce. Kadra kierownicza. Tom III 1975-1990*, Warszawa 2008.
- Pławuszewski Piotr, *Po swoim. Kino Władysława Ślesickiego*, Kraków 2017.
- Polityka czy propaganda? PRL wobec historii*, Warszawa 2009.
- Rakowski Mieczysław F., *Dzienniki polityczne 1979-1981*, Warszawa 2004.
- Rakowski Mieczysław F., *Dzienniki polityczne 1981-1983*, Warszawa 2004.
- Rakowski Mieczysław F., *Dzienniki polityczne 1984-1986*, Warszawa 2005.
- Słownik biograficzny teatru polskiego. Tom III 1910-2000 A-L*, Warszawa 2017.
- Sobczak Jan, *Feliks Dzierżyński*, Warszawa 1976.
- Solarz Wojciech, *Spotkani na drodze*, Warszawa 2021, s. 173.
- Statut Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej uchwalony przez III Zjazd PZPR*, Warszawa 1963.
- Strzyżewski Tomasz, *Wielka księga cenzury PRL w dokumentach*, Warszawa 2015.
- Szczańska Anna, *Do granic negocjacji. Historia Zespołu Filmowego „X” Andrzeja Wajdy (1972-1983)*, Kraków 2017.
- Szczański Jan Józef, *Dziennik. Tom III 1964-1972*, Kraków 2013.
- Szczerba Jacek, *Jerzy Hoffman. Po mnie choćby „Potop”*, Warszawa 2015.
- Szczutkowska Joanna, *Polityka kulturalna PRL w dziedzinie kinematografii w latach 70.*, Bydgoszcz 2014.
- Śmiałowski Piotr, *Jak rozpętałem polską komedię filmową. Tadeusz Chmielewski w rozmowie z Piotrem Śmiałowskim*, Warszawa 2012.
- Śmiałowski Piotr, *Tadeusz Janczar. Zawód: aktor*, Warszawa 2007.
- Tecl-Szubert Agata, *W stronę niemożliwego. Zespół Filmowy „Silesia” 1972-1983*, Katowice 2022.
- Torańska Teresa, *Byli*, Warszawa 2006.
- Wertenstein Wanda, *Zespół Filmowy „X”*, Warszawa 1991.
- Wojtczak Mieczysław, *O kinie moralnego niepokoju... i nie tylko*, Warszawa 2009.
- Wojtczak Mieczysław, *Przeminęło... jednak pozostało, tom 2*, Warszawa 2019, s. 589-590.
- Zajichek Edward, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896-2005*, Warszawa 2009.
- Zaremba Marcin, *„Partia kieruje, a rząd rządzi” – gierkowski bon mot czy sens gierkizmu? Przyczynek do dyskusji nad ewolucją systemu władzy w PRL* [w:] Rokicki Konrad, Spałek Robert (red.), *Władza w PRL. Ludzie i mechanizmy*, Warszawa 2011.
- Zaremba Marcin, *Komunizm, legitymizacja, nacjonalizm. Nacjonalistyczna legitymizacja władzy komunistycznej w Polsce*, Warszawa 2001.
- Zarębski Konrad J., (red.), *Kręci nas Zebra*, Warszawa 2008.
- Zawiśliński Stanisław, Kuśmierczyk Seweryn *Kieślowski: ważne, żeby iść*, Warszawa 2005.
- Zawiśliński Stanisław, Kuśmierczyk Seweryn (red.), *Księga „Kadru”. O zespole filmowym Jerzego Kawalerowicza*, Warszawa 2002.
- Zwierzchowski Piotr, *Filmowe reprezentacje PZPR*, Bydgoszcz 2022.
- Zwierzchowski Piotr, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013.
- Zwierzchowski Piotr, Guzek Mariusz, *Sąsiedzi. Film o bydgoskim wrześniu 1939*, Bydgoszcz 2019.

Artykuły w prasie:

- (aj), *W festiwalowych kularach*, „Dziennik Bałtycki” 1984, nr 223.
- (ar), *Jeszcze o „prześladowanych” reżyserach*, „Solidarność Ziemi Łódzkiej” 1981, nr 28.
- (B.S.), *„Czarne stopy” na ekranie*, „Kurier Szczeciński” 1987, nr 248.
- (bz), *Bohdan Poręba*, „Myśl Polska” 2001, nr 27.
- (ed) (Dolińska Elżbieta), *Gdzie woda czysta i trawa zielona*, „Film” 1977, nr 12.
- (fel), *Łaty krawca Sz.*, „Perspektywy” 1984, nr 48.
- (J. W.), *Zespół Filmowy „Profil” – zainaugurował działalność*, „Odgłosy” 1975, nr 7, s. 2.
- (jk), *Premiera w Katowicach*, „Ekran” 1979, nr 38.
- (jp), *„Olśnienie”*, „Ekran” 1976, nr 8.
- (js), *Ciężar i gorycz godności*, „Żołnierz Wolności” 1984, nr 257.
- (leg), *„Czas nadziei” – czas refleksji*, „Sztandar Ludu” 1987, nr 55.

(m), *Na całość*, „Ekran” 1985, nr 49.

(m), *Umarli rzucają cień*, „Kultura” 1979, nr 38.

(ms), *Kity. Penelopy*, „Razem” 1989, nr 30.

(p) (Płażewski Jerzy), *Wysokie loty*, „Kultura” 1980, nr 10.

(p) (Płażewski Jerzy), *Zapowiedź ciszy*, „Kultura” 1980, nr 7.

(r), *Grzegorz Królikiewicz kręci film z zespołem Conrada Drzewieckiego*, „Express Poznański” 1981, nr 194.

(sob) (Sobański Oskar), *Demonopolizacja w działaniu*, „Film” 1988, nr 14.

(sob) (Sobański Oskar), *Powstaje polsko-radziecki film o Feliksie Dzierżyńskim*, „Film” 1977, nr 11.

(sok), *Dramatyczne losy polskiego złota*, „Kurier Lubelski” 1987, nr 45.

(STW), *Panorama bitwy w Lasach Janowskich*, „Express Wieczorny” 1988, nr 125.

(tor), *10 tys. statystów w nowym filmie R. Filipskiego*, „Gazeta Południowa” 1979, nr 92.

(w) (Wiśniewski Cezary), *Wściekły*, „Kultura” 1980, nr 4.

(woy), *„Życie na gorąco” autorstwa Andrzeja Zbycha*, „Express Wieczorny” 1975, nr 105.

(ZOF), *Zaproszenie do kina. „Przeprawa”*, „Słowo Polskie” 1988, nr 175.

(zp) (Pietrasik Zdzisław), *Pożal się Boże!*, „Polityka” 1984, nr 7.

„*Gdzie woda czysta i trawa zielona*”, „Ekran” 1976, nr 39.

„*Katastrofa w Gibraltarze*” czyli jak Anders zabił Sikorskiego, „Promieniści” 1984, nr 6.

„*Pantarej*”, „Dziennik Bałtycki” 1988, nr 152.

„*Pantarej*”, „Słowo Polskie” 1988, nr 159.

„*Towarzyszu, wy chyba nie złazicie z baby?!*”, „Promieniści” 1984, nr 7/8.

A.B., *Nowe zainteresowania reżysera Wionczka*, „Gazeta Wyborcza” 1989, nr 134.

A.B., *Pan Samochodzik i niesamowity dwór*, „Ekran” 1986, nr 26.

A.K., *„Kamienne tablice” na miękkich krzesłach*, „Sztandar Młodych” 1984, nr 210.

Akcja pod Arsenalem, „Filmowy Serwis Prasowy” 1978, nr 1.

Amator, *„Zamach stanu” anno domini 1979*, „Biuletyn Dolnośląski” 1981, nr 4 (23).

Amator, *W kinach*, „Gazeta Olsztyńska” 1986, nr 278.

Ambitniejsze cele, „Odgłosy” 1975, nr 41.

Amerski Włodzimierz, *Na planie nowy film polski „Romans Teresy Hennert”*, „Wieczór Wybrzeża” 1977, nr 252.

Anna Seghers o filmie „Józia”, „Film” 1977, nr 32, s. 2.

Antos Włodzimierz, *W Berlinie Zachodnim bez zmian*, „Gazeta Młodych” 1986, nr 85.

Armata Jerzy, *Ofelia kontra Szwedzi*, „Film” 1992, nr 11.

Artowski Jacek, *Człowiek z bliźną*, „Tu i Teraz” 1982, nr 23.

Artowski Jacek, *Dzięki Bogu już piątek*, „Tu i Teraz” 1982, nr 26.

Atlas Janusz, *Krótką historią nie drukowanego reportażu*, „Argumenty” 1980, nr 46.

B.Z. (Zagroba Bogdan), *Niepokój*, „Film” 1977, nr 12.

Bajdor Jerzy, *Film w służbie społecznej*, „Nowe Drogi” 1977, nr 4.

Bajdor Jerzy, *Film w służbie społecznej*, „Nowe Drogi” 1977, nr 4.

Bajer Lesław, *Nasi w Kanadzie*, „Widnokreśli” 1978, nr 11.

Bajer Lesław, *Pomiędzy mitami*, „Kino” 1978, nr 12.

Banaszkiewicz Ewa, *Co dziś znaczy: angażować się*, „Film” 1983, nr 33.

Baszkowski Andrzej, *Baśń na sobotni wieczór*, „Fakty 79”, 1979, nr 12.

Bątkiewicz Andrzej, *Czas diabła*, „Ekran” 1988, nr 50.

Bątkiewicz Andrzej, *Sen o szczęściu*, „Ekran” 1987, nr 35.

Bątkiewicz Andrzej, *Western i śmierć*, „Ekran” 1990, nr 6.

Bątkiewicz Andrzej, *Zatopione skarby*, „Ekran” 1987, nr 19.

Ber Ryszard, *Pokusy władzy*, rozm. przepr. Dolińska Elżbieta, „Film” 1979, nr 48.

Berling Zygmunt, *W sprawie Agnieszki. Dalsza wypowiedź o filmie*, „Za Wolność i Lud” 1965, nr 4.

Będziński Waldemar, *Coś się porypało!*, „Odgłosy” 1985, nr 37.

Będziński Waldemar, *Śmiech na widowni*, „Odgłosy” 1984, nr 47.

Będziński Waldemar, *Terroryzm w polskim wydaniu*, „Odgłosy” 1985, nr 4.

Bielska Ewa, *„Pan Samochodzik i praskie tajemnice”*, „Świat Młodych” 1988, nr 154.

Bielski Henryk, *Boks z życiem*, rozm. przepr. Zofia Buchalska, „Antena” 1989, nr 2.

Bielski Henryk, *Frontowa przyjaźń*, rozm. przepr. (ab), „Trybuna Ludu” 1979, nr 113.

Bielski Marcin, *Gniot charakterystyczny*, „Przekaz” 1987, nr 2.

Bilet powrotny, „Filmowy Serwis Prasowy” 1978, nr 20.

Bojarski Piotr, Nowak Witold, *Poręba kontra Bugaj*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 156.

Bojarski Piotr, Nowak Witold, *Sprawa otwarta*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 164.

Bojarski Piotr, *Ocalić Porębę*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 166.

Bołdyn, „Filmowy Serwis Prasowy” 1981, nr 23.

Bożęcki Andrzej, *Panowie, zróbcie z tego serial*, „Ekran” 1979, nr 27.

Braszką Jerzy Aleksander, *Godność*, rozm. przepr. Izabela Pieczara, „Gazeta Krakowska” 1985, nr 3.

Budkiewicz Jan, *Najtrudniejsze są powroty do siebie*, rozm. przepr. Elżbieta Królikowska, „Film” 1984, nr 33.

Chodołowski Waldemar, *„Rodzina”, czyli zasadzki paradokumentalizmu*, „Kino” 1976, nr 5.

Chronimy miernotę, „Tygodnik Mazowsze” 1984, nr 77.

Chrześniak, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 1.

Ciechomska Grażyna, *Współczesna baśń*, „Trybuna Ludu” 1989, nr 29.

Cybulski Władysław, *„Republika nadziei”*, „Dziennik Polski” 1988, nr 275.

Czabański Tomasz, *„Katastrofa w Gibraltarze”*, „Dziennik Ludowy” 1984, nr 22.

Czabański Tomasz, *„Pożal się Boże!”*, „Polityka” 1984, nr 11.

Czapski Józef, *O paszkwili*, „Kultura” 1959, nr 6.

Czas dojrzewania, „Filmowy Serwis Prasowy” 1984, nr 17.

Czeszejko-Sochacka Ewa, *Czemu ten świat – nie jako Eden...*, „Kino” 1986, nr 5.

Demidowicz Krzysztof, *Cnotliwa mewka i Stefan marynarz*, „Film” 1987, nr 38.

Dębski Andrzej, *Polski bard na Zgniłym Zachodzie*, „Studia Filmoznawcze 36”, Wrocław 2015.

Diatłowski Jerzy, *Kolumbowie w PRL-u*, „Życie Warszawy” 1996, nr 254.

Dipont Małgorzata, *Bajki dla dorosłych*, „Życie Warszawy” 1987, nr 204.

Dipont Małgorzata, *Godność*, „Życie Warszawy” 1984, nr 265.

Dipont Małgorzata, *Karabiny*, „Życie Warszawy” 1982, nr 265.

Dipont Małgorzata, *O co chodzi?*, „Życie Warszawy” 1984, nr 22.

Dipont Małgorzata, *Znów niewypał*, „Życie Warszawy” 1983, nr 21.

Dokumentacja, „Ekran” 1981, nr 22.

Dolińska Elżbieta, *„Profil” ma pół roku*, „Film” 1975, nr 29.

Dolińska Elżbieta, *Babcia się uśmiechnęła*, „Film” 1988, nr 14.

Dolińska Elżbieta, *Chłopiec z karabinem*, „Film” 1986, nr 10.

Dolińska Elżbieta, *Cztery postacie bez autora*, „Film” 1981, nr 6.

Dolińska Elżbieta, *Dwa do zera dla Chmielewskiej*, „Film” 1979, nr 36.

Dolińska Elżbieta, *Na rozdrożach*, „Film” 1987, nr 19.

Dolińska Elżbieta, *Pęknięte marzenia*, „Film” 1984, nr 15.

Dolińska Elżbieta, *Przesłanie*, „Film” 1984, nr 49.

Dolińska Elżbieta, *U progu*, „Film” 1977, nr 3.

Dolińska Elżbieta, *W Korczynie i Bohatyrowiczach*, „Film” 1987, nr 5.

Dolińska Elżbieta, *W próżni*, „Film” 1978, nr 28.

Dolińska Elżbieta, *Zabawmy się w tworzenie*, „Film” 1976, nr 8.

Dolińska Elżbieta, *Zombi*, „Film” 1985, nr 22.

Dolińska, Elżbieta *Cień odyńca*, „Film” 1990, nr 25.

Dolny Maciej, *Jak zostać dyrektorem, czyli... forsa, woda i seks na ekranie*, „Dziennik Zachodni” 1986, nr 271.

Dom świętego Kazimierza, „Razem” 1984, nr 27.

Dondziłło Czesław, *Bezradny, ale nie przegrany*, „Film” 1975, nr 36.

Dondziłło Czesław, *Co może mały ekran?*, „Film” 1980, nr 6.

Dondziłło Czesław, *Jesienna lekcja*, „Film” 1977, nr 43.

Dondziłło Czesław, *Kłopoty komunikacyjne*, „Film” 1980, nr 5.

Dondziłło Czesław, *Koty a sprawa polska*, „Film” 1978, nr 30.

Dondziłło Czesław, *Nasz człowiek*, „Film” 1979, nr 20.

- Dondziłło Czesław, *Plon gdańskiego festiwalu filmowego*, „Nowe Drogi” 1976, nr 10.
- Dondziłło Czesław, *Płynne granice*, „Perspektywy” 1979, nr 2.
- Dondziłło Czesław, *Połowicznie*, „Perspektywy” 1982, nr 4.
- Dondziłło Czesław, *Realizm balladowy*, „Film” 1977, nr 21.
- Dondziłło Czesław, *Strachy, girlsy, kabarety*, „Film” 1980, nr 4.
- Dondziłło Czesław, *Śmierć generała*, „Film” 1984, nr 42.
- Dondziłło Czesław, *Śnić we śnie*, „Film” 1979, nr 52.
- Dondziłło Czesław, *Z miłości*, „Film” 1980, nr 36.
- Dondziłło Czesław, *Znak szczególnie – smutek*, „Film” 1977, nr 15.
- Dondziłło Czesław, *Życzliwie*, „Film” 1978, nr 31.
- Drapella Hubert, *Temat: odpowiedzialność*, rozm. przepr. Maria Śledzińska, „Słowo Powszechne” 1980, nr 111.
- Drewnowski Tadeusz, *Album warszawskich wspomnień*, „Kino” 1980, nr 9.
- Drewnowski Tadeusz, *Polityka, erotyka, egzotyka*, „Polityka” 1966, nr 51.
- Drewnowski Tadeusz, *Strachy rewiowe*, „Kino” 1980, nr 4.
- Drozdowski Bogumił, *Dziwni ludzie – marynarze*, „Film” 1983, nr 10.
- Duraczyński Eugeniusz, Kowalski Włodzimierz T., *Lubimy przegranych?*, rozm. przepr. Krzysztof Kreutzinger, Czesław Dondziłło, „Film” 1984, nr 51.
- Duriasz Józef, *Komunizm? Narodowy?*, „Tygodnik Solidarność”, 1981, nr 9.
- Dymczak Mirosław, *„Na całość”*, „Głos Wybrzeża” 1985, nr 233.
- Dzień kolibra*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1984, nr 15/16.
- Dzięgielewski Andrzej, *Dobra rozrywka*, „Dziennik Ludowy” 1984, nr 24.
- Dziś w radiu i TV*, „Dziennik Łódzki” 1988, nr 299.
- E. F-P., *„Życie na gorąco”*, „Film” 1979, nr 22.
- E.K., *Na dalekim przedmieściu Paryża*, „Film” 1983, nr 22.
- Enten-Eller, *Słowo o schemacie*, „Nurt” 1987, nr 5.
- Epizod Berlin West*, „Razem” 1986, nr 49.
- Epizod Berlin-West*, „Film” 1985, nr 32.
- Epizod Berlin-West*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 11.
- Fic Maciej, *Aktywność środowisk twórczych Górnego Śląska w Polsce Ludowej – możliwości i ograniczenia*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Politologica VI”, 2011, folia 91.
- Filipski Ryszard, *„Wyrostem z tej ziemi i tej ziemi wszystko chce oddać”*, rozm. przepr. Eugeniusz Boczek, „Rzeczywistość” 1981, nr 1.
- Filipski Ryszard, *Anatomia władzy*, rozm. przepr. Wojciech Roszewski, „Argumenty” 1981, nr 19.
- Filipski Ryszard, Gontarz Ryszard, *Gwoli prawdy historycznej*, rozm. przepr. Ryszard Naleszkiewicz, „Sztandar Młodych” 1980, nr 220.
- Filipski Ryszard, *Tutaj i teraz*, rozm. przepr. Sławomir Kryśka, „Sztandar Młodych” 1978, nr 5/6.
- Filipski Ryszard, *Twórca „Zamachu stanu” o sobie, ludziach i filmie*, rozm. przepr. Renata Sas, „Dziennik Łódzki” 1981, nr 77.
- Flesz, *Może zabrakło Szarika?*, „Za Wolność i Lud” 1978, nr 18.
- Frejdlich Konrad, *„Polonia Restituta”*, „Odgłosy” 1979, nr 17.
- Frejdlich Konrad, *„Wesele” raz jeszcze!*, „Odgłosy” 1978, nr 34.
- Gębski Józef, *Taniec motyli*, rozm. przepr. Bogdan Zagroba, „Film” 1983, nr 44.
- Gibasiewicz Stanisław, *Plusy i minusy „Republiki Ostrowskiej”*, „Głos Wielkopolski” 1986, nr 166.
- Giedroyc Ryszard, *Sukces starannie wyreżyserowany*, „Fakty” 1989, nr 33.
- Giżycki Jerzy, *Trzy opowieści*, „Film” 1953, nr 20.
- Gogolewski Ignacy, *„Dziś, tylko cokolwiek dalej...”*, rozm. przepr. Danuta Karcz, „Kino” 1983, nr 7.
- Gorzka miłość*, „Echo Krakowa” 1993, nr 15.
- Górnicka Roma, *Inny las*, „Film” 1988, nr 29.
- Górnicka Roma, *Plonie ognisko i szumią knieje*, „Film” 1987, nr 49.
- Grała Dariusz Tomasz, *Przedsiębiorstwa z kapitałem zagranicznym pochodzenia polonijnego jako enklawa kapitalizmu w PRL i „inkubator przedsiębiorczości” liderów biznesu w III RP*, „UR Journal of Humanities And Social Sciences”, 2019, nr 3.

Grodzka Ewa, *Szansa przetrwania*, „Tygodnik Kulturalny” 1986, nr 30.

Groński Ryszard Marek, *Tydzień obywatelski*, „Polityka” 1983, nr 45.

Gryń Wirgiliusz, *Gram żywiolowo*, rozm. przepr. Bohdan Gadomski, „Film” 1982, nr 38.

Gryń Wirgiliusz, *Patrzeć w lustro bez wstydu*, rozm. przepr. Ilona Kondrat, „Kobieta i Życie” 1985, nr 27.

Grzelak Renata, *Polskie premiery filmowe: „Olsnienie”*, „Dziennik Popularny” 1976, nr 269.

Grzelak Renata, *Trutnie w „Mercedesach”*, „Dziennik Popularny” 1977, nr 109.

Grzelecki Stanisław, *Kropłe ze źródła*, „Życie Warszawy” 1979, nr 156.

Grzelecki Stanisław, *Niepotrzebny start*, „Życie Warszawy” 1976, nr 240.

Grzelecki Stanisław, *Prawa węgorzy*, „Życie Warszawy” 1976, nr 275.

Grzelecki Stanisław, *Puste ręce*, „Życie Warszawy” 1978, nr 80.

Grzymkowski Jerzy, *Nie patrzę przez szybę. Rozmowa z Jerzym Grzymkowskim*, rozm. przepr. Jacek Smagowski, „Film” 1984, nr 7.

Grzymkowski Jerzy, *Pachnie mi...*, rozm. przepr. Jan Marszałek, „Rzeczywistość” 1984, nr 4.

Grzymkowski Jerzy, *Pisarz we własnej ojczyźnie. Rozmowa z Jerzym Grzymkowskim*, rozm. przepr. Jan Babicz, „Nike” 1985, nr 6.

Hampel Andrzej, *Polskie drogi*, „Odgłosy” 1977, nr 36.

Haracz szarego dnia, „Filmowy Serwis Prasowy” 1984, nr 5/6.

Has Wojciech Jerzy, *Maszynopis znaleziony w Krakowie*, rozm. przepr. Piotr Jaworski, „Kwartalnik Filmowy” 2003, nr 43.

Hazardziści, „Filmowy Serwis Prasowy” 1976, nr 2.

Hellen Tomasz, *Bajka o złej młodzieży*, „Fakty” 1985, nr 18.

Hellen Tomasz, *Dramat dziecka*, „Fakty” 1986, nr 26.

Hellen Tomasz, *Dylematy emigranta*, „Fakty” 1986, nr 45.

Hellen Tomasz, *Niedopowiedziany obraz*, „Fakty 79” 1979, nr 38.

Hellen Tomasz, *Niesmaczna głupota*, „Fakty” 1985, nr 33.

Hellen Tomasz, *Obok sztuki*, „Fakty-75” 1975, nr 30.

Hellen Tomasz, *Tania marynistyka*, „Fakty” 1982, nr 31.

Hellen Tomasz, *Tragedia wojennego fryzjera*, „Fakty” 1984, nr 9.

Hellen Tomasz, *Trucie*, „Fakty” 1987, nr 38.

Hellen Tomasz, *Urlop w Bułgarii*, „Fakty” 1982, nr 13.

Hellen Tomasz, *Życie z maluchem*, „Fakty” 1985, nr 4.

Henczel Kazimierz, *W krainie znaków*, „Film” 1980, nr 32.

Hermann Kurt B., *O cichych bohaterach („Józia – córka delegatki”)* (tłum.: Konrad Frejdllich), „Odgłosy” 1977, nr 30.

Hollender Barbara, *Na planie. Dzikun*, „Ekran” 1988, nr 9.

Horoszczak Adam, *Czas miłości, czas śmierci*, „Ekran” 1984, nr 14.

Horoszczak Adam, *Daleko od wniebowstąpienia*, „Ekran” 1986, nr 16.

Horoszczak Adam, *Heroizm zwyczajny*, „Perspektywy” 1986, nr 19.

Horoszczak Adam, *Premia*, „Film” 1975, nr 26.

Horoszczak Adam, *Wzgórza i grzędzawiska*, „Ekran” 1988, nr 31.

Irlandzka baśń, „Film” 1989, nr 37.

Iskierko Alicja, *Prof. Schats wśród papierowych sylwetek*, „Ekran” 1988, nr 42.

Iskierko Alicja, *Yokohama*, „Ekran” 1982, nr 2.

J.Ł., *Krach operacji Terror*, „Nowiny” 1982, nr 87.

j.w., *„Pogrzeb świerszcza”*, „Głos Pracy” 1978, nr 257.

Jableka Krystyna, *W Miłowie czekają widzowie*, rozm. przepr. Kazimierz Witkowski, „Trybuna Ludu” 1985, nr 144.

Jabłoński Rafał, *Dom św. Kazimierza*, „Słowo Powszechnie” 1983, nr 195.

Jackiewicz Aleksander, *Zapiski krytyczne. Kino papy*, „Film” 1963, nr 3.

Jadczyk Stanisław, *Rzecz o sprawach Polaków. Rozmowa z reżyserem Romanem Wionczkiem*, „Sztandar Ludu” 1979, nr 28.

Jak czekista czekaście, „Tygodnik Mazowski” 1985, nr 123.

Janicka Bożena, *Co jest na górze?*, „Kultura” 1974, nr 28.

Janicka Bożena, *Dulce et decorum*, „Film” 1980, nr 31.

Janicka Bożena, *Powtórka z piątego przykazania*, „Film” 1978, nr 41.

Janicki Jerzy, Mularczyk Andrzej, *Widok z „Domu”*, rozm. przepr. Hanna Samsonowska, „Kino” 1979, nr 7.

Janicki Stanisław, *Łagodny wymiar kary*, „Żołnierz Wolności” 1959, nr 305.

Janicki Wiesław, *Jak się smażyła "Smażalnia story"*, rozm. przepr. Olga Pacewicz, Alicja Zielińska, „Gazeta Współczesna” 1984, nr 137.

Jankowski Henryk, *Miłość własna w świecie bezwzględnej pragmatyzmu*, „Kino” 1980, nr 11.

Janusz Zaporowski, „Film” 1991, nr 44.

Jaremko Zofia, *Filmik dla ubogich duchem*, „Walka Młodych” 1981, nr 45.

Jaroszewicz Piotr, *Budujemy Polskę nowoczesną i zamożną*, „Nowe Drogi” 1975, nr 1.

Jaroszewski Tadeusz M., *Partia a wartości kultury socjalistycznej*, „Nowe Drogi” 1984, nr 1.

Jeśli serce masz bijące, „Filmowy Serwis Prasowy” 1980, nr 16.

Jędrkiewicz Wojciech, *Po stronie współczesności*, „Film” 1978, nr 34.

Jędrkiewicz Wojciech, *Zmarnowana szansa*, „Film” 1976, nr 14.

JJS (Szczepański Jan Józef), *„Bilet powrotny”*, „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 3.

JJS (Szczepański Jan Józef), *„Milioner”*, „Tygodnik Powszechny” 1977, nr 41.

JJS (Szczepański Jan Józef), *„Płomienie”*, „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 4.

JJS (Szczepański Jan Józef), *„Sto koni do stu brzegów”*, „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 29.

JJS (Szczepański Jan Józef), *Pejzaż horyzontalny*, „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 32.

JJS (Szczepański Jan Józef), *„Wesela nie będzie”*, „Tygodnik Powszechny” 1978, nr 28.

JTS, *Filmowy knot o Solidarności*, „Kultura Niezależna” 1985, nr 9.

Kaczkowski Jakub, *O wojnie inaczej*, „Stolica” 1986, nr 35.

Kaczkowski Jakub, *Sezon na samobójców*, „Stolica” 1986, nr 49.

Kałużyński Zygmunt, *Dusza stygnie*, „Polityka” 1978, nr 8.

Kałużyński Zygmunt, *Samobójcza aureola*, „Polityka” 1982, nr 37.

Kałużyński Zygmunt, *Śmierć generała*, „Polityka” 1984, nr 40.

Kałużyński Zygmunt, *Tragifarsa o chomikach*, „Polityka” 1979, nr 4.

Karbowiak Małgorzata, *Bez miłości*, „Głos Robotniczy” 1981, nr 5.

Karbowiak Małgorzata, *Chłop żywemu (i umarłemu) nie przepuści*, „Głos Robotniczy” 1985, nr 185.

Karbowiak Małgorzata, *Godność*, „Głos Robotniczy” 1984, nr 272.

Karbowiak Małgorzata, *Kim naprawdę była piękna Julia?*, „Głos Robotniczy” 1978, nr 235.

Karbowiak Małgorzata, *Nowy film o Łodzi*, „Głos Robotniczy” 1976, nr 48.

Karbowiak Małgorzata, *Wojenna „love story” ...*, „Głos Robotniczy” 1984, nr 83.

Karbowiak Małgorzata, *Wszystko o... girlsach*, „Głos Robotniczy” 1985, nr 15.

Kasprzysiak Ireneusz, *„Przeprawa” – kogo z kim?*, „Życie Literackie” 1988, nr 35.

Katarasiński Jerzy, *Start łódzkiego zespołu*, „Dziennik Łódzki” 1975, nr 33.

Katarasiński Jerzy, *Start łódzkiego zespołu*, „Dziennik Łódzki” 1975, nr 33.

Katastrofa w Gibraltarze, „Filmowy Serwis Prasowy” 1984, nr 16.

Kawa i lody, „Razem” 1989, nr 35.

Kawalec Julian, *Przemiana słowa w obraz*, „Polska” 1978, nr 7.

Kazimierz Kutz realizuje serial dla TV, „Wieczór” 1973, nr 8.

Każmierczak Barbara, *Ballada o Januszku*, „Ekran” 1989, nr 3.

Każmierczak Barbara, *Raz jeszcze o „Gdańsku 39”*, „Ekran” 1989, nr 36.

Każmierczak Barbara, *Republika Ostrowska*, „Ekran” 1986, nr 29.

Każmierczak Barbara, *Równanie w dół*, „Ekran” 1987, nr 28.

Kidawa Janusz, *Sprawa się rypla*, „Ekran” 1985, nr 41.

Kijowski Andrzej T., *Co to za pani?*, „Film” 1980, nr 1.

Kijowski Andrzej T., *Wszędzie i nigdzie?*, „Film” 1978, nr 24.

Kijowski Andrzej Tadeusz, *Kino familijne*, „Film” 1981, nr 5.

Kijowski Janusz, *Koszty własne*, „Kultura” 1978, nr 6.

Kinoman, *Obrazki*, „Tydzień” 1979, nr 49.

KINOMAN, *Wycięty „moment”*, „Sprawy i Ludzie” 1984, nr 5.

Klaczyński Zbigniew, *„Pejzaż horyzontalny”*, „Trybuna Ludu” 1978, nr 249.

Klaczyński Zbigniew, „Pogrzeb świerszcza”, „Trybuna Ludu” 1978, nr 265.

Klaczyński Zbigniew, „Wysokie loty”, „Trybuna Ludu” 1980, nr 69.

Klaczyński Zbigniew, *Antyki*, „Trybuna Ludu” 1978, nr 133.

Klaczyński Zbigniew, *Azyl*, „Trybuna Ludu” 1978, nr 246.

Klaczyński Zbigniew, *Czerwone ciernie*, „Trybuna Ludu” 1977, nr 26.

Klaczyński Zbigniew, *Dramat w Gibraltarze*, „Trybuna Ludu” 1984, nr 213.

Klaczyński Zbigniew, *Egzotyka, miłość, polityka*, „Trybuna Ludu” 1984, nr 293.

Klaczyński Zbigniew, *Historia na ekranie*, „Trybuna Ludu” 1976, nr 65.

Klaczyński Zbigniew, *Jej ból, jej gniew...*, „Film” 1981, nr 13.

Klaczyński Zbigniew, *Listopad roku 1981...*, „Trybuna Ludu” 1984, nr 274.

Klaczyński Zbigniew, *Róg Brzeskiej i Capri*, „Trybuna Ludu” 1980, nr 30.

Klaczyński Zbigniew, *Ten stary-nowy film*, „Film” 1977, nr 19.

Klaczyński Zbigniew, *Tropem absurdu*, „Trybuna Ludu” 1979, nr 300.

Klaczyński Zbigniew, *Zagrozenie*, „Trybuna Ludu” 1976, nr 288.

Klecel Marek, *Jan Dobraczyński – wielki pisarz, wielkie uwikłanie*, „Biuletyn IPN” 2007, nr 8-9, s. 162.

Klejnot wolnego sumienia, „Filmowy Serwis Prasowy” 1982, nr 1.

Klimczak Lidia, *Premia za sprawność*, „Ekran” 1986, nr 40.

Klimczak Lidia, *Za dużo Kurdów...*, „Ekran” 1979, nr 39.

Kłopotowski Krzysztof, *Kolekcja wizytówek*, „Literatura” 1977, nr 44.

Kłopotowski Krzysztof, *Metafizyka czy publicystyka?*, „Literatura” 1978, nr 26.

Kłopotowski Krzysztof, *Nasz człowiek w telewizji*, „Literatura” 1979, nr 15.

Kłopotowski Krzysztof, *O „zaangażowaniu” na poważnie*, „Walka Młodych” 1977, nr 10.

Kłopotowski Krzysztof, *Sztambuch wyrostka*, „Literatura” 1980, nr 47.

Kłopotowski Krzysztof, *Wojenne tele-kino*, „Literatura” 1979, nr 38.

Kłopoty z „Godnością”, „Tygodnik Mazowsze” 1984, nr 83.

Knichowiecki Bogdan, *Ni pies, ni wydra...*, „Trybuna Robotnicza”, 1990, nr 150.

Knichowiecki Bogdan, *Wyższość białej kielbasy nad niemieckim salcesonem*, „Trybuna Robotnicza” 1987, nr 232.

Knichowiecki Bohdan, *Co zawierała puszka belgijskiego piwa?*, „Trybuna Robotnicza” 1983, nr 43.

Kobyliński Szymon, *Była okazja*, „Polityka” 1987, nr 26.

Kochaj albo rzuć, „Filmowy Serwis Prasowy” 1977, nr 9.

Kołodziej Andrzej, *Heroizm na co dzień*, „Film” 1989, nr 3.

Kołodziej Janusz, *Blisko, coraz bliżej*, „Ekran” 1985, nr 50.

Konfrontacje '82, „Film” 1983, nr 39.

Koniec sezonu na lody, „Ekran” 1987, nr 17.

Koniec sezonu na lody, „Film” 1986, nr 49.

Koniec sezonu na lody, „Razem” 1988, nr 17.

Kornacki Krzysztof, *Milanówek – ziemia obiecana dla historyków? O podwarszawskim archiwum kina polskiego*, „Panoptikum” 2016, nr 16.

Kornacki Krzysztof, *Polityka, erotyka, egzotyka*, „Kamienne tablice” Petelskich, „Gdańskie Studia Azji Wschodniej” 2021, nr 19, s. 232-247.

Koronacja, „Film” 1975, nr 13.

Kowalski Jan (pseud.), *Jedziemy do Zoppot*, „Film” 1987, nr 42.

Koźniewski Kazimierz, *Widokówki z Marszałkiem*, „Polityka” 1981, nr 15.

Krach operacji Terror, „Filmowy Serwis Prasowy” 1982, nr 2.

Kreuzinger Krzysztof, *Nieznana bitwa*, „Film” 1979, nr 38.

Kreuzinger Krzysztof, *Wielkie dni Gross Konevki*, „Film” 1988, nr 50.

Kreuzinger Krzysztof, *Zagadka wreszcie rozwiązana*, „Film” 1982, nr 26.

Kronika /XI 1983 – I 1984/, „Kultura Niezależna” 1984, nr 1.

Królikowska Elżbieta, *Moderato Cantabile*, „Ekran” 1977, nr 42.

Królikowska Elżbieta, *Turyści. O realizacji telewizyjnego filmu Jerzego Oblamskiego*, „Film” 1986, nr 5.

Królikowska Elżbieta, *Tuż przed startem... O realizacji filmu „Wakacje w Amsterdamie” Krzysztofa Sowińskiego*, „Film” 1985, nr 19.

Krywowa Teresa, *Krok wstecz i cała naprzód*, „Ekran” 1980, nr 22.

Krywowa Teresa, *Pensjonat straconych złudzeń*, „Ekran” 1984, nr 22.

Krywowa Teresa, *Remake sentimental*, „Ekran” 1985, nr 4.

Krzywicki Andrzej, *Wywrotka w drodze do Alabamy*, „Gazeta Pomorska” 1985, nr 170.

Krzywobłocka Bożena, *Seryjne szczęście*, „Ekran” 1980, nr 9.

KTT (Toeplitz Krzysztof Teodor), *Sztuka nieprzyjemna*, „Kultura” 1964, nr 2.

Kukulka w ciemnym lesie, „Razem” 1986, nr 22.

Kukulka w ciemnym lesie, „Sztandar Młodych” 1986, nr 95.

Kulczycka-Saloni Justyna, *Po klęsce*, „Polityka” 1987, nr 14. *Między ustami a brzegiem pucharu*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1987, nr 17/18.

Kultura i cenzura, „Promieniści” 1985, nr 14/15.

Kunicki Mikołaj, „*Trudny optymizm*”: *polska tożsamość narodowa w filmach wojennych Jerzego Passendorfera*, „Sprawy Narodowościowe” 2017, nr 49.

Kutz Kazimierz, *Deklinacja prawdy*, rozm. przepr. Andrzej Gwóźdź, „Kino” 1981, nr 6.

Kuźmiński Zbigniew, *Gdańsk, godzina zero. Rozmowa z reżyserem Zbigniewem Kuźmińskim*, rozm. przepr. Elżbieta Królikowska, „Antena” 1989, nr 10.

Kuźmiński Zbigniew, *Pogoda dla klasyków. Rozmowa ze Zbigniewem Kuźmińskim*, rozm. przepr. Ewa Moskalówna, „Głos Wybrzeża” 1987, nr 210.

Ledóchowski Aleksander, *Superman Teleszyński*, „Film” 1979, nr 21.

Lenard Jolanta, *Szczęście w kolorze piasku pustyni*, „Stolica” 1985, nr 12.

Lenard Jolanta, *Wątki z demobilu*, „Film” 1985, nr 47.

Lewandowski Jan F., *Konewka na księżycu*, „Film” 1988, nr 51.

Lewandowski Jan F., *Manekiny dwudziestolecia*, „Film” 1981, nr 19.

Lewandowski Jan F., *Przypomnienie Ordonki*, „Panorama” 1981, nr 39.

Lipiński Andrzej, *Drażniące truizmy*, „Ekran” 1988, nr 30.

Lipiński Andrzej, *Misterium życia*, „Ekran” 1978, nr 25.

Lipiński Andrzej, *Szpieg ma ciężkie życie*, „Ekran” 1985, nr 40.

Lizut Mikołaj, *PSL bez Bohdana Poręby?*, „Gazeta Wyborcza” 2001, nr 165.

Łącz Laura, Chamicz Krzysztof, *Jak było naprawdę na planie filmu „Kamienne tablice”*, rozm. przepr. Dagny Kułakowska, „Tele Świat” 1999, nr 15.

Łomnicki Jan, *Brawurowa akcja pod Arsenalem ożyje na ekranie*, rozm. przepr. Maria Wronkowska, „Kurier Polski” 1977, nr 104.

Łossowski Piotr, *Blżej prawdy*, „Film” 1981, nr 33.

Łużyńska-Dobrowa Jadwiga, *„Płomienie” bez alternatywy?*, „Odgłosy” 1979, nr 7.

Madej Alina, *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje*, „Studia Filmoznawcze” 1992, nr 12.

Magiczne ognie, „Filmowy Serwis Prasowy” 1983, nr 11/12.

Malatyńska Maria, *„Dłużnicy śmierci”*, „Echo Krakowa” 1986, nr 36.

Malatyńska Maria, *„Epizod Berlin West”*, „Echo Krakowa” 1986, nr 217.

Malatyńska Maria, *„Katastrofa w Gibraltarze”*, „Echo Krakowa” 1984, nr 202.

Malatyńska Maria, *„Moja wojna, moja miłość”*, „Echo Krakowa” 1975, nr 197.

Malatyńska Maria, *„Olśnienie”*, „Echo Krakowa” 1977, nr 4.

Malatyńska Maria, *„Republika nadziei”* 1988, nr 21.

Malatyńska Maria, *„Roman i Magda”*, „Echo Krakowa” 1979, nr 64.

Malatyńska Maria, *„Smak wody”*, „Echo Krakowa” 1980, nr 262.

Malatyńska Maria, *„Trzy kroki od miłości”*, „Echo Krakowa” 1988, nr 39.

Malatyńska Maria, *„Złoty pociąg”*, „Echo Krakowa” 1987, nr 50.

Malatyńska Maria, *Bajka o dzikim wilku*, „Kino” 1977, nr 12.

Malatyńska Maria, *Bez miłości*, „Echo Krakowa” 1981, nr 16.

Malatyńska Maria, *Dobry klimat Łodzi. Rozmowa z Bohdanem Porębą*, „Życie Literackie” 1976, nr 51.

Malatyńska Maria, *Łzy „rewolwerówki”*, „Życie Literackie” 1981, nr 3.

Malkiewicz Jan Krzysztof, *Kolorowy eksperyment*, „Ekran” 1957, nr 5.

Mamrowicz Elżbieta, *„Między ustami a brzegiem pucharu”*, „Przyjaciółka” 1987, nr 43.

Maniewski Maciej, *Archaniol robi interes*, „Film” 1990, nr 4.

- Maniewski Maciej, *Golem z żarówką w głowie*, „Film” 1989, nr 6.
- Maniewski Maciej, *Mezaliani*, „Kino” 1987, nr 4.
- Maniewski Maciej, *Rodziewiczówna na cenzurowanym*, „Kino” 1988, nr 2.
- Marszałek Rafał, *Kobieta na wysokich obrotach*, „Zwierciadło” 1980, nr 51.
- Masłoń Krzysztof, *W pięciu zdaniach*, „Życie Warszawy” 1988, nr 302.
- Materiały informacyjne PRF „Zespoły Filmowe”* 1981, nr 35/36.
- Materiały informacyjne PRF „Zespoły Filmowe”* 1982, nr 37, 38, 39.
- Menedżer*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 22/23.
- Mętrak Krzysztof, *Co się kryje za nieświadomym?*, „Kino” 1975, nr 10.
- Mętrak Krzysztof, *Kazimierz dolny*, „Kultura” 1976, nr 12.
- Mętrak Krzysztof, *SOS*, „Express Wieczorny” 1982, nr 221.
- Miazga Zbigniew, *„W cieniu nienawiści”*, „Sztandar Ludu” 1986, nr 131.
- Międzybrodzki Bartłomiej, *Narkomania wśród polskiej młodzieży na przełomie lat 70. i 80. XX wieku*, „Prze-
gląd Pedagogiczny” 2012, nr 2 (11).
- Mikke Stanisław, *Dla kogo requiem?*, „Życie” 1997, nr 98.
- Milioner*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1977, nr 16.
- Miłość ci wszystko wybaczy*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1981, nr 14.
- Miodek Mariusz, *Próba. O realizacji filmu Ryszarda Rydzewskiego „Trzy kroki od miłości”*, „Ekran” 1987,
nr 4.
- Miodek Mariusz, *Warszawskie gołębie. O realizacji filmu Henryka Bielskiego*, „Film” 1988, nr 47.
- Misiorny Michał, *Trud kształtowania życia*, „Trybuna Ludu” 1977, nr 97.
- Młody film polski – próba sondażu (2)*, „Kino” 1978, nr 8.
- Młynarz Kazimierz, *„Gorzka miłość” – czyli szal ciał na kresach*, „Express Poznański”, 1990, nr 101.
- Młynarz Kazimierz, *„Złoty pociąg” – czyli zadęcie na torach*, „Express Poznański” 1987, nr 51.
- Moczulski Leszek, *Diamant nie popiół. Z Bohdanem Porębą rozmawia Leszek Moczulski*, „Stolica” 1974, nr
26.
- Modrzejewska Ewa, *Podrzutek*, „Film” 1986, nr 26.
- Moja wojna, moja miłość*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1975, nr 15.
- Mokrzycka Magdalena, *Jak rodziła się Polska niepodległa*, „Express Wieczorny” 1978, nr 147.
- Mokrzycka Magdalena, *Ostatnie ujęcia „Sekretu Enigmy” przed Pałacem Saskim*, „Express Wieczorny”
1979, nr
- Mokrzycka Małgorzata, *Pszoniak zagra Napoleona a Olbrychski Poniatowskiego w filmowo-telewizyjnej wer-
sji „Huraganu”*, „Express Wieczorny” 1980, nr 172.
- Moskalówna Ewa, *Potępieni*, „Głos Wybrzeża” 1983, nr 221.
- Moskalówna Ewa, *Straszna mama*, „Głos Wybrzeża” 1978, nr 207.
- Możdżyński Bogdan, *Cichy heroizm*, „Kierunki” 1986, nr 19.
- Możdżyński Bogdan, *Skradziona kolekcja*, „Sztandar Młodych” 1979, nr 197.
- Możdżyński Bogdan, *Wściekły*, „Sztandar Młodych” 1980, nr 28.
- Mrozek Mariusz, *W grocie sezamowej*, „Film” 1985, nr 52.
- Mularczyk Andrzej, *Heros środy i piątku*, rozm. przepr. Elżbieta Dolińska, „Film” 1981, nr 9.
- Na planie. Szwedzi w Warszawie*, „Film” 1991, nr 38.
- Nadzwyczajny Walny Zjazd Stowarzyszenia Filmowców Polskich*, „Kultura” 1980, nr 45.
- Nałęcz Tomasz, *Komiks pseudopatriotyczny*, „Kultura” 1981, nr 22.
- Naszym zadaniem – wychowanie człowieka na miarę perspektyw i obowiązków. Przemówienie Edwarda
Gierka (skróty)*, „Dziennik Łódzki” 1972, nr 284.
- Netz Feliks, *„Stawna jak Sarajewo”*, „Tak i Nie” 1988, nr 47.
- Netz Feliks, *„Złoty pociąg”*, „Tygodnik Tak i Nie” 1987, nr 11.
- Netz Feliks, *Na krawędzi nocy*, „Tak i Nie” 1985, nr 9.
- Niecikowski Jerzy, *Historia ze słów*, „Film” 1975, nr 18.
- Niemiec-Adamska Iwona, *„Romeo i Julia z Saskiej Kępy”*, „Odgłosy” 1988, nr 34.
- Niesiołowski Stefan, *Historii najnowszej fragment istotny*, „Solidarność Ziemi Łódzkiej” 1980, nr 13.
- Nosal Benedykt, *Nie ma takich spraw*, „Ekran” 1977, nr 19.
- Nowakowski Jerzy Marek, *Piłsudski w czerni i w kolorze*, „Tygodnik Polski” 1987, nr 24.

Nowe zespoły filmowe, „Zapis” 1980, nr 15.
 Nowicki Wiesław, *List z Wybrzeża. Detektyw historii*, „Odgłosy” 1985, nr 32.
 Nowy dyrektor PRF „Zespoły Filmowe”, „Film” 1981, nr 39, s. 2.
 Nurczyńska Ewa, „*Płomienie*”, „Odgłosy” 1978, nr 44.
 Nurczyńska Ewa, „*Profil*”: *półtora roku po starcie*, „Odgłosy” 1976, nr 51.
 Nurczyńska Ewa, *Akwarele*, „Odgłosy” 1978, nr 40.
 Nurczyńska Ewa, *Ludzie i węgorze*, „Odgłosy” 1976, nr 48.
 Nurczyńska Ewa, *Requiem dla Starej Pragi*, „Odgłosy” 1980, nr 4.
 Nurczyńska Ewa, *Szanse i trudności*, „Odgłosy” 1977, nr 44.
O dalsze doskonalenie działalności informacyjno-publicystycznej oraz umocnienie ideowo-wychowawczej roli krytyki w prasie, radiu i telewizji, „Nowe Drogi” 1977, nr 3.
O randze filmu polskiego decyduje temat współczesny, „Film” 1977, nr 4.
O tej prawdzie czasem się zapomina..., „Trybuna Ludu” 1987, nr 89.
 Obłamski Jerzy, *Określić się...*, „Film” 1973, nr 6.
Okolice spokojnego morza, „Filmowy Serwis Prasowy” 1982, nr 19.
Okruchy wojny, „Sztandar Młodych” 1986, nr 42.
 Olsza Jan, *Wszystko osobno*, „Film” 1977, nr 41.
 Olszewski Jan, *Na gorącym uczynku*, „Film” 1978, nr 19.
 Orłowski Władysław, „*Józia*”, „Odgłosy” 1978, nr 21.
 Ornatowski Zdzisław, *Bez koturnów*, „Ekran” 1980, nr 21.
 Osiński Bogdan, *O co chodzi?*, „Dziennik Pojezierza” 1987, nr 7.
Oświadczenie księdza Zdzisława Peszkowskiego, kapelana Rodzin Katyńskich, „Życie” 1997, nr 98.
Oświadczenie, „Ekran” 1981, nr 14.
 Owsianko Bronisław, *Towarzysz Feliks Dzierżyński*, „Nowe Drogi” 1976, nr 7.
Pan Samochodzik i praskie tajemnice, „Filmowy Serwis Prasowy” 1988, nr 16/17.
Pantarej, „Sztandar Młodych” 1988, nr 134.
 Paul Allen, *Poręba nie ma praw*, „Gazeta Wyborcza” 1997, nr 97.
 Pawlicki Maciej, *Grzeczny żywot komedianta*, „Film” 1987, nr 21.
 Pawlicki Maciej, *Kulak zdemaskowany*, „Film” 1986, nr 48.
 Pawlicki Maciej, *Love story*, „Film” 1985, nr 9.
 Pawlicki Maciej, *Między widzami a brzegiem koszmaru*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 42.
 Pawlicki Maciej, *Słonimski na pomoc wezwany*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 37.
 Pawlicki, *Gdyby Waśkowski miał rację*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 7.
 Pawlukiewicz Marek, *W fotoplastykonie*, „Film” 1986, nr 40.
 Pawlukiewicz Marek, *W konwencji komiksu*, „Film” 1987, nr 17.
 Peltz Jerzy, *Między birsztubą a garsonierą*, „Kultura” 1987, nr 42.
 Peltz Jerzy, *Na własną prośbę*, „Kultura” 1980, nr 21, s. 14.
 Petelska Ewa, Petelski Czesław, *Nie można zdradzić siebie*, rozm. przepr. Danuta Karcz, „Kino” 1985, nr 10.
 Petelska Ewa, Petelski Czesław, *O „Kazimierzu Wielkim” – mówią Ewa i Czesław Petelscy*, rozm. przepr. Renata Sas, „Dziennik Popularny” 1975, nr 173.
 Petelska Ewa, Petelski Czesław, *Urodziny młodego Warszawiaka*, rozm. przepr. Ludmiła Gutkowska, „Panorama” 1980, nr 42.
 Petelski Czesław, *Debiutant w zespole*, „Film” 1979, nr 23.
 Petelski Czesław, *O filmie „Feliks Dzierżyński” mówi Czesław Petelski*, rozm. przepr. Cezary Prasek, „Przyjaźń” 1978, nr 19.
 Petelski Czesław, *Spotkania i rozmówki. Pod nowym kierownictwem*, rozm. przepr. E. Smoleń-Wasilewska, „Film” 1963, nr 46.
 Pieczka Franciszek, *Aktor z górniczym rodowodem*, rozm. przepr. Łukasz Wyrzykowski, „Dziennik Zachodni” 1979, nr 276.
 Pietrzak Anna, *Przed laty w Ostrowie*, „Film” 1988, nr 44.
 Pietrzak Jerzy, *Historyk ostrowski o telewizyjnej „Republice Ostrowskiej”*, „Przewodnik Katolicki” 1986, nr 51/52.
Placówka, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 17/18.

Płażewski Jerzy, „*Pogrzeb świerszcza*”, „Kultura” 1978, nr 48.
 Płażewski Jerzy, *Brzeska przeprowadza się na Capri*, „Kultura” 1980, nr 4.
 Płażewski Jerzy, *Czy śmierć mitu zataić?*, „Rzeczpospolita” 1982, nr 220.
 Płażewski Jerzy, *Historia pewnego polowania*, „Film” 1964, nr 3.
 Płażewski Jerzy, *Kino Ryszarda Czekają*, „Kino” 1979, nr 4.
 Płażewski Jerzy, *Mój głos ostateczny: samosterowność*, „Film” 1981, nr 29.
 Płażewski Jerzy, *Naszym zdaniem. Antyki*, „Ekran” 1978, nr 19.
 Płażewski Jerzy, *Szkoda twoich lez*, „Życie Literackie” 1985, nr 6.
Pobiły się elwry pod teatrem..., „Dziennik Zachodni” 1985, nr 178.
 Poboży Radosław, *Poznałem go w Los Angeles*, „Biuletyn IPN pamięć.pl”, 2013, nr 10.
Poeta o poecie, „Kurier Lubelski” 1983, nr 217.
Pogrzeb świerszcza, „Filmowy Serwis Prasowy” 1978, nr 17/18.
Poliglota, „Szpilki” 1983, nr 35.
 Poręba Bohdan, „*Chcę robić filmy*” – mówi Bohdan Poręba, rozm. przepr. Renata Sas, „Dziennik Łódzki” nr 100.
 Poręba Bohdan, „*Polonia Restituta*” jest refleksją na temat ceny naszej niepodległości, rozm. przepr. Eugeniusz Boczek, „Rzeczywistość” 1981, nr 3.
 Poręba Bohdan, „*Złoty pociąg*” zajechał, rozm. przepr. Daniela Zybalka-Jaśko, „Gazeta Poznańska” 1985, nr 250.
 Poręba Bohdan, *Czego chce „Grunwald”*, rozm. przepr. Janusz Atlas, „Głos Robotniczy” 1981, nr 129.
 Poręba Bohdan, *Filmowa opowieść o ewakuacji polskiego złota*, rozm. przepr. (ZD), „Słowo Powszechne” 1984, nr 190.
 Poręba Bohdan, *I „guzik” może być tematem*, „Przegląd Filmowy”, kwiecień 1955.
 Poręba Bohdan, *Klasowość czy kastowość*, rozm. przepr. Władysław Świercz, „Film na Świecie” 1981, nr 3.
 Poręba Bohdan, *Listy do redakcji*, „Film” 1981, nr 27.
 Poręba Bohdan, *Niczego nie żałuje*, rozm. przepr. Robert Mazurek, „Dziennik. Polska. Europa. Świat” 2008, nr 215.
 Poręba Bohdan, *Nie mamy nic do ukrycia*, rozm. przepr. Bogdan Możdżyński, „Sztandar Młodych” 1981, nr 130/131.
 Poręba Bohdan, *Poczta Życia*, „Życie” 1997, nr 98.
 Poręba Bohdan, *Poręba chce zmartwychwstać*, rozm. przepr. Grzegorz Sroczyński, „Gazeta Wyborcza – Duży Format” 2008, nr 9.
 Poręba Bohdan, *Z szacunkiem dla państwa*, rozm. przepr. Barbara Kazimierczyk, „Odrodzenie” 1987, nr 13.
Powrót Wabiszczura, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 15/16.
 Prasek Cezary, *Gwiazdy poranne*, „Przyjaźń” 1980, nr 10.
 Prasek Cezary, *Ostatnie lata Norwida*, „Kobieta i Życie” 1984, nr 30.
 Prasek Cezary, *Podpisywał się skrzypiącym piórem*, „Film” 1983, nr 29.
Protest polskiego MSZ w związku z wyświetlaniem francuskiego filmu „Shoah”, „Film” 1985, nr 21.
Przed trybunałem historii?, „Tygodnik Demokratyczny” 1981, nr 20.
Przed ustawą, „Kino” 1987, nr 3.
 Radowicz Kazimierz, *Niezapomniana lekcja. Rozmowa z Kazimierzem Radowiczem*, rozm. przepr. Grażyna Lenart-Bartuszek, „Antena” 1987, nr 35.
 Raducka Zofia, *W pejzaż wpisani*, „Fundamenty” 1978, nr 46.
 Rafałowski Tadeusz, *Po „Stawce” „Życie na gorąco”*, „Głos Wybrzeża” 1976, nr 167.
 Rajczuk Maria, *Na planie. Czerwone węże*, „Ekran” 1981, nr 22.
 Ramotowska Grażyna, *Chcę zobaczyć siebie. Rozmowa z Lidią Fiedosiejewą-Szukszyną*, „Film” 1986, nr 31.
 Ratajczak Mirosław, *Mała stabilizacja na wielkiej budowie*, „Wiadomości” 1978, nr 45.
 Retkowska Halina, *Tirolinka*, „Ekran” 1979, nr 19.
Reżyser, „Szpilki” 1989, nr 49.
Roman i Magda, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 2.
 Rostropowicz Bohdan, „*A jeśli będzie jesień...*”, „Za Wolność i Lud” 1977, nr 15.
 Roszewski Wojciech, *Dramat bez epilogu. Rozmowa z reżyserem Bohdanem Porębą*, „Argumenty” 1980, nr 42.

Rumel Witold, *Oni poszli na całość*, „Ekran” 1976, nr 14.

Rutkiewicz Witold, *Bohdan Poręba realizuje film o Jarosławie Dąbrowskim*, „Ekran” 1974, nr 8.

Rutkiewicz Witold, *Chodzi nam o kształtowanie profilu Polaka. Rozmowa z Bohdanem Porębą*, „Ekran” 1975, nr

Rutkiewicz Witold, *Katyń – cała prawda*, „Ekran” 1989, nr 38.

Rutkiewicz Witold, *Kontrwywiad odstania archiwa*, „Gazeta Krakowska”, 1986, nr 132.

Rutkiewicz Witold, *Kryptonim „Turyści”*, „Ekran” 1986, nr 38.

Rutkiewicz Witold, *Potyczki z telewizją*, „Gazeta Krakowska” 1983, nr 243.

Rutkiewicz Witold, *Pozorne remedia i prawdziwe wartości. Rozmowa z Bohdanem Porębą*, „Ekran” 1974, nr 10.

Rutkiewicz Witold, *Świadomość rodowodu*, „Ekran” 1983, nr 49.

Rutkiewicz Witold, *Zobaczcie koniecznie!*, „Gazeta Krakowska” 1984, nr 274.

Rybiński Maciej, *Życie umajone*, „itd. Tygodnik Studencki” 1979, nr 13.

Rydzewski Ryszard, *Swoje ocalenie każdy nosi w sobie*, rozm. przepr. Elżbieta Dolińska, „Film” 1976, nr 22.

Rydzewski Ryszard, *Wizerunki*, rozm. przepr. Elżbieta Dolińska, „Film” 1978, nr 12.

Rymuszek Marek, *O „Zagrożeniu”. Refleksje prawnika*, „Ekran” 1977, nr 3.

Sachanbińska Alina, *Stanisław Lenartowicz kończy ze „Strachami”*, „Wieczór Wrocławia” 1978, nr 179.

Sadowski Marek, *„Desperacja”*, „Rzeczpospolita” 1991, nr 16.

Sadowski Marek, *Czarne stopy*, „Razem” 1988, nr 9.

Sadowski Marek, *Ćpuny bez nadziei*, „Rzeczpospolita” 1988, nr 181.

Sadowski Marek, *Ultimatum*, „Razem” 1985, nr 2.

Safjan Zbigniew, *Zdecyduje spojrzenie na teraźniejszość*, „Film” 1975, nr 31.

Samsonowska Hanna, *Pochwała komedii*, „Kino” 1978, nr 8.

Samsonowska Hanna, *O kimś innym*, „Kino” 1989, nr 6.

Sas Renata, *Życie bez blasku*, „Dziennik Łódzki” 1988, nr 163.

Scherer Jolanta, *Czesław Petelski – polemista „szkoły polskiej”*, „Polska Zbrojna” 1996, nr 193.

Sekret „Enigmy”, „Kulisy” 1977, nr 49.

Seroka Małgorzata, *Poręba w katyńskiej szacie*, „Życie” 1997, nr 86.

Seroka Małgorzata, *Poręby „prawda” o Katyniu*, „Życie” 1997, nr 86.

Sikora Mirosław, *Koncesjonowany kapitalizm. Służba Bezpieczeństwa MSW a „spółki polonijne” w PRL (1976-1989)*, „Dzieje Najnowsze” 2013, nr 3, s. 127.

Siwicki Florian, *Zrodzone z woli narodu*, „Nowe Drogi” 1983, nr 9.

Skawiński Jakub, *Kilka lat później*, „Ekran” 1983, nr 21.

Skąpski Mieczysław, *Każdy od kogoś zależy*, „Głos Wielkopolski” 1986, nr 250.

Skąpski Mieczysław, *Psychologia i zbrodnia*, „Głos Wielkopolski” 1983, nr 263.

Skradziona kolekcja, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 12.

Skuza Zenon, *Porozumienie i walka na płaszczyźnie kultury*, „Nowe Drogi” 1984, nr 5.

Skwara Janusz, *Bolesne sprawy Powstania*, „Barwy” 1980, nr 10.

Skwara Janusz, *Coś z życia*, „Argumenty” 1987, nr 12.

Skwara Janusz, *Dramat obywatelskiej troski*, „Kino” 1980, nr 1.

Skwara Janusz, *Dziejopis wielkiej budowy*, „Film” 1978, nr 43.

Skwara Janusz, *Filipskiego „Er-ef”*, „Myśl Polska” 1996, nr 39.

Skwara Janusz, *Gdzie woda czysta...*, „Film” 1977, nr 18.

Skwara Janusz, *Kiedy Polska wybuchła*, „Argumenty” 1981, nr 26.

Skwara Janusz, *Loty R. Filipkiego*, „Barwy” 1980, nr 3.

Skwara Janusz, *Ludzie i marmury*, „Barwy” 1977, nr 5.

Skwara Janusz, *Na drodze kompromisu*, „Ekran” 1984, nr 53.

Skwara Janusz, *Nie zagoją się rany*, „Tygodnik Kulturalny” 1982, nr 37.

Skwara Janusz, *Niebanalne więzy przyjaźni*, „Ekran” 1984, nr 8.

Skwara Janusz, *Niewierność równa wierności*, „Ekran” 1989, nr 30.

Skwara Janusz, *Niezbyt daleko od kraju*, „Argumenty” 1984, nr 50.

Skwara Janusz, *Opowieść z czasów pogardy*, „Ekran” 1986, nr 22.

Skwara Janusz, *Pieniądze i umierający wozak*, „Film” 1977, nr 7.

- Skwara Janusz, *Pokolenie Baczyńskiego*, „Film” 1978, nr 11.
- Skwara Janusz, *Polityka i dyskusja*, „Barwy” 1977, nr 6.
- Skwara Janusz, *Powikłane dzieje czterdziestolatka*, „Ekran” 1986, nr 10.
- Skwara Janusz, *Powrót Filipskiego*, „Ekran” 1987, nr 26.
- Skwara Janusz, *Prawda ponad wszystko*, „Film” 1976, nr 7.
- Skwara Janusz, *Przeszłość i mgła*, „Film” 1976, nr 40.
- Skwara Janusz, *Satyra czy dramat*, „Ekran” 1987, nr 18.
- Skwara Janusz, *Sposoby harcerskiego życia*, „Ekran” 1987, nr 52.
- Skwara Janusz, *Stare sposoby psychopatów*, „Ekran” 1984, nr 2.
- Skwara Janusz, *Średniawa walczy o prawdę*, „Film” 1980, nr 10.
- Skwara Janusz, *Umarli pozostają młodzi*, „Kino” 1979, nr 10.
- Skwara Janusz, *Umarli rzucają cień*, „Trybuna Robotnicza” 1979, nr 220.
- Skwara Janusz, *W sprawie Bohdana Poręby*, „Myśl Polska” 1996, nr 35.
- Skwara Janusz, *W stronę polityki*, „Argumenty” 1985, nr 26.
- Słodowski Jan (opr.), *Jastrzębia mądrość*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1990, nr 19/20.
- Smektała Zdzisław, *Skok w bok*, „Gazeta Robotnicza” 1983, nr 39.
- Sobański Oskar, *Cruella Demon z M-4*, „Film” 1978, nr 47.
- Sobański Oskar, *Iluzjon*, „Film” 1976, nr 48.
- Sobański Oskar, *King-Bruce-Lee – karate-kicz*, „Film” 1986, nr 7.
- Sobański Oskar, *Losy konspiracyjnych „mikrusów”*, „Film” 1979, nr 2.
- Sobański Oskar, *Sienkiewicz znów na ekranie*, „Film” 1976, nr 33.
- Sobański Oskar, *Wyznanie*, „Film” 1978, nr 17.
- Sobieniecka Dorota, *Zbyt dużo uproszczeń*, „Ekran” 1976, nr 42.
- Sobolewski Tadeusz, *„Czas nadziei”*, „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 10.
- Sobolewski Tadeusz, *Feeria bazarowa*, „Film” 1980, nr 3.
- Sobolewski Tadeusz, *Kino większego zaufania*, „Film” 1979, nr 52.
- Sobolewski Tadeusz, *Król i warchoł*, „Film” 1976, nr 12.
- Sobolewski Tadeusz, *Reżyser zmęczony*, „Film” 1977, nr 21.
- Sobolewski Tadeusz, *Sami swoi*, „Film” 1979, nr 6.
- Sobolewski Tadeusz, *Zamiast dokumentu*, „Film” 1977, nr 11.
- Sokorski Włodzimierz, *Realizm i romantyzm w kulturze polskiej*, „Nowe Drogi” 1975, nr 3.
- Solidarność Artystów Sceny i Filmu w.s. bojkotu*, „Tygodnik Mazowsze” 1983, nr 40.
- Sowiński Krzysztof, *Na planie*, rozm. przepr. Ewa Janicka, „Ekran” 1987, nr 25.
- Spotkanie z twórcami filmu „Godność”*, „Trybuna Ludu” 1984, nr 303.
- Strzemżalski Jacek, *Co dzień bliżej demoralizacji*, „Ilustrowany Kurier Polski” 1984, nr 28.
- Suchodolski Bogdan, *Humanistyczne cele socjalizmu*, „Nowe Drogi” 1978, nr 7.
- Sygnaly*, „Film” 1980, nr 25.
- Szafran Czesław, *Katastrofa w Gibraltarze w świetle najnowszych badań historycznych*, „Przegląd Wojskowo-Historyczny” 2013, nr 14.
- Szara perła*, „Film” 1983, nr 48.
- Szarża czyli przypomnienie kanonu*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1981, nr 7.
- Szczepański Jan Józef, *Szalony major*, „Dialog” 1969, nr 9.
- Szczerba Jacek, *Recytator*, „Gazeta Wyborcza – Gazeta Świąteczna” 2001, nr 169.
- Szczerba Jacek, *Redaktor Maj, czyli Bond PRL-u*, „Gazeta Wyborcza – Ale Historia” 2015, nr 14.
- Szczerba Jacek, *Rycerze rodem z PRL-u*, „Gazeta Wyborcza” 2008, nr 10.
- Szczurek Marian, *Gdzie brukują dobrymi chęciami...*, „Trybuna Opolska” 1985, nr 296.
- Szczurek Marian, *O jednej takiej, co nie chciała Niemca*, „Trybuna Opolska” 1988, nr 20.
- Szlachetna krew*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1989, nr 19/20.
- Szukała Elżbieta, *Ścisłe tajne*, „Głos Wielkopolski” 1989, nr 94.
- Szylko Izabela, *Krótki kurs zabijania*, „Film” 1991, nr 10.
- Szyma Tadeusz, *„Godność”*, „Tygodnik Powszechny” 1985, nr 5.
- Szyma Tadeusz, *„Kamienne tablice”*, „Tygodnik Powszechny” 1984, nr 47.
- Szyma Tadeusz, *„Roman i Magda”*, „Tygodnik Powszechny” 1979, nr 21.

Szyma Tadeusz, „*Ultimatum*”, „Tygodnik Powszechny” 1985, nr 9.

Szyma Tadeusz, „*Wolne chwile*”, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 1.

Szyma Tadeusz, „*Wysokie loty*”, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 13.

Ślesicki Władysław, *Żywe wzory*, rozm. przepr. Lidia Klimczak, „Ekran” 1980, nr 9.

Śpiewak Jan, *Kto wy jesteście?*, „Antena” 1981, nr 19.

Śrutkowski Tomasz, *Masz kłopot? Joe Alabama ci pomoże*, „Gazeta Olsztyńska” 1985, nr 98.

Śrutkowski Tomasz, *Pobojowisko reżysera*, „Gazeta Olsztyńska” 1985, nr 221.

Śrutkowski Tomasz, *Porno dla ubogich*, „Gazeta Olsztyńska” 1984, nr 17.

Śrutkowski Tomasz, *Sceny z niemieckiej okupacji*, „Gazeta Olsztyńska” 1984, nr 76.

Śrutkowski Tomasz, *Ultimatum za 40 złotych*, „Gazeta Olsztyńska” 1985, nr 4.

Tatarkiewicz Anna, *Dwugłós o filmie „Płomienie”*, „Kultura” 1979, nr 5.

Te okropne firmy polonijne, „Kurier Podlaski” 1987, nr 5.

Temat współczesny. Forum Stowarzyszenia Filmowców Polskich. Gdańsk 1975, „Kino” 1975, nr 12.

Terechowicz Alina, *Pejzaż horyzontalny*, „Głos Pracy” 1978, nr 247.

Terlecki Olgierd, *Katastrofa w Gibraltarze*, „Życie Literackie” 1984, nr 41.

Terlecki Olgierd, *Jak kura na pieprzu*, „Życie Literackie” 1982, nr 44.

Terlecki Olgierd, *W maju znów o Maju*, „Życie Literackie” 1979, nr 18.

Teyszerski Romuald, *50 razy kara śmierci*, „Kierunki” 1986, nr 19.

Tłok na półkach, „Nowy Zapis” 1983, nr 2.

Toeplitz Krzysztof Teodor, „*Zacne grzechy*”, „Świat” 1963, nr 49.

Toeplitz Krzysztof Teodor, *Lunatycy*, „Świat” 1960, nr 6.

Toeplitz Krzysztof Teodor, *Między „westernem” a tragizmem klasycznym*, „Miesięcznik Literacki” 1978, nr 4.

Toeplitz Krzysztof Teodor, *Parodia*, „Polityka” 1986, nr 20.

Toeplitz Krzysztof Teodor, *Pytanie o ulicę Brzeską*, „Miesięcznik Literacki” 1980, nr 3.

Toeplitz Krzysztof Teodor, *Rekompensata*, „Kultura” 1979, nr 18.

TOM, *Witkacy i proza Panasas*, „Gazeta Olsztyńska” 1985, nr 50.

Trojanowski Edward, *Serial o rodzie Gąsieniców kręci się pod Giewontem*, „Express Wieczorny” 1978, nr 260.

Tronowicz Henryk, *Jak to z miłością bywało...*, „Kino” 1987, nr 11.

Tronowicz Henryk, *Rzucić adepta na głęboką wodę!*, „Ekran” 1980, nr 6.

Tronowicz Henryk, *W atmosferze prowokacji i zdrady*, „Ekran” 1979, nr 20.

Trunkwalter Jerzy, *Inny smak wojny*, „Dookoła Świata” 1975, nr 38.

Trunkwalter Jerzy, *Koszty własne społecznego awansu*, „Żołnierz Polski” 1978, nr 39.

Trunkwalter Jerzy, *Popis indolencji*, „Żołnierz Polski” 1980, nr 46.

Trunkwalter Jerzy, *Słowa, gesty i czyny*, „Żołnierz Polski” 1977, nr 20.

Trunkwalter Jerzy, *Wariant bieszczadzki*, „Żołnierz Polski” 1978, nr 11.

Trzeciak Franciszek, *Jak wykorzystać siłę przebicia?*, rozm. przepr. Elżbieta Królikowska, „Film” 1981, nr 46.

Twerdochlib Andrzej, *Rozmaitości*, „Głos Wybrzeża” 1983, nr 250.

Uchwała VIII Zjazdu PZPR. Zadania partii w dalszym rozwoju socjalistycznej Polski, w kształtowaniu po-myślności narodu polskiego, „Nowe Drogi” 1980, nr 3.

Ukryty w słońcu, „Filmowy Serwis Prasowy” 1980, nr 15.

Umarli rzucają cień, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 6.

Urban Jerzy, *Łomnicki nr 2*, „Szpilki” 1980, nr 5.

Urban Jerzy, *Różne kolory odwagi*, „Szpilki” 1979, nr 16.

Uroczysty pokaz filmu „Pastorale heroica”, „Ekran” 1983, nr 42.

VI Plenum KC PZPR, „Nowe Drogi” 1980, nr 10/11.

W kinie, „Gazeta Pomorska” 1982, nr 75.

Wajda Andrzej, Olbrychski Daniel, Zanussi Krzysztof, Kawalerowicz Jerzy, Michałek Bolesław, Toeplitz Krzysztof Teodor, Koniczek Ryszard, *Czy bohater poległ na wojnie?*, „Kino” 1974, nr 11.

Wąskowski Mieczysław, *Odpowiedzialność twórcy filmowego*, rozm. przepr. Ludmiła Kosycarzowa, „Głos Wybrzeża” 1980, nr 199.

Wańkowski Mieczysław, *Tego trzeba się nauczyć*, rozm. przepr. Danuta Karcz, „Kino” 1988, nr 10.
 Wągiel Piotr, *Strzaskane tablice*, „Rzeczywistość” 1984, nr 49.
 Welon Zygmunt, *Drogi awansu chłopów polskich w świetle wskaźników antropologicznych*, „Przegląd Antropologiczny” 1992, tom 55, zeszyt 1-2.
 Wertenstein Wanda, *Rewolucjoniści i policjanci*, „Kino” 1979, nr 7.
Wiadomości, „Kultura” (paryska) 1975, nr 6.
 Wieczorkowski Aleksander J., *O historię pełną*, „Film” 1979, nr 40.
 Wieczorkowski Aleksander J., *Ostrożnie z mundurem!*, „Ekran” 1978, nr 21.
 Wierzewski Wojciech, *Czas terażniejszy, czas miniony*, „Trybuna Ludu”, 1977, nr 56.
 Wildstein Bronisław, *Zasłużony w tropieniu*, „Życie” 1997, nr 98.
 Wilmański Jerzy, *Czerwone węże*, „Odgłosy” 1983, nr 14.
 Winiarczyk Mirosław, *Atrakcyjny temat w banalnej oprawie*, „Ekran” 1983, nr 8.
 Winiarczyk Mirosław, *Bez wyjścia*, „Ekran” 1986, nr 44.
 Winiarczyk Mirosław, *Duch golema i elektronika*, „Ekran” 1989, nr 9.
 Winiarczyk Mirosław, *Gość z zaświatów*, „Ekran” 1988, nr 46.
 Winiarczyk Mirosław, *Moralny egzamin*, „Ekran” 1986, nr 20.
 Winiarczyk Mirosław, *Niekonsekwencja*, „Ekran” 1978, nr 44.
 Winiarczyk Mirosław, *Polonia Restituta*, „Razem” 1981, nr 23.
 Winiarczyk Mirosław, *Postać w półświatku*, „Razem” 1984, nr 14.
 Winiarczyk Mirosław, *Zew krwi*, „Ekran” 1988, nr 28.
 Wionczek Roman, *Czas nadziei*, rozm. przepr. Zdzisław Ornatowski, „Ekran” 1986, nr 22.
 Wionczek Roman, *Godność. Rozmowa z Romanem Wionczkiem*, rozm. przepr. Witold Rutkiewicz, „Ekran” 1984, nr 20.
 Wionczek Roman, *Nie ma kultury bez tolerancji. Rozmawiamy z reżyserem Romanem Wionczkiem*, rozm. przepr. Maria Wronkowska, „Kurier Polski” 1983, nr 242.
 Wiśniewski Cezary, *Bądź gotów*, „Kultura” 1980, nr 5.
 Wiśniewski Cezary, *Droga do klęski*, „Sztandar Młodych” 1976, nr 66.
 Wiśniewski Cezary, *Dzień Kolibra*, „Sztandar Młodych” 1984, nr 237.
 Wiśniewski Cezary, *Karabiny*, „Sztandar Młodych” 1982, nr 198.
 Wiśniewski Cezary, *Komedianci z wczorajszej ulicy*, „Sztandar Młodych” 1981, nr 71.
 Wiśniewski Cezary, *Koniec sezonu na lody*, „Sztandar Młodych” 1988, nr 55.
 Wiśniewski Cezary, *Milioner i inni*, „Sztandar Młodych” 1977, nr 212.
 Wiśniewski Cezary, *Pechowa trzynastka*, „Sztandar Młodych” 1977, nr 118.
 Wiśniewski Cezary, *Pięć kobiet na tle morza*, „Życie Literackie” 1988, nr 41.
 Wiśniewski Cezary, *Podporucznicy*, „Film” 1989, nr 30.
 Wiśniewski Cezary, *Przeprawa*, „Sztandar Młodych” (numer z 09.07.1988).
 Wiśniewski Cezary, *Romans z intruzem*, „Życie Literackie” 1985, nr 40.
 Wiśniewski Cezary, *Smażalnia stary*, „Sztandar Młodych” 1985, nr 96.
 Wiśniewski Cezary, *Sprawa się rypla*, „Sztandar Młodych” 1985, nr 154.
 Wiśniewski Cezary, *Wysokie loty*, „Sztandar Młodych” 1980, nr 88.
 Wiśniewski Cezary, *Zerwane cumy*, „Sztandar Młodych” 1979, nr 233.
 Wiśniewski Zygmunt, *Pisklę kukulki*, „Trybuna Ludu” 1986, nr 146.
 Wiśniewski Zygmunt, *Sezon na porzuconych mężów*, „Trybuna Ludu” 1986, nr 166.
 Wiśniewski Zygmunt, *Zagrożenie, strach, bohaterstwo*, „Trybuna Ludu” 1986, nr 120.
 Witalewska Henryka, *Kazimierz Wielki czyli ogromne rozczarowanie*, „Głos Nauczycielski” 1976, nr 14.
 Witalewska Henryka, *Szükszyzna i inni*, „Głos Nauczycielski” 1989, nr 2.
 Wojciechowski Krzysztof, *Listy do redakcji*, „Film” 1981, nr 28.
 Wojtczak Mieczysław, *Perspektywy polskiej sztuki filmowej*, „Kino” 1974, nr 7.
 Wojtczak Mieczysław, *Rola filmu w konfrontacji ideologicznej*, „Nowe Drogi” 1975, nr 6.
Wokół „Zamachu stanu”, „Film” 1981, nr 20.
 Wójcik Jerzy, *„Umarli rzucają cień”*, „Głos Pracy” 1979, nr 229.
 Wróblewska Ewa, *Anatomia bohatera czyli o systemie wartości w polskim kinie*, „Film” 1976, nr 48.
 Wyszomirski Stanisław, *Franko muzykant*, „Express Wieczorny” 1985, nr 243.

Wyszomirski Stanisław, *Gęsta „Mgła” – nic nie widać*, „Express Wieczorny” 1976, nr 221.

Wyszomirski Stanisław, *Najsłynniejsza akcja „Szarych Szeregów”*, „Express Wieczorny” 1978, nr 38.

Wyszomirski Stanisław, *Nie każdy jest Szekspirem*, „Express Wieczorny” 1982, nr 160.

Wyszomirski Stanisław, *Odpowiedzialność i zdobywanie wzajemności (damskiej)*, „Express Wieczorny” 1979, nr 288.

Wyszomirski Stanisław, *Sekret Enigmy*, „Express Wieczorny” 1979, nr 205.

Wyszomirski Stanisław, *Z wysokiego konia spada się najdłużej*, „Express Wieczorny” 1978, nr 83.

Wyszomirski Stanisław, *Z zimną krwią i ukrytą twarzą*, „Tygodnik Kulturalny” 1980, nr 3.

Wyszomirski Stanisław, *Zagrożenie*, „Express Wieczorny” 1976, nr 245.

Z uroczystej inauguracji roku akademickiego w Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi, „Przegląd Filmowy” 1949, nr 5/6.

Z tajnych archiwów. Gil, Krzywobłocka, Poręba: Wyrażamy głęboki niepokój o dalszy rozwój socjalistycznej kultury polskiej, „Polityka” 1993, nr 35.

Zagroba Bogdan, *A jeśli będzie jesień*, „Film” 1977, nr 21.

Zagroba Bogdan, *Czwartki ubogich*, „Film” 1980, nr 34.

Zagroba Bogdan, *Echo ech*, „Film” 1980, nr 29.

Zagroba Bogdan, *Góral i złota rybka*, „Film” 1976, nr 47.

Zagroba Bogdan, *Kobieta i narkotyki*, „Film” 1982, nr 17.

Zagroba Bogdan, *Półtora roku z polskimi kosmonautami. Rozmowa z Bohdanem Świątkiewiczem*, „Film” 1978, nr

Zagroba Bogdan, *Rodzina*, „Film” 1975, nr 46.

Zagroba Bogdan, *Strach ma wielkie oczy*, „Film” 1984, nr 10.

Zagroba Bogdan, *Za dużo dysonansów*, „Film” 1982, nr 38.

Zalewski Andrzej, *Obrazki z historii*, „Literatura” 1976, nr 14.

Załuski Mariusz, *Zgnilizna*, „Tygodnik Kulturalny” 1987, nr 2.

Zamach na epokę, „Kino” 1981, nr 5.

Zamach stanu Ryszarda Filipskiego, „Niezależność” 1981, nr 21.

Zanim zobaczymy „Gwiazdy poranne”, „Przyjaźń” 1979, nr 29.

Zapert Tomasz Zbigniew, *Kadr śmierci*, „Gentleman” 2000, nr 5.

Zaryczny Zdzisław, *A kiedy „Mgła” opadnie*, „Żołnierz Wolności” 1976, nr 241.

Zaryczny Zdzisław, *Dni ostatnie, dni pierwsze*, „Żołnierz Wolności” 1980, nr 45.

Zaryczny Zdzisław, *Jaki będzie „Bołdyn”*, „Żołnierz Wolności” 1981, nr 114.

Zarzycki Adam, *„Czerwone ciernie”*, „Za Wolność i Lud”, 1977, nr 6.

Zarzycki Adam, *„Sto koni do stu brzegów”*, „Za Wolność i Lud” 1979, nr 39.

Zarzycki Adam, *W te dni styczniowe*, „Za Wolność i Lud” 1980, nr 16.

Zastępca, *Trzeciak do sześcianu*, „Głos Robotniczy” 1985, nr 295.

Zatorski Janusz, *Dłużnicy śmierci*, „Kierunki” 1986, nr 8.

Zatorski Janusz, *Dostojny komiks*, „Kierunki” 1984, nr 47.

Zatorski Janusz, *Obiecująca porażka*, „Kierunki” 1980, nr 43.

Zatorski Janusz, *Praska elegia*, „Kierunki” 1980, nr 4.

Zawiśliński Stanisław, *Kiepscy ci komedianci...*, „Trybuna Ludu” 1987, nr 79.

Zawiśliński Stanisław, *Złoty pociąg*, „Trybuna Ludu” 1987, nr 71.

Zbyszek, „Film” 1985, nr 7.

Zdrojewski Marian, *Wideonotes. „Powrót Wabiszczura”*, „Odgłosy” 1989, nr 28.

Złoty pociąg, „Filmowy Serwis Prasowy” 1986, nr 16/17.

Znaków szczególnych brak, „Filmowy Serwis Prasowy” 1979, nr 6.

Zwaniecki Andrzej, *Landszaft przemysłowy*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 44.

Zwaniecki Andrzej, *Na Porębie*, „IKS. Informator Kulturalny Solidarności” 1981, nr 4.

Zwaniecki Andrzej, *Nie upadajmy na ducha*, „Tygodnik Kulturalny” 1980, nr 26.

Zwaniecki Andrzej, *Opowieść o brzydkich gangsterach*, „Tygodnik Kulturalny” 1978, nr 27.

Zwierzchowski Piotr, *Nagość jako strategia narracyjna kina polskiego lat 80.*, „Images” 2018, Vol. 23, nr 32, s. 170-176.

Zwierzchowski Piotr, *Szeryf z komitetu powiatowego. O wizerunku sekretarza PZPR w kinie polskim lat 70.*, „Kwartalnik Filmowy” 2015, nr 92.
Żałosna parodia westernu, „Kurier Polski” 1986, nr 44.
Żukrowski Wojciech, *Romans i dydaktyka*, rozm. przepr. Ewa Czeszejko-Sochacka, „Kino” 1984, nr 9.
Żuliński Leszek, *Katzenjammer Jana Barta*, „Kultura” 1986, nr 46.
Żurowicz Edmund, „*Pociąg ze złotem*” – pierwszy film polsko-rumuński, „Kurier Polski” 1977, nr 209.
Żyto Albin, *Patriotyczne powinności kultury*, „Nowe Drogi” 1984, nr 6.

Materiały archiwalne:

[Karta Ocen Filmu wypełniona przez Jana Kasaka], Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 429a.
[Karta Ocen Filmu wypełniona przez Ryszarda Konieczka], Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 502a.
[List Czesława Petelskiego do Henryka Bielskiego, Warszawa, 8 stycznia 1988 roku], Archiwum Henryka Bielskiego (fotokopia w posiadaniu autora).
[List otwarty Andrzeja Wajdy do Stanisława Stefańskiego, 17 maja 1982 r.], Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1286.
[List otwarty do Ministra Kultury i Sztuki Ob. Kazimierza Żygulskiego, 6 maja 1983 r.], Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1214.
[Pisma Andrzeja Olańskiego do kierownictwa Zespołu Filmowego „Profil” z 12 listopada 1979 roku, 2 kwietnia 1980 roku i 21 kwietnia 1980 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/103.
[Pismo Alojzego Perliceusza do Dyrektora Departamentu II Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 10 października 1986 roku], Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU MSW II 4172.
[Pismo Andrzeja Czałbowski do Bohdana Poręby z 9 grudnia 1988 roku], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/21, t. 8.
[Pismo Andrzeja Czałbowski do Władysława Korczaka z 17 grudnia 1987 roku], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/21, t. 1.
[Pismo Andrzeja Czałbowski do Zespołu Filmowego „Profil” z 16 listopada 1987 roku], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/21, t. 1.
[Pismo Andrzeja Czałbowski z 24 stycznia 1972 roku], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2178/7.
[Pismo Andrzeja Dyji do Edwarda Burby z 16 marca 1979 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/99.
[Pismo Andrzeja Olańskiego do kierownictwa Zespołu Filmowego „Profil” z 11 grudnia 1978 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/101.
[Pismo Andrzeja Olańskiego do kierownictwa Zespołu Filmowego „Profil” z 12 listopada 1979 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/103.
[Pismo Andrzeja Wajdy do Józefa Tejchmy z 19 marca 1981 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1210.
[Pismo Bogusława Sz wajkowskiego i Bohdana Poręby do Kierownictwa Produkcji Filmu „Przeprawa” z 30 grudnia 1987 roku], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/21, t. 8.
[Pismo Bohdana Mikucia do Bohdana Poręby z 11 maja 1997 roku], Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, dokument bez sygnatury.
[Pismo Bohdana Poręby do Komitetu Kinematografii z 16 grudnia 1992 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 1/125.
[Pismo Bohdana Poręby do Marka Hołdakowskiego z 2 marca 1989 roku], Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN Gd 649/1.
[Pismo Bohdana Poręby do Michała Misiornego z 27 grudnia 1979 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/101.
[Pismo Bohdana Poręby do Mieczysława Wojtczaka z 23 lipca 1976 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/95.
[Pismo Bohdana Poręby do Towarzystwa Przyjaciół Krysny Bhakti-Yoga w PRL z 8 maja 1989 roku], Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 586a.
[Pismo Czesława Petelskiego i Jerzego Janickiego do Mirosława Wojciechowskiego z 6 lutego 1985 roku], Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/26, t. 4.
[Pismo Czesława Petelskiego, Bohdana Poręby i Ryszarda Filipskiego do Biura Politycznego KC PZPR z 27 kwietnia 1981 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1210.

[Pismo Daniela Czarskiej do Antoniego Juniewicza z 7 września 1979 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/104.

[Pismo Daniela Czarskiej do Zbigniewa Sołuby z 8 lipca 1978 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/100.

[Pismo Departamentu Programowego NZK do Komisji Zakładowej NSZZ „Solidarność” przy Wojewódzkim Zjednoczeniu Gospodarki Komunalnej i Mieszkaniowej w Opolu z 14 czerwca 1981 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/100.

[Pismo do Janusza Wilhelmiego z 6 lipca 1977 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelny Zarząd Kinematografii, sygn. 5/99, k. 105. W aktach nie zachowały się niestety recenzje scenariusza *Sekretu Enigmy*.

[Pismo do Józefa Chomentowskiego z 15 marca 1984 roku], Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/31.

[Pismo do Ministra Spraw Wewnętrznych, gen. Stanisława Kowalczyka z 1 marca 1977 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/95.

[Pismo do Zarządu Koła SFP, Komisji Zakładowej NSZZ „Solidarność”, Komitetu Zakładowego PZPR przy Komitecie ds. Radia i TV z 27 kwietnia 1981 roku], Archiwum Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej, sygn. 2465/61, t. 1.

[Pismo do Zbigniewa Sołuby z 15 lipca 1978 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/100.

[Pismo Edwarda Kwiatkowskiego do Bohdana Poręby z 19 marca 1997 roku], Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, dokument bez sygnatury.

[Pismo Ernesta Brylla do Zygmunta Wiśniewskiego z 19 czerwca 1981 r.], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A, sygn. 2284/48, t. 1, k. nlb.

[Pismo Eustachego Hućko do Naczelnika Wydziału VIII Departamentu II MSW z 2 listopada 1986 roku], Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU MSW II 4172.

[Pismo Franciszka Trzeciaka do Andrzeja Wasilewskiego z 16 lipca 1986 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI/1713.

[Pismo Grzegorza Dubowskiego do Jerzego Bajdora z 20 lutego 1981 roku], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej S.A., sygn. 2216/85, t. 1.

[Pismo Huberta Drapelli i Zofii Hiwel do Telewizyjnej Wytwórni Filmowej „Poltel” z 27 maja 1976 roku], Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1880/759, t. 6.

[Pismo Jacka Fuksiewicza i Romualda Dobrzyńskiego do Władysława Loranca z 19 września 1973 roku], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2178/7.

[Pismo Jana Łomnickiego do Janusza Gazdy z 12 października 1978 roku], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/76, t. 3.

[Pismo Janusza Kidawy do Dyrektora Departamentu Organizacyjno-Prawnego Naczelnego Zarządu Kinematografii z 24 kwietnia 1984 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 2/240.

[Pismo Janusza Zaporowskiego do Zbigniewa Sołuby z 25 września 1978 roku], Archiwum Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/101.

[Pismo Jerzego Bajdora do Mieczysława Wojtczaka z 20 grudnia 1976 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/95.

[Pismo Jerzego Bajdora do Mieczysława Wojtczaka z 8 czerwca 1976 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/95.

[Pismo Jerzego Maja do Dyrektora Departamentu II Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 19 listopada 1986 roku], Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU MSW II 4172.

[Pismo Jerzego Myrchy do Bohdana Poręby z 19 lutego 1997 roku], Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, dokument bez sygnatury.

[Pismo Kazimiery Frączek do Ministra Oświaty i Kultury z 9 stycznia 1984 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 2/240.

[Pismo kierownictwa Zespołu Filmowego „Tor” z dnia 4 czerwca 1982 r.], Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1696.

[Pismo ks. Henryka Jankowskiego do Bohdana Poręby z 18 lutego 1997 roku], Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, dokument bez sygnatury.

[Pismo Leona Bacha do Kierownictwa Produkcji Filmu „Klejnot swobodnego sumienia” z 1 marca 1982 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 2/101.

[Pismo Macieja Szczepańskiego do Mariana Krzaka z 8 marca 1976 roku], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2178/5.

[Pismo Mariny Niecikowskiej do Janusza Wilhelmiego z 13 października 1977 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/99.

[Pismo Mariny Niecikowskiej do Janusza Wilhelmięgo z 19 września 1977 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/99.

[Pismo Mariny Niecikowskiej do kierownictwa Zespołu Filmowego „Profil” z 6 lipca 1977 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelny Zarząd Kinematografii, sygn. 5/99, k. 106.

[Pismo Marka Depczyńskiego do Zespołów Polskich Producentów Filmowych Z.F. „Profil” z 17 kwietnia 1989 roku], Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 586a.

[Pismo mgr inż. Edwarda Kwiatkowskiego do Bohdana Poręby], Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, dokument bez sygnatury.

[Pismo Michała Misiornego do kierownictwa Zespołu Filmowego „Profil” z 4 lipca 1979 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/103.

[Pismo Romana Wionczka do Komitetu ds. Radia i Telewizji z 18 listopada 1977 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/99.

[Pismo Romana Wionczka, Jacka Zygađdy, Jerzego Masłowskiego i Kazimierza Siomy do dyrekcji PRF „Zespoły Filmowe” z 9 stycznia 1978 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelny Zarząd Kinematografii, sygn. 5/99, k. 108.

[Pismo Romualda Rodziewicza do Studia Filmowego „Profil” z 9 maja 1997 roku], Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, dokument bez sygnatury.

[Pismo Ryszarda Filipskiego do Janusza Wilhelmięgo z 6 marca 1978 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/100.

[Pismo Ryszarda Filipskiego i Ryszarda Gontarza do Antoniego Juniewicza z 19 czerwca 1980 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/100.

[Pismo Ryszarda Gontarza do Władysława Loranca z 18 kwietnia 1978 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/100.

[Pismo Ryszarda Rosiaka do Elżbiety Kozłowskiej z 10 czerwca 2002 roku], Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Studia Filmowego „Profil”, sygn. 28.

[Pismo Ryszarda Rosiaka do Tadeusza Ścibor-Rylskiego z 20 lutego 1998 roku], Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Studia Filmowego „Profil”, sygn. 28.

[Pismo Ryszarda Rosiaka do Tadeusza Scibor-Rylskiego z 6 kwietnia 1998 roku], Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Studia Filmowego „Profil”, sygn. 28.

[Pismo Ryszarda Straszewskiego do Naczelnej Redakcji Programów Filmowych Telewizji Polskiej z 21 października 1974 roku], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2178/5.

[Pismo Ryszarda Straszewskiego do Wiesława Stempla z 30 września 1978 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/100.

[Pismo Stanisława Janusiewicza do Mieczysława Kzyziola z 4 listopada 1986 roku], Archiwum Institutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU MSW II 4172.

[Pismo Stanisława Kuszewskiego z 21 czerwca 1982 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1696.

[Pismo Stanisława Nowaka do Naczelnika Wydziału VIII Departamentu II Ministerstwa Spraw Wewnętrznych z 6 listopada 1986 roku], Archiwum Institutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU MSW II 4172.

[Pismo Stanisława Skubniewskiego do Komitetu ds. Radia i TV z 7 września 1976 roku], Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1880/759, t. 6.

[Pismo Stanisława Skubniewskiego do Telewizyjnej Wytworni Filmowej „Poltel” z 10 lutego 1977 roku], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2178/10.

[Pismo Tadeusza Urbanowicza i Bohdana Poręby do Naczelnej Redakcji Telewizyjnych Filmów Fabularnych z 27 grudnia 1988 roku], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/21, t. 8.

[Pismo Towarzystwa Przyjaciół Kryszny Bhakti-Yoga w PRL do Studia Filmowego „Profil” z 5 kwietnia 1989 roku], Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 586a.

[Pismo Wiesława Bożyma do kierownictwa Zespołu Filmowego „Iluzjon”], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/95.

[Pismo Wiesława Bożyma do Mieczysława Wojtczaka z 31 sierpnia 1976 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/95.

[Pismo Wiesława Gemzy (dokument bez adresata i daty)], Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1210.

[Pismo Wiesława Stempla do Ambasady PRL w Federalnej Republice Nigerii z 11 sierpnia 1978 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/99.

[Pismo Witolda Figlewskiego do Janusza Rolickiego z 25 lipca 1980 roku], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/76, t. 1.

[Pismo Witolda Figlewskiego do PRF „Zespoły Filmowe” z 9 stycznia 1982 roku], Archiwum Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej, sygn. 2465/61, t. 1.

[Pismo Witolda Nawrockiego do Stanisława Stefańskiego z 16 marca 1982 r.], Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1705.

[Pismo Witolda Nawrockiego do Waldemara Świrgonia z 6 września 1984 roku], Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-447.

[Pismo Władysława Korczaka z 11 lipca 1983 roku], Archiwum Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej, sygn. 2465/61, t. 1.

[Pismo Zarządu Towarzystw Gimnastycznych „Sokół w Polsce do Bohdana Poręby z 22 kwietnia 1997 roku], Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, dokument bez sygnatury.

[Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do Andrzeja Kurza z 6 grudnia 1982 roku], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1914/89, 112, t. 2.

[Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do Jerzego Bajdora z 23 grudnia 1981 roku], Archiwum Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej, sygn. 2465/61, t. 1.

[Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do Jerzego Bajdora z 30 grudnia 1982 roku], Archiwum Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej, sygn. 2465/61, t. 1.

[Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do Jerzego Bajdora z 30 stycznia 1981 roku], Archiwum Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej, sygn. 2465/61, t. 1.

[Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do kierownictwa Zespołu Filmowego „Silesia” z 14 maja 1981 r.], Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2284/48, t. 1.

[Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do Władysława Korczaka z 11 marca 1984 roku], Archiwum Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej, sygn. 2465/61, t. 1, k. nlb.

[Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do Władysława Korczaka z 9 marca 1984 roku], Archiwum Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej, sygn. 2465/61, t. 1, k. nlb.

[Pismo Zygmunta Wiśniewskiego do Zbigniewa Bożyczki z 22 października 1984 roku], Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/31.

[Pismo Zygmunta Wiśniewskiego z 19 czerwca 1984 roku], Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/26, t. 4.

[Recenzja scenariusza „Dłonie na murze”], Archiwum Akt Nowych, Wydział Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1694, k. nlb.

[Sprawozdanie z wyborów kierowników artystycznych Zespołów Filmowych w 1980 roku podpisane przez Agnieszkę Holland, brak daty], Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1701.

[Życiorys Bohdana Poręby], Archiwum Instytutu Teatralnego, sygn. 2418.

„*Chrystus z karabinem na ramieniu*”, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 2/254.

„*Gdańsk 39*” scen. Kazimierz Radowicz ZF Profil 1988, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2048/66, t. 1.

„*Główne problemy rozwoju filmu i kinematografii*” – materiały dla Sejmowej Komisji Kultury i Sztuki, korespondencja 1978, 1979, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 2/14.

„*KIM JEST TEN CZŁOWIEK*”, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 2/254.

„*Na krawędzi nocy*” scen. J. Oblamski, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1914/89, 112, tom 2.

„*O dynamiczny rozwój budownictwa socjalistycznego – o wyższą jakość pracy i warunków życia narodu*”. Wytyczne Komitetu Centralnego na VII Zjazd PZPR, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego PZPR, sygn. III/89.

„*Produkcja filmów i problemy ich upowszechniania*” – opracowanie dla Komisji Kultury i Sztuki Sejmu PRL 1980, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/46.

Akta osobowe funkcjonariusza: ppor. Jerzy Eugeniusz Oblamski, imię ojca: Włodzimierz, ur. 03-07-1937 r., Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 02042/323/1.

Aktualne problemy organizacyjno-programowe kinematografii 1982, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii sygn. 2/254.

Analiza ekonomiczna filmu „*Tajemnica Enigmy*”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej S.A., sygn. 1970/87, t. 2, k. nlb.

Analiza ekonomiczna filmu telewizyjnego „*Kolega Pana Boga*”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/27.

Analiza organizacyjno-ekonomiczna filmu „*Trudna wiosna*” („*Przeprawa*” TV), Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/21 tom 2.

Analiza produkcyjno-ekonomiczna filmu „*Nad Niemnem*”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2110/33.

Bach Leon, *Uwagi o scenariuszu A. Wydrzyńskiego i J. Dziedziny pt. „LUDZIE I CIENIE”*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/99.

Bohdan Poręba, Archiwum Instytutu Teatralnego, sygn. 2418.

Borkowski Jan, *Recenzja noweli filmowej Ryszarda Gontarza pt. Proces brzeski*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/100.

Bossak Jerzy, *O scenariuszu filmu fab.tv „Godność” /J. Grzymkowski/,* Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/37, t. 1.

Bossak Jerzy, *O scenariuszu serialu „Republika Ostrowska” (IV „Dzwon Walentego”)*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/40, t. 5.

Bossak Jerzy, *W związku z serialem „Zamach stanu”*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/33, t. 3.

Czałbowski Andrzej, *Recenzja 3 częściowego serialu pt. „Turyści” J. Grzymkowskiego*, Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/31.

Czałbowski Andrzej, *Recenzja 4 częściowego serialu „Ballada o Januszku” wg. S. Łubińskiego – pióra Jerzego Janickiego*, Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/26, t. 4.

Czałbowski Andrzej, *Recenzja dwuczęściowego filmu fabularnego kinowego – z propozycją produkcji 5 odcinkowego serialu TV – PRZEPRAWA – scenariusz Jerzy Grzymkowski – Zespół PROFIL*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/21, t. 1.

Czałbowski Andrzej, *Recenzja scenariusza filmu telewizyjnego „Godność” Jerzego Grzymkowskiego*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/37, t. 1.

Czałbowski Andrzej, *Recenzja scenariusza Jerzego Grzymkowskiego „Dusznica bolesna”*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/32, t. 1.

Czałbowski Andrzej, *Recenzja scenariuszy Jerzego Janickiego z serii „BALLADA O JANUSZKU” na motywach powieści S. Łubińskiego – odc. 5-6-7*, Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/26, t. 4.

Czałbowski Andrzej, *Recenzja scenariuszy serialu tv pt. „Republika Ostrowska”*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/40, t. 5.

Czarska Daniela, *Ocena programowa tekstu /scenariusza/ W.T. Kowalskiego pt. „Wskreszenie państwa”*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/101.

Czesław Petelski. *Akta osobowe 1963-1975*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 19/13.

Czterdziestolecie Polski Ludowej. Założenia ideowo-programowe, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego PZPR, sygn. III/154.

Dalczyński Maciej (opr.), *Recenzja scenariusza W. Ślesickiego pt. „DROGA DALEKA PRZED NAMI”*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/99.

Deklaracja ideowo-programowa Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald”, Instytut Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 1585/1372.

Dondziłło Czesław, *Scenariusz „Romeo i Julia z Saskiej Kępy”*. *Recenzja*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2110/32, t. 1.

Dystrybucja filmów Studia „Profil” za okres I. – IV. 1991 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 2/221.

Działalność Zespołów Filmowych w 1981 r. Informacja i ocena zbiorcza, informacje poszczególnych Zespołów 1982, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 2/100.

Eksplikacja [scenariusza „Krach operacji Terror” podpisana przez Czesława Petelskiego, Lwa Arnsztama i Juliana Siemionowa], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/104.

Emigracja Polska. Wpływy MSW, obsada kierownictwa towarzystwa „Polonia”, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 1585/874.

Engler Grażyna, *Gołb – stworzenie warszawskie. Recenzja*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2048/83, t. 1.

Enigma [opracowanie bez daty i autora], Archiwum Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/87, t. 4.

Figlewski Witold, *Recenzja scenariusza Jerzego Grzymkowskiego do telewizyjnego filmu 3-odcinkowego /godzinne odcinki/ pt. „Turyści”*, Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/31.

Figlewski Witold, *Recenzja scenariuszy 6-odcinkowego (po 1 godzinie) serialu pt. „Republika Ostrowska”*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/40, t. 5.

Filipski Ryszard, *Ciuchy historii. Scenopis filmu telewizyjnego*, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. S-34512.

Filipski Ryszard, *Król szczur. Scenopis filmu telewizyjnego*, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. S-34513.

Filipski Ryszard, *Wysokie loty. Scenopis filmu fabularnego*, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. S-34507.

Filipski Ryszard, *Wytlumacz mi stary. Scenopis filmu telewizyjnego*, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. S-34514.

Filmy kinowe i telewizyjne zrealizowane w Zespólach Filmowych w l. 1984-1987. Zestawienie, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 2/275.

Filmy zrealizowane „Zamach stanu” film 1981-1982, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Miłanówku, zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 820.

Fuksiewicz Jacek, *RECENZJA scenariusza do filmu telewizyjnego „Wolna sobota”*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej, sygn. 2048/14.

Główne kierunki reformy systemu zarządzania i programowania w kinematografii, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1719.

Górecka Maja, *Recenzja scenariusza filmu telewizyjnego pod tytułem „Kolega Pana Boga”*. Autorzy: Janusz Domagalik, Wojciech Brzozowicz, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/27.

Gronowski Mirosław, *Opinia redakcyjna („Podróż nad morze” aut. R. Rydzewski) [in:] „Podróż nad morze” scen. Ryszard Rydzewski*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2110/13, t. 1.

GRUNWALD. Biuletyn Zjednoczenia Patriotycznego „Grunwald”, Warszawa 1981, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 1169/303.

Grzymkowski Jerzy, *„Godność” scenariusz filmu telewizyjnego wersja II*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/37, t. 1.

Grzymkowski Jerzy, *Dusznica bolesna. Scenariusz filmu fabularnego*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/32, t. 1.

Grzymkowski Jerzy, *Godność. Scenariusz filmu telewizyjnego*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/37, t. 1.

Grzymkowski Jerzy, Jakubiak Lucyna, *Scenariusz filmu fabularnego pt. „Requiem”*, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. S-34021.

Huragan M. Waśkowski, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A, sygn. 2284/48, t. 1.

Informacja dot. filmu fabularnego pt. „Przesłuchanie” zrealizowanego przez reżysera Ryszarda Bugajskiego w Zespole Filmowym „X” w 1981 roku, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 0365/89 t. 1.

Informacja i ocena Zespołów Filmowych w pierwszym roku kadencji 1981-1984. 1982, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 2/101.

Informacja i ocena Zespołów Filmowych w pierwszym roku kadencji 1981-1984, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 2/100.

Informacja nr 106 o bieżących ingerencjach, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3650.

Informacja nr 12 o bieżących ingerencjach, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie, sygn. 35.

Informacja nr 123 o bieżących ingerencjach, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3584.

Informacja nr 126 o bieżących ingerencjach, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3584.

Informacja nr 16 o bieżących ingerencjach, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie, sygn. 3621.

Informacja nr 9 o bieżących ingerencjach, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3646.

Informacja o działalności programowej w dziedzinie filmu fabularnego za rok 1982, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/59.

Informacja o ingerencjach dokonanych w II-gim kwartale 1979 r. przez Zespół Widowisk, Radia i TV, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3306.

Informacja o ingerencjach dokonanych w III kwartale 1977 przez Zespół Widowisk Radia i TV, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3304.

Informacja o ingerencjach dokonanych w III-cim kwartale 1979 r. przez Zespół Widowisk, Radia i TV, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Warszawie, sygn. 3306.

Informacja o ingerencjach dokonanych w I-szym kwartale 1979 r. przez Zespół Widowisk, Radia i TV, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3305.

Informacja o realizacji uchwały Biura Politycznego KC PZPR „W sprawie zwiększenia społeczno-kulturalnej roli kinematografii polskiej” z 1973 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-771.

Informacja o sytuacji partii w warunkach stanu wojennego, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego, sygn. XIC/21.

Informacja o sytuacji polskiej kinematografii w roku 1974 i głównych pozycjach realizowanych w roku 1975, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego PZPR, sygn. XI-1003.

Informacja o sytuacji w środowisku filmowym, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC, sygn. LVI-443.

Informacja Rządu o polityce kulturalnej państwa, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1756.

Informacje Departamentu III MSW dot. sytuacji społeczno-politycznej w kraju, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 0365/89 t. 1.

Iżewski Ewaryst, *Recenzja scenariusza Franciszka Trzeciaka pt. BALLADA O SPOKOJNYM CZŁOWIEKU*, Ośrodek Zbiorów Programowych i Dokumentacji Aktowej TVP S.A., sygn. 2149/32.

Iżewski Ewaryst, *Recenzja scenariusza Z.Koziarskiego i E.Skórzewskiego pt. ROMEO I JULIA Z SASKIEJ KĘPY*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A, sygn. 2110/32, t. 1.

Janusz Kidawa „*Sławna jak Sarajewo*” (na motywach powieści Leona Bielasa), Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2284/93.

Jędrkiewicz Wojciech, *Recenzja scenariusza filmu fabularnego*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2110/13, t. 1.

Jędrkiewicz Wojciech, *Recenzja scenariusza Janusza Domagalika i Wojciecha Brzozowicza pt. „Kolega Pana Boga”*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/27/

Jędrkiewicz Wojciech, *Recenzja scenariusza Z.Koziarskiego i E.Skórzewskiego „Romeo i Julia z Saskiej Kępy” (4 odc.obl.)*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A, sygn. 2110/32, t. 1.

Julian Siemionow, *Krach operacji Terror (scenariusz), recenzja*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/104.

Karta kolaudacyjna z dnia 27.09.1989, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 4280/1.

Karty filmów skierowanych do rozpowszechniania od E do Ł 1977-1989, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 1209.

Kasak Jan, *Recenzja. Scenariusz: „Dusznica bolesna”. Autor scenariusza: Jerzy Grzymkowski. Zespół filmowy: „Profil”*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/32, t. 1.

Kinematografia fabularna, problemy ideowo-artystyczne. Referat, opracowanie, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/112.

Kinematografia, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1700.

Kolaudacja i scenariusze filmów 1978-1979, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/100.

Kolega Pana Boga, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/27.

Komisja Kultury KC PZPR 14.I.1985r. „Problemy programowe i techniczne wideo i filmu polskiego”, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-76.

Komunikat prasowy Prezydium Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1210.

Koniczek Ryszard, „*Gwiazdy poranne*” Ewy Petelskiej, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/102.

Koniczek Ryszard, „*Warszawskie urodziny*” J.S.Stawińskiego, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/103.

Kopel Tadeusz, *Recenzja scenariusza filmu fabularnego „Ballada o prostym człowieku”*, Ośrodek Zbiorów Programowych i Dokumentacji Aktowej TVP S.A., sygn. 2149/32.

Korespondencja do filmu *Urodziny młodego Warszawiaka*, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 225a.

Korespondencja dotycząca filmu *Czas nadziei*, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 502a.

Korespondencja dotycząca filmu *Epizod Berlin-West*, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 429.

Korespondencja dotycząca filmu *Kamienne tablice*, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 345a.

Korespondencja dotycząca filmu *Katastrofa w Gibraltarze*, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 347a.

Korespondencja dotycząca filmu *Pejzaż horyzontalny*, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 156a.

Korespondencja dotycząca filmu *Płomienie*, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 169a.

Korespondencja dotycząca filmu *Polonia Restituta*, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 249a.

Korespondencja dotycząca filmu *Republika nadziei*, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 435a.

Korespondencja dotycząca filmu *Ultimatum*, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 360a.

Korespondencja dotycząca filmu *Wysokie loty*, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 184a.

Korespondencja dotycząca filmu *Złoty pociąg*, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 427a.

Koscecki Józef, *Recenzja scenariusza widowiska TV „Klejnot swobodnego sumienia” Mirosława Korolko*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/103.

Królikiewicz Grzegorz, *Eksplikacja reżyserska*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/103.

Kryptonim „Zagiew”, Archiwum Institutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 01322/3011/Jacket, k. 9.

Kurek Mieczysław, *Uwagi w sprawie scenariusza do filmu „Godność”*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/37, t. 1.

Kuśniewicz Andrzej, *„Serce” scenariusz Wojciecha Fiwka i Konrada Frejdlicha oparty na powieści Amicisa pod tym samym tytułem*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/104.

Lang Waclaw, *Notatka w sprawie scenariusza filmu p.t. „Droga daleka przed nami”*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/99.

List otwarty do Pana Józefa Tejchmy – Ministra Kultury i Sztuki, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/100.

Lista montażowa filmu „Gdzie woda czysta i trawa zielona”, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. S-34559.

Lista obecności na naradzie Partyjnego Zespołu Filmowców w dn. 4.XI.1983, godz. 11. 00, s. 393a, Archiwum Akt Nowych, Wydział Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1692.

Łossowski Piotr, *Recenzja wewnętrzna scenariusza filmu „Polonia Restituta”*, Łódź 1978, ss. 579, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/101.

Manifest Komitetu Ocalenia Kinematografii, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1210.

Marcińczak Zygmunt, *Recenzja scenariusza pt. „Romeo i Julia z Saskiej Kępy”*. Autor: Z.Koziarski i E.Skórzewski, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A, sygn. 2110/32, t. 1.

Marcińczak Zygmunt, *Recenzja. Tytuł scenariusza: „Na krawędzi nocy”*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1914/89, 112, t. 2.

Materiały dotyczące filmu *Hubal* ze zbioru Centralnej Rady Filmowej, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, dokument bez sygnatury.

Materiały z narady w/s kultury odbytej w Natolinie w dn. 17.IV.84, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego PZPR, sygn. XIA/1487.

Metryka scenariusza, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/22, t. 1.

Napisy czołowe filmu „Gdzie szukać szczęścia”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej S.A., sygn. 2152/844.

Notatka dotycząca filmu pt. „Katastrofa w Gibraltarze”, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-447.

Notatka służbowa [dokument bez daty i podpisu], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/101.

Notatka służbowa dot.: filmu B. Poręby „Katastrofa w Gibraltarze”, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-447.

Notatka służbowa dotycząca cyklu filmów telewizyjnych pt. „Kto ty jesteś” w reżyserii Ryszarda Filipskiego, Archiwum Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej, sygn. 2465/61, t. 1, k. nlb.

Notatka w sprawie filmu „Pejzaż horyzontalny”, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/20.

Notatka w sprawie filmu F. Trzeciaka „Na całość”, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI/1713.

Notatka w sprawie filmu R.Wionczka „Godność”, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-447.

Notatka w sprawie filmu telewizyjnego „Godność”, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-831.

Notatka z narady poświęconej problemom produkcyjnym zespołu filmowego „Profil”, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/101.

Notatka. dotyczy uwag na temat filmu „Katastrofa w Gibraltarze”, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 1585/874.

O polityczno-ideowej inspiracji twórczości literackiej i artystycznej. Ocena i wnioski, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego PZPR, sygn. XI-1003.

Ocena działalności Zespołów Filmowych za lata 1975-1977, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 2/99.

Ocena Zespołów Filmowych, 1987 (na teście błędna data: 1984), Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 2/103.

Opinia o scenariuszu filmowym Ryszarda Gontarza „Zamach stanu”, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/100.

Opinia o scenariuszu pt. „Requiem” – „Mountain of Light”, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, dokument bez sygnatury.

Peltz Jerzy, Recenzja serialu „Ballada o Januszkę” autor: Jerzy Janicki odcinki – I, II, III, IV, Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/26, t. 4.

Pogranicze w ogniu, Ośrodek Dokumentacji Programowej i Zbiorów Archiwalnych TVP S.A., sygn. 2149/30.

Półtorzycka Dżennet, Franciszek Trzeciak – Ballada o spokojnym człowieku, Ośrodek Zbiorów Programowych i Dokumentacji Aktowej TVP S.A., sygn. 2149/32.

Półtorzycka Dżennet, Jerzy Grzymkowski – „Goląb stworzenie warszawskie”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2048/83, t. 1.

Półtorzycka Dżennet, Oni wygrali wojnę, Archiwum Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/87, t. 4.

Poręba Bohdan, Eksplikacja autorsko-reżyserska do serialu TV POLONIA RESTITUTA, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/18, t. 1.

Poręba Bohdan, Eksplikacja reżyserska, Materiały dotyczące filmu *Hubal* ze zbioru Centralnej Rady Filmowej, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, dokument bez sygnatury.

Porozumienie między Ministerstwem Kultury i Sztuki a Stowarzyszeniem Filmowców Polskich zawarte dnia 23 stycznia 1981 roku, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1701.

Program filmu Sonata marymoncka wydany przez Filmotekę Harcerską „Harcfilm” w Krakowie (materiał w zbiorach Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego).

Program Ministerstwa Kultury i Sztuki na lata 1975-1990, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego PZPR, sygn. XI-1003.

Program rozwoju kultury polskiej do 2000 roku, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-356.

Projekt proponowanych zmian w środowisku filmowym, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1696.

Proponowany skład Grupy Inicjatywnej, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1696.

Protokół z kolaudacji filmu pt. „Naganiacz” w dniu 29.VI.1963 r., Archiwum Filmoteki Narodowej, sygn. A-216, poz. 4.

Protokół z posiedzenia kolaudacyjnego nad filmem „Kto ty jesteś” w reżyserii Ryszarda Filipkiego, Archiwum Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej, sygn. 2465/61, t. 1.

Protokół z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmów fabularnych Naczelnej Redakcji Telewizyjnych Filmów Fabularnych, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/84, t. 1.

Protokół z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmów fabularnych w dniu 18.XII.1979 r., Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/87, tom 4.

Protokół z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej telewizyjnych filmów fabularnych w dniu 6.XI.1980 r., Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/116, t. 1.

Protokół z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej telewizyjnych filmów fabularnych w dniu 10.IV.1980 r., Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/88, t. 5.

Protokół z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej telewizyjnych filmów fabularnych – w dniu 24.IX.1980 r., Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/5.

Protokół z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 9.VI.80r., Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/87, tom 4.

Protokół z przeglądu filmu fabularnego produkcji polskiej /ZF „Panorama”/ pt. „HUBAL”, Materiały dotyczące filmu *Hubal* ze zbiorów Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, dokument bez sygnatury.

Protokół z przeglądu filmu fabularnego telewizyjnego produkcji polskiej Z.F. „Iluzjon” p.t. „Koty to dranie” reż. Henryk Bielski, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2048/42.

Protokół z przeglądu filmu pt. „Śnić we śnie”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2178/8.

Protokół z XI Narady Szefów Kinematografii Krajów Socjalistycznych Hawana 21-23 marca 1984 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-447.

Przegranie na videokasety filmów: „Matka Królów” i „Przesłuchanie” – sprawozdanie z działania Komisji, notatka służbowa, korespondencja 1982, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 2/259.

Recenzja scenariusza Aliny Korta „Pogrzeb świerszcza”, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/99.

Recenzja scenariusza Ewy Petelskiej „Na własną prośbę”, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/95.

Referat Pierwszego Zastępcy Ministra Kultury i Sztuki Ob. Mieczysława Wojtczaka pt. „Ocena działalności resortu kultury i sztuki, szczególnie w roku 1975 i I półroczu 1976” – wygłoszony na posiedzeniu Kolegium MKiS w dniu 1 września 1976 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 1/59.

Referat, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC, sygn. LVI-443.

Reżyserzy, którzy nie zgłosili akcesu do żadnego zespołu filmowego, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1286.

Reżyserzy, którzy zgłosili deklarację o współpracy artystycznej w Zespole Filmowym „Aneks”, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1286.

Rojewski Roman, *Recenzja. Tytuł scenariusza: „PODRÓŻ NAD MORZE”*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2110/13, t. 1.

Rzepakowski Paweł, *Recenzja scenariusza Janusza Domagalika i Wojciecha Brzozowicza pt. „Kolega Pana Boga”*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/27.

Rzepakowski Paweł, *Recenzja scenariusza Jerzego Janickiego pt. „BALLADA O JANUSZKU” – odc. I - IV*, Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/26, t. 4.

Rzepakowski Paweł, *Uwagi o scenariuszu Zbigniewa Kuźmińskiego i Kazimierza Radowicza pt. „Republika Ostrowska”*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/40, t. 5.

Schönborn Jerzy, *Recenzja scenariusza „Na krańcach imperium” z cyklu „Republika Ostrowska” (1)*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/40, t. 5.

Skubniewski Stanisław, *Eksplikacja produkcyjna filmu „KLEJNOT SWOBODNEGO SUMIENIA”*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/103.

Sprawozdanie ekonomiczno-produkcyjne z realizacji filmu fabularnego pt. „WYSOKIE LOTY”, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 817.

Sprawozdanie filmu TV „Podróż nad morze”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2110/13, tom 3.

Sprawozdanie org. ekonom. filmu TV „Na krawędzi nocy”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1914/89, tom 1.

Sprawozdanie org. ekonomiczne filmu TV „ZNAKI SZCZEGÓLNE”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1800/964, tom 6.

Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne filmu „Ballada o człowieku spokojnym”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/22 tom 2.

Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne filmu fabularnego „Czas nadziei”, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 12/174.

Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne filmu telewizyjnego „Gdańsk”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2048/66 tom 4.

Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne serialu „Znak Orła”, Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1800/759, t. 2.

Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z produkcji filmu „Katastrofa w Gibraltarze”, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 785.

Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z produkcji filmu „POLONIA RESTITUTA”, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 802.

Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z produkcji filmu telewizyjnego „WARSZAWSKIE GOŁĘBIE”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2048/83, tom 3.

Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z produkcji filmu TV „POLONIA RESTITUTA”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/18, t. 5.

Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z przebiegu i realizacji filmu telewizyjnego „Odyniec”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/15 tom 3.

Sprawozdanie organizacyjno-ekonomiczne z realizacji uzupełniających prac montażowych filmu TV „ZAMACH STANU” w reżyserii Ryszarda FILIPSKIEGO, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/33, tom 5.

Sprawozdanie organizacyjno-produkcyjne filmu „Romeo i Julia z Saskiej Kępy”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2110/32 tom 3.

Sprawozdanie z podróży służbowej do ZSRR w dniach 20 – 22 listopada 1979 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/101.

Sprawozdanie z przebiegu oceny ZF „Kadr” w dniu 18 maja 1982 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-774.

Sprawozdanie z przebiegu oceny ZF „Perspektywa” w dniu 20 maja 1982 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-774.

Sprawozdanie z przebiegu oceny ZF „Rondo” w dniu 20 maja 1982 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-774.

Sprawozdanie z przebiegu oceny ZF „Silesia” w dniu 26 maja 1982 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-774.

Sprawozdanie z przebiegu oceny ZF „Tor” w dniu 28 maja 1982 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1696.

Sprawozdanie z przebiegu oceny ZF „Zodiak” w dniu 2 lipca 1982 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-774.

Sprawozdanie z przebiegu ZF „Aneks”, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-774.

Stan realizacji zadań programowych w dziedzinie filmu fabularnego wynikających z Uchwały Biura Politycznego w sprawie kinematografii, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 4/86.

Stawiński Jerzy Stefan, *Julian Siemionow: KRACH OPERACJI „TERROR”. Recenzja ze scenariusza filmowego*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/104.

Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu telewizyjnego p.t. „Nad Odrą” /ostatni odcinek serii telewizyjnej p.t. „Dzień ostatni, dzień pierwszy”/, w dniu 28 maja 1965 roku, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-216, poz. 53.

Stenogram z dyskusji po kolaudacji serii filmów telewizyjnych p.t. „Dzień ostatni, dzień pierwszy”, która odbyła się w dniu 6 kwietnia 1965 r., Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-216, poz. 50.

Stenogram z I posiedzenia Rady Programowej Kinematografii odbytego w dniu 14 marca 1974 r. w Jabłonie, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii.

Stenogram z kolaudacji filmu „Blizna”, 15 kwiecień 1976 roku, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 110.

Stenogram z Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 18 lutego 1978 r., Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 155.

Stenogram z Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 25 XI 1978r., Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 179.

Stenogram z Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych z dnia 10 lutego 1984 roku, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 356.

Stenogram z narady Zespołów Filmowych, odbytej w dn.5.III.75r. u Ministra Wojtczaka na temat zamierzeń produkcyjnych i scenariuszowych Zespołów Filmowych na rok 1975, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, sygn. 268.

Stenogram z narady zorganizowanej przez Naczelną Zarząd Kinematografii z kierownictwami Zespołów Filmowych w dniu 19.VII.1979, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 2/37.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 29 czerwca 1982 r., Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 304.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 22 października 1977 r., Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 143.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 kwietnia 1982 r., Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 296.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 14.XI. 1975r., Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 99.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 16 X 1978 r., Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 172.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 22.V.1975r., Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 85.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 18 listopada 1977r., Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 146.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 24 lutym 1975 roku, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 81.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 8 czerwca 1976r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 116.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 26 listopada 1977 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 149.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 16 sierpnia 1979 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 204.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 12 kwietnia 1978 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 157.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 21 grudnia 1978r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 182.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 czerwca 1979r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 197.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 16 czerwca 1977r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 140.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 11 lutego 1977 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 134.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 września 1975 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 95.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 3 stycznia 1977 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 133.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 1 kwietnia 1977r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 137.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 grudnia 1980 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 248.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 22 maja 1980 roku, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 231.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 lipca 1980 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 233.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 2 grudnia 1977 roku, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 150.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 29.V.1973 roku, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 42.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytej w Łodzi w dniu 28.IV.1975 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 8.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 września 1976 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 124.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 18.XI.1975 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 100.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 26 kwietnia 1976 roku, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 112.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 czerwca 1976r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 118.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 lutego 1977 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 135.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 lutego 1979 roku, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 184.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 13 sierpnia 1979r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 203.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 20 stycznia 1978 roku, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 153/I.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 27 lipca 1977 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 141/I

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 1 lutego 1978 r., sygn. A-344, poz. 154.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 10 sierpnia 1978r., sygn. A-344, poz. 169.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 3 lipca 1979 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 201.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 6 marca 1978 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 156.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 9 czerwca 1980 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 232.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 26 kwietnia 1977 roku, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 138.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 czerwca 1979r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 199.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 9 listopada 1978r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 175.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 29 lutego 1980 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 221.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 25 marca 1980 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 222.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 7 maja 1979 roku, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 192.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 10 maja 1980 roku, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 228.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 3 listopada 1977 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 145.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 5 grudnia 1977r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 151.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 6. listopada 1981 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 282.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 3.IX.81, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 277.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 11 marca 1981 roku, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 256.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15.maja 1981 roku, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 267.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 9.10.1981, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 280.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 7 grudnia 1981r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 287.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 9.listopada 1981 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualny, sygn. A-344, poz. 283.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 26 stycznia 1981 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 252.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 1 lipca 1981 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 270.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 6 sierpnia 1981 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 276.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytego w dniu 29.XII.1981 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 289.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 9 grudnia 1983r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 345.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 13 grudnia 1984r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 384.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 5 maja 1983 roku, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 330.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytego w dniu 13.IV.84 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 360.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 12 kwietnia 1983 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 328.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 2 października 1984 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 377.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytego w dniu 6.XII.83, Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 344.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 1 czerwca 1984 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 364.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 14 grudnia 1983 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 347.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 11 sierpnia 1983 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 335.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 12 sierpnia 1983 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 336.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytego w dniu 27.III.1984 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 359.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 21 grudnia 1985r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 424.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 10.VII.1986 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 502.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 marca 1983 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 324.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 16 marca 1984 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 358.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 9 lipca 1984 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 370.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 6 maja 1988 r., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 556.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 21 czerwca 1985 roku, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/26.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 8 sierpnia 1986 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/26.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 3 marca 1987 roku, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/26.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 9 czerwca 1986 roku, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/24.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 10 lutego 1988 roku, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 2/7.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 5 maja 1987 roku, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/27.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 4 listopada 1987 roku, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/27.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 22 maja 1985 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/22.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 2 maja 1985 roku, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/22.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 28 marca 1986 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/24.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 17 listopada 1986 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/25.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 22 grudnia 1986 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/25.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 4.XI.1987 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/27.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 2 kwietnia 1986 roku, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/24.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 20 marca 1985 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/22.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 23 grudnia 1985 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/24.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytego w dniu 2 sierpnia 1988 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 2/8.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 grudnia 1987 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 2/7.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 7 grudnia 1988 roku, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 2/8.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych odbytej w dniu 10 maja 1989 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 2/8.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 czerwca 1989 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 2/8.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 428.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej filmów telewizyjnych w dniu 3.III.1978 r., Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2048/42.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmu Fabularnego w dniu 19 lutego 1986 r., Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 427.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 14.VII.70, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/19.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 18 kwietnia 1980r., Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 225.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 22 czerwca 1979r., Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 198.

Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Fabularnych Filmów Kinowych w dniu 16 sierpnia 1978, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 171.

Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dn. 20.II.71r., Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-347, poz. 20.

Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 9.XI.70, Archiwum Filмотeki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-347, poz. 15.

Stenogram z posiedzenia Komitetu Kinematografii odbytego w dniu 10 listopada 1990 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 1/5.

Stenogram z posiedzenia Rady Artystycznej Zespołów Filmowych w dniu 2 lutego 1975 r., Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, sygn. 268.

Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów Filmowych w dniu 6 czerwca 1978 r., Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, sygn. 271.

Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów w dniu 15.XI.1976 r., Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 269.

Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów w dniu 17 listopada 1975 r., Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, sygn. 268.

Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów w dniu 2.XI.1983 r., Ośrodek Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 273.

Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów w dniu 21.VI.75r., Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 268.

Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów w dniu 26 stycznia 1977r., Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 270.

Stenogram z posiedzenia Rady Zespołów w dniu 7.V.1976 r., Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 269.

Stenogram. IX Nadzwyczajny Zjazd Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej 16 – 18 lipca 1981 r. ZESPÓŁ XI Problemy edukacji i kultury narodowej, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego PZPR, sygn. I-363.

Stenogram. X Nadzwyczajny Zjazd Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej Warszawa, 1.VII.1986 r. Zespół IV Zadania w dziedzinie oświaty, kultury i sztuki, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego PZPR, sygn. I-536.

Studio „Dom”, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 1/4.

Studio „Perspektywa”, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 1/4.

Studio „Profil”, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 1/4.

Studio „Profil”, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 2/221.

Studio „Profil”, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 1/5.

Studio „Tor”, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 1/4.

Studio „Zebra”, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 1/4.

Studio „Zodiak”, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 1/4.

Studio Filmowe im. Karola Irzykowskiego, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Kinematografii, sygn. 1/4.

Sytuacja polityczna w środowiskach artystycznych, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego PZPR, sygn. XVI/25.

Sytuacja społeczno-polityczna w kraju, Archiwum Institutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 0296/206/13.

Sytuacja społeczno-polityczna w wiodących środowiskach twórczych kraju, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego PZPR, sygn. XI/996.

Szczegółowy plan filmu „Podróż nad morze”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2110/13, tom 2.

Szczegółowy plan filmu „Turyści”, Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970-31.

Szczegółowy plan filmu Republika Ostrowska, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/40, t. 4.

Szczegółowy plan filmu TV „Godność”, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/37, tom 4, k. nlb.

Szczegółowy plan filmu TV „Życie na gorąco”, Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi, sygn. 1/595,

Szwec Carmen, *Recenzja scenariusza filmu telewizyjnego pt. „Na krawędzi nocy” (wg powieści H. Panasa)*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1914/89, 112, t. 2.

Tajemnica Enigmy reż. Roman Wionczek 1980 r., Archiwum Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1800/38, t. 2.

Trzeciak Franciszek, *Ballada o człowieku spokojnym. Scenariusz filmu fabularnego oparty na podstawie powieści Czesława Czerniawskiego pod tym samym tytułem*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/22, t. 1.

Turow Wiktor, *CZERWONY KWIAT PAPROCI. „Przepustka do historii”. Film fabularny w czterech częściach. Plan scenariusza*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2149/21, t. 1.

Uchwała w sprawie zwiększenia społeczno-kulturalnej roli kinematografii polskiej, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-446.

Ustawa z dnia 16 lipca 1987 r. o kinematografii, „Dziennik Ustaw” 1987, nr 22, poz. 127.

Ustawa z dnia 20 lipca 1983r. o zmianie Konstytucji Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej, „Dziennik Ustaw” 1983, nr 39, poz. 175.

Utworzenie Zespołu Filmowego Iluzjon, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 2/87.

Uwagi nt. M. Waśkowskiego, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury Komitetu Centralnego PZPR, sygn. LVI-1692.

Uwagi o scenopisie filmu Bohdana Poręby pt. „Katastrofa w Gibraltarze”, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-447.

Walatek Andrzej, *RECENZJA scenariusza do filmu telewizyjnego „Wolna sobota”*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej, sygn. 2048/14.

Waśkowski M., Archiwum Filmoteki Narodowej-Institutu Audiowizualnego, sygn. A-122.

Widura Franciszek, [Recenzja scenariusza „Antyki”], Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/95.

WIONCZEK ROMAN JERZY, Archiwum Instytutu Pamięci Narodowej, sygn. IPN BU 002086/1957/Jacket.

Wiśniewski Zygmunt, *Notatka w sprawie serii filmów telewizyjnych Ryszarda Filipskiego pt. „Kto ty jesteś”*, Archiwum Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej, sygn. 2465/61, t. 1.

Wiśniewski Zygmunt, *Opinia redakcyjna na temat scenariuszy Jerzego Grzymkowskiego pt. „Turyści”*, Archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/31.

Wiśniewski Zygmunt, *Scenariusz Jerzego Grzymkowskiego „Godność”. Uwagi i zalecenia produkcyjne*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 1970/37, t. 1.

Wnioski i propozycje zgłoszone w dyskusji i do protokołu na VII Plenum Komitetu Centralnego PZPR w dniach 24 – 25 lutego 1982 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego PZPR, sygn. XIC/21.

Wnioski w sprawie dalszego doskonalenia ideowo-politycznej inspiracji twórczości literackiej i artystycznej, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego PZPR, sygn. XI-1003.

Wojciechowski Krzysztof, *Eksplikacja do filmu pt. „MIESZKANIE”*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/102.

Wojnach Andrzej, *Recenzja scenariusza filmu telewizyjnego. Tytuł: Gołąb stworzenie warszawskie. Autor: Jerzy Grzymkowski*, Ośrodek Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP S.A., sygn. 2048/83, t. 1.

Wojtasik Lesław, *Recenzja scenariusza widowiska telewizyjnego Mirosława KOROLKO pt. „Klejnot swobodnego sumienia”*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/103.

Współpraca z Rumunią w sprawie koprodukcji filmu Złoty pociąg. Umowy, aneksy, korespondencja 1984-1986, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 12/137.

Wyciąg z protokołu kolaudacyjnego cyklu filmów Ryszarda Filipskiego pt. „Kto ty jesteś”, Archiwum Dokumentacji i Zbiorów Programowych Telewizji Polskiej, sygn. 2465/61, t. 1.

Wydrzyński Andrzej, *Oświadczenie w sprawie niedopuszczenia do produkcji filmowej scenariusza „Umarli rzucają cień” – na polecenie p. Ministra Wilhelmięgo*, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/99.

Wyniki rozpowszechniania filmów – głównie polskich – w latach 1947-1980. Zestawienia, informacje 1967, 1980, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 4/38a.

Z.F. *Iluzjon. Filmy zrealizowane „Bołdyn” 1981-1982*, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, sygn. 450.

Z.F. *Iluzjon. Filmy zrealizowane „Kazimierz Wielki” 1975-1977*, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 469.

Z.F. *Iluzjon. Filmy zrealizowane „Pastorale heroica” 1982-1983*, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 469.

Z.F. *Profil. Filmy zrealizowane „Gdzie woda czysta i trawa zielona” 1976-1977*, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, sygn. 779.

Z.F. *Profil. Filmy zrealizowane „Kryptonim Turyści” 1986*, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 788.

Z.F. *Profil. Filmy zrealizowane „Zapowiedź ciszy” 1976-1978*, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 823.

Zadania partii w warunkach stanu wojennego, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego PZPR, sygn. XIC/21.

Zadania polityki kulturalnej partii i państwa w świetle ewolucji sytuacji w środowiskach artystycznych i warunków socjalno-materialnych wykonywania zawodów twórczych, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-117.

Załącznik nr. 1 z „Uchwały” Biura Politycznego KC PZPR i Prezydium Rządu z 5 grudnia 1973 r., Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 2/12.

Założenia programowe i organizacyjne działalności Zespołu Filmowego „Łódź”, Archiwum Państwowe w Łodzi, zespół Komitetu Łódzkiego PZPR, sygn. 2523.

Zapis dyskusji nad filmem „Matka Królów” wg scenariusza Kazimierza Brandysa reż. Janusza Zaorskiego odbytej w dniu 21 grudnia 1983 r. w klubie filmowym PRON, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury 1970-1989, sygn. LVI-926.

Zarządzenie nr 10 Przewodniczącego Komitetu Kinematografii z dnia 1 grudnia 1997 r., Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Studia Filmowego „Profil”, sygn. 26.

Zarządzenie nr 17 Ministra Kultury z dnia 28 czerwca 2003 r. w sprawie połączenia Agencji Produkcji Filmowej i Studia Filmowego „Profil”, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zespół Studia Filmowego „Profil”, sygn. 38.

Zespoły Filmowe w latach 1981/1982, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1705.

Zespoły Filmowe, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1214.

Zespół Filmowy „Iluzjon”, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1708.

Zespół Filmowy „Rondo”, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1708.

Zespół Filmowy im. Zbigniewa Żaluskiego, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-779.

Zespół XIII Zadania w dziedzinie pogłębienia pracy ideowo-wychowawczej dalszego rozwoju socjalistycznej kultury i doskonalenia środków masowego przekazu, Archiwum Akt Nowych, zespół Komitetu Centralnego PZPR, sygn. I-188.

Zestawienia informacyjne wyników rozpowszechniania filmów w latach 1972-1980, 1973-1981, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 4/47.

Zestawienia informacyjne wyników rozpowszechniania w latach 1973-1986, Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 5/68.

Zjazd Stowarzyszenia Filmowców Polskich, Archiwum Akt Nowych, zespół Wydziału Kultury KC PZPR, sygn. LVI-1283.

Strony internetowe (dostęp 20 marca 2023)

http://niniwa22.cba.pl/prl_karaszkiwicz_slodkie_lata.htm

<https://culture.pl/pl/tworca/andrzej-baranski>

<https://cyfrowa.tvp.pl/website/tajemnica-enigmy,40536155>

<https://encyklopediateatru.pl/przedstawienie/9244/zjazd-rodzinny>

<https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=116223>

<https://gdansk.naszemiasto.pl/nie-mozna-kpic-z-amerykanskiego-prezydenta/ar/c13-6711335>

<https://groups.google.com/g/soc.culture.polish/c/FI4OvdaCAko>

<https://inwentarz.ipn.gov.pl/advancedSearch?q=J%C3%B3zef+Kossecki&page=1>

<https://katalog.bip.ipn.gov.pl/informacje/11869>

<https://katalog.bip.ipn.gov.pl/informacje/1672>

<https://katalog.bip.ipn.gov.pl/informacje/32491>

<https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/lech-majewski-nikomu-nie-bede-narzucal-wizji/q0c6c1k>
<https://politykapolska.eu/2019/07/19/wydałem-na-siebie-wyrok-r-filipski-w-wywiadzie-sprzed-20-lat/>
<https://szczecin.wyborcza.pl/szczecin/7,34939,15127979,dramatyczna-historia-z-prl-wszedzie-widze>
<https://vod.tvp.pl/seriale,18/znak-orla-odcinki,330053>
<https://web.archive.org/web/20130527084652/http://www.old.wbpg.org.pl>
<https://wiadomosci.onet.pl/kiosk/terrorysci-z-prl/zcx8m>
<https://www.charlie.pl/index.php?i=w647>
<https://www.facebook.com/ryszard.gajewski>
<https://www.newsweek.pl/newsweek-print/czczot-kontra-filipski-historia-rysunku-andrzeja-czczota>
https://www.youtube.com/watch?v=k9faQnJ_2-M
<https://www.youtube.com/watch?v=IHbx8z2df44>
<https://wywiadowcy.pl/jan-frycz/>
<https://wywiadowcy.pl/lech-majewski/>

Wywiady przeprowadzone przez autora rozprawy:

Rozmowa z Henrykiem Bielskim, Łódź, 16.11.2020.
Rozmowa z Włodzimierzem Adamskim, Łódź, 01.03.2018.
Rozmowa z Januszem Petelskim, Warszawa, 03.07.2019.
Rozmowa z Henrykiem Bielskim, Łódź, 28.12.2020.
Rozmowa z Magdaleną Celówną, Warszawa, 03.06.2021.
Rozmowa z Mirosławem Słowińskim, Warszawa, 25.02.2022.