

## *Aleksander Ścibor-Rylski w tandemach: z Kawalerowiczem, Kutzem i Hoffmanem*

**ABSTRACT.** Śmiałowski Piotr, *Aleksander Ścibor-Rylski w tandemach: z Kawalerowiczem, Kutzem i Hoffmanem* [Aleksander Ścibor-Rylski in tandem with Kawalerowicz, Kutz and Hoffman]. „Images” vol. XXVI, no. 35. Poznań 2019. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 5–33. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2019.35.01.

Aleksander Ścibor-Rylski was one of the greatest Polish scriptwriters, who in addition to numerous films based on his texts, left behind a trove of abandoned scripts. This article introduces Ścibor-Rylski as a highly versatile author, as exemplified by three scripts he wrote: *Wczasy pod lipą* [Lime Tree Holiday], *Zaułek św. Sebastiana* [Saint Sebastian Alley] and *Stara baśń* [An Ancient Tale]. Each of these scripts was written in a different convention and each was ordered by a different director, hence the title of this article – *Aleksander Ścibor-Rylski in tandem with Kawalerowicz, Kutz and Hoffman*. Apart from an analysis of the three scripts, the article describes the way they evolved, Ścibor-Rylski's favourite stylistic clues and the reasons they remained unfinished.

**KEYWORDS:** Aleksander Ścibor-Rylski, Jerzy Kawalerowicz, Kazimierz Kutz, Jerzy Hoffman, script-writing, unfinished projects, literary adaptations

Tadeusz Konwicki, wspominając przed laty Ścibora-Rylskiego w głośnym artykule *Cień obcych wojsk*, zauważył, że ten nigdy nie dbał o swój rozproszony dorobek i że warto dotrzeć do jego oryginalnych scenariuszy. „Metoda pracy Ścibora jako scenarzysty, bo temu zajęciu najwięcej się oddawał – tłumaczył Konwicki – polegała na tym, że pisał najpierw po prostu opowiadanie. I myślę, że pisał to opowiadanie prawie na pełen gaz, tzn. z jak najmniejszą aktywnością autocenzury” [1]. Wspomnienie Konwickiego ukazało się z okazji publikacji powieści Ścibora *Pierścionek z końskiego włosia*, wydanej osiem lat po jego śmierci i dwa lata po przełomie ustrojowym.

Fakt, że ten pisany od początku lat sześćdziesiątych i zatrzymywany przez cenzurę w tamtej i kolejnych dwóch dekadach utwór mógł w końcu ujrzeć światło dzienne jesienią 1991 roku, Tadeusz Drewnowski nazwał „drugim życiem Ścibora” [2], nawiązując zresztą również do medialnej wrzawy, jaką wywołał *Pierścionek*. W prasie pojawiła się wówczas tak duża liczba artykułów o Ściborze-Rylskim, że można uznać ją za trzecią część tego, co napisano o nim za całego jego życia.

[1] T. Konwicki, *Wiatr i pył*, Warszawa 2008, s. 426; pierwodruk: T. Konwicki, *Cień obcych wojsk*, not. M. Ołdakowska, „Polityka” 1992, nr 16 (dodatek „Kultura”, nr 4).

[2] T. Drewnowski, *Drugie życie Ścibora*, „Kino” 1992, nr 9, s. 14–15.

Drewnowski chyba jako pierwszy podążył również za radą Konwickiego i przejrzał scenariusze Ścibora – także te niezrealizowane, choć nie miał pewności, czy wszystkie. „Spośród nich – pisał – najbardziej atrakcyjna wydaje mi się obszerna nowela filmowa pt. *Czarne parzenice* (o ujawnieniu się oddziału «Ognia» na Podhalu i jego śmierci), skomponowana na motywach dwóch autentycznych książek wspomnieniowych Machejka, zupełnie zresztą artystycznie i językowo przenicowanych” [3].

Jednak gdyby *Czarne parzenice* powstały na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, jak planowano, ich odbiór byłby dziś kwestią nader skomplikowaną. Autentyczność książek Machejka jest mocno wątpliwa. Kimś innym była poza tym – w powszechnym odbiorze i pamięci – postać „Ognia” w latach sześćdziesiątych, kimś innym na początku lat dziewięćdziesiątych i dziś – gdy rozwija się w najlepsze narracja o „żołnierzach wyklętych”. *Czarne parzenice* wśród niesfilmowanych scenariuszy Ścibora są mimo to tekstem szczególnym, bo dosłownie otarły się o realizację [4]. Na początku 1970 roku tygodnik „Ekran” donosił, że reżyserem będzie Paweł Komorowski, że film będzie barwny i dwuseryjny oraz że zagrają w nim: Wiesław Gołas (w roli „Płomienia”, bo taki pseudonim miał w *Czarnych parzenicach* nosić „Ogień”), Marian Kociniak, Witold Pyrkosz, Ryszard Filipiński, Tadeusz Schmidt, Stanisław Chmieloch oraz w jedynej pierwszoplanowej roli kobiecej Anna Ciepielewska [5]. Wiesław Gołas wspomina po latach, że całą ekipę zakwaterowano już nawet w Zakopanem i rozpoczęto zdjęcia [6]. Nie jest jednak w stanie ostatecznie wyjaśnić, dlaczego więc *Czarne parzenice* nie zostały zrealizowane.

Ścibor-Rylski jako scenarzysta miał i pecha, i wielkie szczęście. Nie było chyba w Polsce w tamtym okresie drugiego tak płodnego i wszechstronnego scenarzysty jak on. I w środowisku filmowym o tym doskonale wiedziano. Ścibor, kierując przez kilkanaście lat od strony literackiej Zespołem „Rytm” Jana Rybkowskiego, był jednocześnie rozchwytywany przez inne Zespoły, które zamawiały u niego teksty. „Czczę Ścibora jako najlepszego scenarzystę” – to znamienne zdanie wypowiedział Tadeusz Konwicki, ówczesny kierownik literacki „Kadru” [7]. Ścibor więc pisał, a potem cierpiał, bo jego scenariusze były w większości przypadków jednak odrzucane. Dlatego już u schyłku lat pięćdziesiątych przeżył pierwszy kryzys, czy to, co robi, ma w ogóle sens. Podczas jednego z zebrań Komisji Ocen Scenariuszy mówił:

[3] Ibidem, s. 18.

[4] Drugim takim scenariuszem Ścibora jest napisana w 1961 roku adaptacja *Wiernej rzeki* Żeromskiego, którą miał reżyserować Stanisław Lenartowicz. Piszę o tym w dalszej części tekstu.

[5] *Wiesław Gołas w roli „Płomienia”*, „Ekran” 1970, nr 9, s. 2. O scenariuszu *Czarnych parzenic* Ścibor mówił z kolei w zajawkowym wywiadzie: *Aleksander Ścibor-Rylski pracuje nad scenariuszem „Rano prze-*

*szedł huragan” i przygotowuje kolejny western*, rozm.

B. Zagroba, „Magazyn Filmowy” 1969, nr 31, s. 15.

[6] Moja rozmowa telefoniczna z Wiesławem Gołasem z 2 sierpnia 2018 roku.

[7] Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy debatującej nad scenariuszem *Dotknięcie nocy* Ścibora-Rylskiego, zbiory Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (dalej FINA), A-214 poz. 196.

Poświęciłem filmowi kilka lat życia – pracuję nad scenariuszami od 3–4 lat i przez ten czas nie miałem na innego rodzaju prace czasu, wszystkie pomysły, jakie miałem, przelałem na scenariusz, w sumie napisałem 8 scenariuszy, zacząłem od *Sprawy Szymka Bielasa*[8]. Na 8 scenariuszy wyprodukowane zostały 3 filmy, przez wszystkie te pozycje miałem wiele przykrości, praca ta nie sprawiała mi przyjemności, krytyka po każdym filmie przyjmowała mnie jak ostatnią szmatę [...] [9].

Problemem było także to, że zdaniem Ścibora reżyserzy często ekranizowali jego teksty zupełnie inaczej, niż on sam sobie wyobrażał. Przede wszystkim dlatego Ścibor w latach sześćdziesiątych sam stanął za kamerą i zrealizował kilka filmów fabularnych. Ta możliwość stanowiła dla niego niewątpliwe źródło artystycznej satysfakcji, choć bardzo przeżywał niepoehlebne recenzje.

Bardzo różne formy jego aktywności w środowisku filmowym sprawiają jednak, że dorobek scenariopisarski Ścibora nie układa się w spójną całość i bywa często zawężany do współautorstwa późniejszych filmów Andrzeja Wajdy: *Popiołów* oraz przede wszystkim *Człowieka z marmuru* i *Człowieka z żelaza*. Bezsporny sukces tych dwóch ostatnich był dla Ścibora błyskiem szczęścia, który osiągnął jako autor u schyłku swojego życia i który zapewnił mu nieśmiertelność. Lecz ponad trzydzieści pięć lat po jego śmierci Ścibor-Rylski staje się postacią coraz bardziej intrygującą, bo wciąż jakby nieodkrytą. Pomyślałem, że te scenariusze, które napisał, a które nie przerodziły się w filmy, mogą powiedzieć coś interesującego o jego warsztacie. Wybrałem trzy z nich (pomijając na razie *Czarne parzenice*, które znajdują się w osobnym tekście), by poprzez ich analizę i okoliczności powstawania pokazać także wszechstronność Ścibora, jego zainteresowania i te przypadki, gdy współpraca z reżyserami zawiązywała się na bardzo wczesnym etapie i przebiegała harmonijnie. Zresztą każdy z tych trzech tekstów był efektem pomysłu wypracowanego z konkretnym twórcą. *Zaułek św. Sebastiana*[10] z 1957 roku powstawał we współpracy z Jerzy Kawalerowiczem, *Wczasy pod lipą* z 1958 roku przewidziane były dla Kazimierza Kutza, a adaptacja *Starej baśni* Kraszewskiego z 1965 roku – dla Jerzego Hoffmana, ściśle współpracującego jeszcze wówczas z Edwardem Skórzewskim. Scenariusze te stanowią ciekawy materiał także dlatego, że, nie tracąc przez lata swojej atrakcyjności, pokazują pewne pułapki, które Ścibor nie zawsze potrafił i mógł ominąć, a których istnienie szczególnie dziś staje się wyraźne.

[8] O projekcie *Sprawy Szymka Bielasa* pisałem w artykule *Od Szymka Bielasa do Mateusza Birkuta*, „Kino” 2008, nr 9, s. 54–57.

[9] Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy z 19 lutego 1959 roku debatującej nad scenariuszem *Koniec starego roku* Ścibora-Rylskiego, zbiory FINA, A-214 poz. 122.

[10] W różnych wersjach scenariuszy i dokumentów okołofilmowych pojawiają się odmienne wersje pisowni tego tytułu. W swoim tekście będę trzymał się wersji *Zaułek św. Sebastiana*, która jest jednak najczęstsza w materiałach z epoki.

*Zaułek św. Sebastiana*

*Zaułek* obrósł środowiskową legendą. Choć tekst pochodzi z końca lat pięćdziesiątych, Konrad Eberhardt jeszcze w 1966 roku poświęcił mu praktycznie cały felieton. Pisał:

W scenariuszach (szczególnie tych, które nie doczekały się ekranu) Ścibor-Rylski jest gwałtowny, niekiedy nawet i okrutny, bezkompromisowy. *Jutro Meksyk* najbliższy jest tej właśnie postawie, ale to jednak nie to. Jak widać, sam autor nakłada sobie wędzidło, czynią to też reżyserzy, którzy biorą na warsztat jego scenariusze. A szkoda. Ścibor-Rylski jest bowiem pisarzem-scenarzystą o temperamencie zdecydowanie politycznym, autorem zainteresowanym węzłowymi konfliktami naszej przeszłości sprzed 20 lat, z okresu powstawania Polski Ludowej. To nie rzemieślnik, dla którego każdy temat jest dobry; ma on swój świat, swoich bohaterów, swoją obsesję. Jego świat wyłania się z kataklizmu, mozolnie scala się na ruinach, zaludniają go ludzie zdeformowani psychicznie przez stały przymus walczenia, zabijania, dokonywania wyboru. Jego obsesją jest nieufność polityczna, mury wyrastające między ludźmi najlepszej nawet woli. Tej nieufności, uzasadnionej, lecz tragicznej w następstwach, autor przypisuje niejedną klęskę, niejedną błąd dokonany w przeszłości. [...] pełne pojęcie o jego stylu dać może lektura jego własnego scenariusza, choćby *Zaułek św. Sebastiana*, jednego z najlepszych scenariuszy, jakim kiedykolwiek dysponowała kinematografia polska. [...] Czytając ten scenariusz, mamy przed oczami konkretne sylwetki i sytuacje; uderza nas precyzja w charakterystyce poszczególnych postaci, ich reakcji, ich postaw moralnych. Ściborowi-Rylskiemu obce są tendencje we współczesnej prozie, które starają się położyć nacisk na nieokreśloności, nielogiczności, rozbiciu wewnętrznym bohaterów; z tego punktu widzenia jest to pisarz wierny tradycjom realizmu[11].

Literacki i ideologiczny kształt *Zaułka św. Sebastiana* niewątpliwie wyrasta z dwóch ważnych doświadczeń Ścibora – wcześniejszych utworów, w których dotknął już spraw walki UB z podziemiem niepodległościowym. *Cień* zrealizował w 1956 roku Jerzy Kawalerowicz, *Morze Sargassa* z tego samego roku pozostało scenariuszem niezrealizowanym, choć do pomysłu jego realizacji ostrożnie przychylił się sam Tadeusz Karpowski, ówczesny numer 2 we władzach kinematografii. Były to teksty przynoszące skrajnie różną perspektywę polityczną. W *Cieniu* Ścibor dopiero wychodził z socrealistycznych schematów, jednocześnie część z nich wciąż realizując: wróg mógł czaić się wszędzie, a dobre KBW walczyło z bandami[12]. Natomiast *Morze Sargassa* było literacką bombą: jako jedyny utwór październikowego przełomu opowiadało wprost, bez żadnego kostiumowego sztafażu, o torturach na UB i krzywdzie akowców, którym powojenna władza nie tylko złamała życie, ale także – siejąc zagrożenie i nieufność – rozerwała ich więzi z bliskimi.

[11] K. Eberhardt, *Portrety w miniaturze. Ścibor-Rylski*, „Film” 1966, nr 9, s. 10.

[12] Jan Rek, monografista Jerzego Kawalerowicza, dostrzegając jednak w *Cieniu* zapowiedź nowego języka: „*Cień* tylko pozornie realizuje schemat i socrealistyczną konwencję. Faktem jest, że ją realizuje – ale jednocześnie bawi się nią i wyśmiewa, rozsadzając od

wewnątrz i kompromitując”. Por. J. Rek, *Kino Jerzego Kawalerowicza i jego konteksty*, Łódź 2008, s. 65. Więcej o scenariuszu *Cienia* mówił Ścibor-Rylski w wywiadzie *Od „Węgla” przez „Cień” do „Gniewu”*, rozm. M. Warneńska, „Trybuna Mazowiecka” 1955, nr 270. *Gniew* był roboczym tytułem powieści *Styczeń*.

Scenariusz okazał się jednak zbyt radykalny dla cenzury<sup>[13]</sup>. Ściborowi nie udało się nawet opublikować w żadnej książce opowiadania *Morze Sargassa*, które stało się podstawą tego scenariusza i wcześniej ukazało się tylko raz, na łamach tygodnika „Nowa Kultura” na przełomie 1956 i 1957 roku. Nie da się już chyba dziś w pełni odtworzyć zakulisowych działań Ścibora, który z pewnością walczył o swoje opowiadanie oraz scenariusz. Śladem jego niespełnionych nadziei jest jednak krótki wywiad z 1957 roku, w którym mówi, że przygotowuje tom opowiadań *Morze Sargassa*, a jego częścią ma być oczywiście tytułowy utwór<sup>[14]</sup>. Młody Henryk Kluba zdołał także zrealizować etiudę *Ocalenie*, opartą na niektórych wątkach *Morza Sargassa*. Etiuda jest świetna, pozwala uzmysłwić sobie, jak ważny mógł być pełnometrażowy film kinowy.

Zablokowanie *Morza Sargassa* musiało być dla Ścibora znakiem, że przekroczył granicę, że chciał dotknąć tabu, o którym nawet po przełomie październikowym mówić nie było wolno. Mógł zdać sobie wtedy sprawę, że jedynym możliwym sposobem ukazania powojennego starcia promoskiewskich i prolondyńskich sił jest próba wyważenia racji, jakiej podjął się w swojej powieści *Styczeń*, wydanej u schyłku 1956 roku: w tużpowojennej rzeczywistości niemożność porozumienia milicjantów i akowców wynika tu z obopólnej winy<sup>[15]</sup>. Ścibor naprawdę wahał się, komu przyznać słuszość. „Bardzo mocno te sprawy przeżywałem, byłem związany więzami przyjaźni z jedną i drugą stroną” – mówił podczas jednej z dyskusji<sup>[16]</sup>. Opowieść o zwalczających się siłach i próba zrozumienia racji obu stron stały się jego scenariopisarskim celem. Po Październiku nie była to jednak tendencja i decyzja popularna. Pewnie dlatego nie stawiano Ścibora w szeregu takich twórców jak Konwicki, bracia Brandysowie, Andrzejewski czy Woroszyński, którzy, najpierw żarliwie wspierając stalinizm, po 1956 roku stawali się stopniowo kontestatorami ówczesnego ustroju.

A Ścibor miał swój temat i chciał go drążyć, choć wiedział, że całej prawdy powiedzieć nie może i musi godzić się na półśrodki. „Obsesja moja – złote latka czterdzieste piąte – pleni się we mnie jak perz i wszystko mnie zagłusza tak dokumentalnie, że na inne siewy prawie miejsca już nie ma. Ubowczyki miłe, kochane, podziemia, terrory, agenturki, enkawudeńko – och, tylko tym serce moje pulsuje, niczego więcej nie znam [...]” – pisał ze zjadliwą autoironią do swojego przyjaciela,

[13] Więcej o projekcie *Morza Sargassa* pisał Tadeusz Lubelski w książce *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012, s. 93–106.

[14] *Nad czym pracują pisarze. Rozmowa ze Ścibor-Rylskim*, „Trybuna Mazowiecka” 1957, nr 174, s. 2.

[15] *Styczeń* stał się literacką podstawą dla filmu Witolda Lesiewicza *Rok pierwszy* z 1960 roku. Okazuje się jednak, że już w 1957 roku powieść tę planował sfilmować Aleksander Bardini. Por. ibidem. Być może z ówczesnej perspektywy debiutancki film Bardiniego mógłby być postrzegany jako pewien przełom, lecz współczesny badacz Zbigniew Kaźmierczyk widzi

w powieści *Styczeń* elementy socrealizmu realizujące się poprzez to, że narrator utworu wyznaje niezachwianą wiarę w chłopskiego wyzwoliciela. Por. Z. Kaźmierczyk, *Ewolucja romantycznego tytaniczności w ikonografii socrealistycznej – na przykładzie utworów Aleksandra Ścibora-Rylskiego*, [w:] *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnik, M. Piechota, Lublin 2006, s. 149.

[16] Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy z 24 stycznia 1958 roku debatującej nad scenariuszem *Zaulek św. Sebastiana* Ścibora-Rylskiego i Kawalerowicza, zbiory FINA, A-214, poz. 87.

Stanisława Lema<sup>[17]</sup>. Realizacją tej obsesji i próbą przedstawienia racji obu walczących ze sobą tuż po wojnie stron miał być właśnie *Zaułek św. Sebastiana*.

Genezę tego scenariusza potwierdza wspomnienie Konwickiego: Ścibor napisał najpierw nowelę, która była znacznie ostrzejsza w wymowie niż późniejszy scenariusz. Zatytułował ją *Siódma rzeka*<sup>[18]</sup>, tłumacząc to potem w toku fabuły w sposób naiwnie romantyczny i zupełnie nie do obronienia: w jednej ze scen ubek (Ścibor używał sformułowania „ubowiec”) o nazwisku Korzec, przedstawiony jako postać pozytywna, mówi: „Kiedy byłem mały, opowiadano mi taką bajkę... [...] O takim kraju, pięknym kraju... Gdzie wszystko będzie dobrze. Ale najpierw trzeba przejść siedem gór i siedem rzek...” (s. 56). Później Ścibor zmienił tytuł i wyrzucił monolog Korzca, ale w pierwotnym zamiarze miała to być metafora trudu, jakim jest budowanie porozumienia nowej władzy z akowcami, którzy się nie ujawnili. Porozumienie to będzie miało w noweli dwóch głównych zwolenników: pułkownika Lachowicza, byłego akowca, który ujawnił się przy pierwszej amnestii w sierpniu 1945 roku, oraz wspomnianego porucznika Korzca, dawniej partyzanta, a teraz zastępcę szefa UB w jednym z większych miast Polski centralnej<sup>[19]</sup>.

Poza niefortunną metaforą z tytułową siódmą rzeką nowela przynosiła mocne motywy: Korzec, choć to postać pozytywna, nie jest jednocześnie – jeśli można użyć takiego sformułowania – ubekiem na siłę kryształowym. W jednej ze scen bije więźnia (s. 6), a w kolejnej straszy biciem bezbronnego staruszka (s. 12). Jedną z postaci jednoznacznie negatywnych jest natomiast chorąży Cerkwieźnik, tępy ubek, w pełni odpowiadający powszechnemu wizerunkowi oficerów tego urzędu: arestuje ludzi bez dowodów, wymusza na nich fałszywe zeznania czy montuje śledztwo w sprawie nieistniejącej siatki szpiegowskiej. Jego protektorem jest na dodatek major Roland z centrali, który z sobie tylko znanych powodów szuka zemsty na Lachowiczu. Korzec ze swoim dążeniem do porozumienia z akowcami będzie więc zupełnie sam...

W dialogach noweli pojawiają się nawet wzmianki o wywózkach w głąb Rosji, podane z wyczuciem i znawstwem ówczesnego języka. W scenie w tramwaju dialog zostaje wpisany w codzienną sytuację i brzmi w ten sposób:

Lachowicz płaci konduktorowi za bilet i odbierając resztę, patrzy z pewnym rozrzewnieniem na ławki, uchwyt, brudną podłogę, taśmę dzwonka.  
Lachowicz: Ciągłe te same gruchoty?  
Konduktor (mrugając): Podobno idą nowe, marki „kibitka”.

[17] List Aleksandra Ścibora-Rylskiego do Stanisława Lema z 29 sierpnia 1958 roku, archiwum Stanisława Lema (dalej ASL). Za zgodę na wykorzystanie listów Ścibora dziękuję panu Wojciechowi Siwkowi.

[18] A. Ścibor-Rylski, *Siódma rzeka*, nowela filmowa, teczka S-9705 w zbiorach FINA, odniesienia w nawiasach do tego tekstu.

[19] W jednym z wywiadów Ścibor mówił jednak wprost, że miał na myśli Kraków. Por. *Mówi Aleksander Ścibor-Rylski*, rozm. B. Janicka, „Kino” 1967, nr 14, s. 10–17.

Lachowicz (z udaną powagą): A dobre?  
Konduktor: Czemu nie? Szkoda, że z felerem.  
Lachowicz: Na przykład?  
Konduktor: Wożą ludzi tylko w jedną stronę. (s. 13)

Bardzo interesującym chwytym zastosowanym przez Ścibora jest zbudowanie biografii pułkownika Lachowicza na podobieństwo fragmentów biografii autentycznej i legendarnej postaci z AK: pułkownika Jana Mazurkiewicza „Radosława”. Ścibor zresztą nie ukrywa tej inspiracji, wręcz sugeruje ją odbiorcy. Jak wiadomo, pułkownik „Radosław”, aresztowany w sierpniu 1945 roku przez UB, został we wrześniu zwolniony, by pośród swoich dawnych podwładnych i innych żołnierzy AK przeprowadzić akcję ujawnienia. Po jego apelu ujawniło się około 50 tysięcy żołnierzy. „Radosław” działał w dobrej wierze, lecz niektórzy oficerowie AK, którzy nie ufali gwarancjom UB, uznali go za zdrajcę...

Lachowicz z noweli także jest nazywany zdrajcą przez jednego ze swoich dawnych podwładnych za to, że się ujawnił i teraz dąży także do ich ujawnienia. Ich drogi zetkną się po raz pierwszy od czasu ujawnienia Lachowicza wówczas, gdy w mieście dojdzie do udanego zamachu na szefa UB. Dokona go właśnie dawna grupa podwładnych pułkownika. Ten zamach już w noweli Ścibor opisał tak drobniaczkowo, że oczywista staje się dziś analogia do nieco późniejszego *Popiołu i diamentu* Andrzejewskiego i *Wajdy*. W *Popiele* zamach na sekretarza Szczukę się nie udał, Chełmicki zabił niewinnych ludzi. W *Zaułku* zgładzenie szefa UB jest tylko pozornym sukcesem. W obu tych zamachach oraz ich konsekwencjach odbija się, jak w lustrze, powojenna sytuacja żołnierzy AK: zabijając komunistów, eskalowali konflikt, lecz i bez tego zostaliby wtrąceni do więzień już za to, że po prostu nadal byli, istnieli. Oba zamachy były więc próbą podjęcia walki w beznadziejnych warunkach i z pełną świadomością tego, że propaganda nowej władzy zyska kolejny argument przeciwko akowcom, a funkcjonariusze UB i tak nadal będą bezkarnie działać w majestacie nowego prawa.

Ścibor jako były akowiec nie przeżył takich dylematów. Po powstaniu warszawskim wyleczył rany i włączył się w nurt nowego życia. Podjął studia polonistyczne, publikował w prasie wojskowej, między innymi w „Żołnierzu Polskim”. Stał się zagorzałym marksistą, piszącym zaangażowane felietony propagandowe, reportaże z kopalń i zakładów pracy, oraz przede wszystkim autorem sztandarowej dla socrealizmu powieści *Węgiel*. Musiał jednak zdawać sobie sprawę z sytuacji, w jakiej znaleźli się jego dawni koledzy z AK. Najpierw mógł nie dopuszczać w sobie tej świadomości do głosu, lecz to zmieniło się, gdy odszedł od marksizmu. Niewykluczone, że *Zaułek* miał być w jakimś stopniu przykładem jego kina, które – podobnie jak inne filmy popaździernikowe – mówiło w imieniu umarłych i nieobecnych. Spłacało pewien dług. A przy tym miało bardzo atrakcyjną formę: narracja przebiega w scenariuszu Ścibora dwutorowo – z jednej strony ujawniając dążenia Lachowicza i Korzca do porozumienia, z drugiej – rozwijając sensacyjne motywy poprzez kolejne wątki śledztwa w sprawie zamachu na szefa UB.

Nie można jednak nie zatrzymać się przy postaci porucznika UB Korzca, która w noweli wydaje się najbardziej papierowa ze wszystkich. Ścibor zbyt słabo umotywował jego dążenie do porozumienia z akowcami, by można było uwierzyć, że w Urzędzie Bezpieczeństwa znalazł się tak uczciwy oficer, który zaryzykuje karierę i życie dla dobra wspólnego. Korzec łądzi się, że sam przeciwstawi się wrogości całego UB wobec akowców. Jego sylwetka, nawet jeśli była próbą Ścibora, by nie dyskredytować żadnej ze stron, bardziej wygląda na ukłon wobec decydentów – tak, by nowela miała jakiegokolwiek szanse na realizację i by nie wynikało z niej, że UB to banda zwyrodnialców w rodzaju majora Rolanda czy chorążego Cerkiewnika.

Praca nad przeniesieniem noweli na ekran ruszyła na dobre wówczas, gdy zainteresował się nią Jerzy Kawalerowicz. Powstał wówczas scenariusz osadzający akcję precyzyjnie w początkach 1947 roku i noszący już tytuł *Zaulek św. Sebastiana* – od nazwy ulicy, na której rozgrywają się węzłowe dla całej historii zdarzenia, także jej finał. Wkład Kawalerowicza w powstanie tego tekstu był na tyle duży, że podpisali go ze Ściborem wspólnie, co było w całym scenariopisarskim dorobku Ścibora bardzo rzadkie. Tadeusz Konwicki, kierownik literacki „Kadru”, tłumaczył:

Przy współpracy nad scenariuszem ścierały się dwie indywidualności autorów. Ścibor jest tym, który ma dość okrutne spojrzenie na ten okres historii, bardzo go te sprawy dręczą [...]. Nad całymi powiatami Lubelszczyzny ciążyła atmosfera walki, [...] toczyła się wojna domowa i to wpłynęło na charakter kryminalno-sensacyjny scenariusza. Spojrzenie Ścibora jest słuszne, ale bardzo okrutne. Kawalerowicz w tej współpracy reprezentuje inne stanowisko, kładzie nacisk na stronę psychologiczną poszczególnych postaci<sup>[20]</sup>.

Kawalerowicz mówił z kolei:

Myśmy ze Ściborem przeżyli [...] momenty cenzury wewnętrznej w trakcie pisania scenariusza. W momencie, jak Ścibor przyszedł z tym scenariuszem, pewne sprawy wywołały moje obawy, zasugerowałem mu pewne rzeczy. [...] Idąc na kompromis, [...] z góry nastawialiśmy się na to, co powie cenzura. [...] Przy naszej pracy mieliśmy różne wahania. Przyznam się, że do tej całej historii przekonuje mnie stanowisko Ścibora, który pisze z pasją<sup>[21]</sup>.

*Zaulek* w wersji podpisanej już przez Kawalerowicza i Ścibora<sup>[22]</sup> rzeczywiście nosi znamiona autocenzury obu autorów. Wprawdzie sprawia wrażenie tekstu podbudowanego i wzbogaconego psychologicznie, lecz jednocześnie – jakby już wygładzonego. Zniknęły kwestie o wywózkach i sceny bicia więźniów w UB. W bardzo delikatny, ale jednak wyczuwalny sposób większa niechęć – co nie było jednak równoznaczne z winą – do porozumienia została przeniesiona na lu-

[20] Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy z 24 stycznia 1958 roku debatującej nad scenariuszem *Zaulek św. Sebastiana*.

[21] Ibidem.

[22] A. Ścibor-Rylski, J. Kawalerowicz, *Zaulek św. Sebastiana*, scenariusz,teczka S-1544 w zbiorach FINA, odniesienia w nawiasach do tego tekstu.



dzi z AK. Szczególnie wyeksponowana jest w tym kontekście postać Rosłońca, dawnego podwładnego Lachowicza, „czarnego, żyłatego mężczyzny o złych oczach i twardych ustach” (s. 4). To on wystrzeli decydującą serię do czołgającego się szefa UB. To on nazwie Lachowicza zdrajcą i będzie podburzał kolegów do jego zgładzenia. To on będzie poniżał swoją dawną kochankę, która nie chce mu już więcej pomagać. I to on będzie najbardziej fanatyczny i zapiekły w tępieniu odradzającego się po wojnie normalnego życia. Rosłonec to typ, który strzelałby do każdego, kto próbuje odnaleźć się w nowej rzeczywistości, zamiast ją zwalczać.

Jednocześnie scenariusz został wzbogacony o niepozorne sceny, dużo mówiące o codzienności tych, którzy wciąż walczą, czy o sposobach konspirowania. Na przykład Lachowicz, który szuka kontaktu ze swoimi dawnymi podwładnymi, udaje się do niejakiej Głuchowskiej – jedynej znajomej mu z czasów wojny osoby, która nie zmieniła adresu po jego ujawnieniu się. Głuchowska dopiero pod wpływem wyraźnych nacisków przyznaje się Lachowiczowi, że go poznaje. Nie chce mu jednak pomóc.

Lachowicz: Niech pani teraz nic nie mówi. Ale jak wyjdę, proszę pójść do nich i powiedzieć: Lachowicz zatrzymał się u Steni. O piątej będzie czekał tam, gdzie ostatni raz – dwa lata temu – widział się z Rosłońcem. (s. 40–41)

Głuchowska rzeczywiście idzie do Rosłońca i innych, lecz bardziej po to, by ich ostrzec niż umówić na spotkanie. Inną dodaną sceną jest moment ujawniania się żołnierzy AK w ramach tak zwanej drugiej amnestii z lutego 1947 roku. Cała sytuacja rozgrywa się w atmosferze skrajnej nieufności, jakby zapowiadała już to, że komisja amnestyjna to podstęp, który ma unieszkodliwić przeciwników nowej władzy.

W efekcie, chociaż wersja *Zaułka* napisana przez Ścibora i Kawalerowicza jest w wielu partiach wyretuszowana, pewna tendencja nadal pozostaje w niej wyraźna: Urząd Bezpieczeństwa to siedlisko zła, które chce wykończyć nie tylko akowców, ale także ludzi ze swoich szeregów, takich jak Korzec – uczciwych i szukających niesiłowych rozwiązań. Natomiast akowcy to bez wątplenia ofiary nowej sytuacji politycznej. Pośród nich zdarzają się fanatycy w rodzaju Rosłońca, lecz są to przypadki sporadyczne. Najmocniejszą egzemplifikacją tej proporcji jest monolog majora UB Rolanda z końcowej partii scenariusza:

Wy zapominacie, kto to są – ci panowie Lachowicze! To jest centralna kadra przeciwnika! To jego mózg, serce, nerwy!... Wszystko jedno, czy oni teraz coś robią, czy nie robią! Oni na zawsze są przeciw nam! Dziś milczą, a jutro skoczą! Ich nic nie zmieni, tylko... (zgina palec, jakby strzelał z pistoletu). Ja dwa lata czekałem na tego Lachowicza – żeby on tylko pokazał pazurek!... I wtedy – ciach! (s. 68)

W finale *Zaułka* większość akowców, także Lachowicz, ginie w starciu z UB, a Korzec, który próbował powstrzymać masakrę, zostaje na rozkaz Rolanda aresztowany. To już jawna sugestia, że jakiegokolwiek porozumienie z akowcami jest niemożliwe i niechciane. Zebranie Ko-

misji Ocen Scenariuszy, która miała skierować do produkcji lub odrzucić projekt Ścibora i Kawalerowicza, stało się właściwie dyskusją o cenzurze i o tym, czy o funkcjonowaniu UB można w ogóle zrobić film. Najbardziej znamienne były dwie opinie na „nie” sformułowane przez pisarza Zdzisława Skowrońskiego i dyrektora Tadeusza Karpowskiego. Skowroński:

Jakiegokolwiek będą intencje autorów i gdziekolwiek będzie osadzona akcja, obojętnie czy w roku 1947, czy 1953 – dla widza polskiego będzie to zawsze film jak najbardziej współczesny i bliski w czasie. [...] Wydaje mi się, że zawiodła koncepcja autorów lokalizująca konflikt w kręgu Resortu Bezpieczeństwa [...]. [...] od filmu oczekujemy odpowiedzi, której film dać nie może, mianowicie, czy ostatecznie to Bezpieczeństwo pracowało dobrze czy źle i dlaczego tak było? [...] Jakiegokolwiek były intencje autorów – piszę „jakiegokolwiek”, bo osobiście nie mogłem ich odczytać w scenariuszu, uważam, że na poruszenie tego rodzaju spraw z ekranu jest u nas za wcześnie<sup>[23]</sup>.

I Karpowski:

Uważam, że jest to wytoczenie pewnego rodzaju procesu Bezpieczeństwu i odejście od rezonansu społecznego jest niemożliwe. [...] Jestem pewien, że co drugi człowiek na sali będzie pod akcje i sprawy, które się rozgrywają na ekranie, podstawał rzeczy współczesne. [...] Społeczność filmowa odpowiada za to, co dzieje się w filmie. Mimo że nie powinna istnieć zewnętrzna cenzura, to jednak wszyscy twierdzą, że twórcy w trakcie pracy twórczej nie zastanawiają się nad tym, co powie odbiorca. [...] Jak film ukaze się w roku 1959, to będzie to proces współczesny, a nie historyczny. W zasadzie to jest proces wytoczony pewnemu systemowi rządu. [...] Gdyby film miał się ukazać w roku 1956, wtedy odbiór byłby zupełnie inny, szczególnie gdyby ukazał się w październiku. [...] Musimy pamiętać o tym, że społeczeństwo czeka na artystyczną rozprawę z tym, co przeszło. Trzeba do tego znaleźć jakiś klucz<sup>[24]</sup>.

Tym kluczem nie okazał się jednak – zdaniem Karpowskiego – *Zaulek*. Karpowski, nie zgadzając się generalnie z koncepcją Ścibora i Kawalerowicza, zupełnie odrzucał także pewne składowe części scenariusza, na przykład tak ostre i jednoznaczne jego zakończenie.

Okazuje się więc, że niedawna odwilżowa kampania prasowa o konieczności rehabilitacji całego akowskiego pokolenia Kolumbów ze sztandarowym artykułem Jerzego Ambroziewicza, Walerego Namiotkiewicza i Jana Olszewskiego *Na spotkanie ludziom z AK*, audycje Józefa Światły w Radiu Wolna Europa czy zwolnienie z UB i osądzenie najbardziej brutalnych funkcjonariuszy z Józefem Różańskim na czele to było za mało i stanowiło wydarzenia zbyt już przebrzmiałe, by w styczniu 1958 roku skierować *Zaulek św. Sebastiana* do produkcji. Obawa, że widz odbierze film nie jako historyczny, ale jak współczesny, była na dobrą sprawę przyznaniem, że w resorcie bezpieczeństwa poza

[23] Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy z 24 stycznia 1958 roku debatującej nad scenariuszem *Zaulek św. Sebastiana*. Skowroński

nie był obecny na posiedzeniu. Jego recenzja została odczytana przez Karpowskiego.

[24] Ibidem.

zmianą nazwy i kilkoma głośnymi procesami nie zmieniło się znów aż tak dużo. Karpowski zablokował scenariusz Ścibora i Kawalerowicza pomimo pozytywnych opinii większości członków Komisji Ocen Scenariuszy: Stanisława Dygata, Jana Rybkowskiego i Jerzego Andrzejewskiego, który zarzucał jednak scenariuszowi pewną schematyczność, jeśli chodzi o ustawienie postaci.

Trudno sobie zresztą wyobrazić taki kształt *Zaułka*, który zadowoliliby Karpowskiego i Skowrońskiego, to znaczy żeby, rozprawiając się z krzywdami pierwszych powojennych lat, zupełnie abstrahował od bieżącej sytuacji politycznej. Przecież współczesność i ustrojowe zawirowania były właśnie efektem wydarzeń z lat czterdziestych, które opisywali Ścibor i Kawalerowicz. Nawiasem mówiąc, nie sądzę, by pisząc, intencjonalnie budowali fabułę w ten sposób, by przyszły widz łatwo mógł ją odnieść do współczesności. Ale tego rodzaju skojarzeń nie dało się po prostu unikać. Zespół „Kadr” miał, na polecenie Karpowskiego, zastanowić się, co zrobić ze scenariuszem, ale Konwicki i Kawalerowicz musieli stwierdzić, że sprawa jest przegrana, bo już wkrótce na maszynopisie tekstu pojawiła się adnotacja: „wersja odrzucona” (s. 1).

Natomiast osiem lat później, w 1966 roku, Ścibor wrócił do *Zaułka* z myślą o samodzielnej reżyserii filmu, a Zespół „Rytm” przejął od „Kadru” prawa do jego realizacji. Ścibor praktycznie niczego w tekście nie zmienił, poza jedną drobnostką: akcję umieścił nie na początku 1947 roku, lecz „w kilka lat po wojnie”<sup>[25]</sup>, co w naturalny sposób eliminowało także scenę przed komisją amnestyjną z lutego 1947 roku. W maju 1966 roku Komisja Ocen Scenariuszy znów dyskutowała nad *Zaułkiem*, ale wynik był taki sam jak poprzednio, bo już w czerwcu Ścibor pisał w liście do Lema: „*Zaułek* odrzucili”<sup>[26]</sup>. Decydując się tym razem na złożenie tego scenariusza, Ścibor musiał chyba przeżywać jeszcze większe wahania niż kiedyś. Był już po napisaniu *Pierścionka z końskiego włosia* i odrzuceniu powieści przez PIW oraz cenzurę. Znów przekroczył dopuszczalną granicę. Próba podjęcia realizacji *Zaułka* w 1966 roku była wyraźnym krokiem wstecz wobec *Pierścionka*. Posłużę się obrazowym przykładem: uczciwy porucznik UB Korzec z *Zaułka* dąży do autentycznej zgody z akowcami, natomiast cyniczny porucznik UB Kosior z *Pierścionka* tylko pozoruje chęć porozumienia, a w rzeczywistości zastawia pułapkę i aresztuje całe dowództwo akowskiego okręgu, co stanowi wyraźną trawestację aresztowania przez Sowietów generała Okulickiego i członków Delegatury Rządu.

W prywatnej refleksji historycznej Ścibora i poszukiwaniu racji porucznik Korzec zmienił się więc w porucznika Kosiora. Ściborowi nie pozwolono jednak wypowiedzieć tego poglądu na głos. Mógł to być zresztą moment, gdy ujawniła się w nim – zasygnalizowana po latach przez Konwickiego – świadomość pewnego zagrożenia, lęk przed wkroczeniem obcych wojsk, co powracało przez całe jego życie<sup>[27]</sup>. Ścibor

[25] A. Ścibor-Rylski, J. Kawalerowicz, *Zaułek św. Sebastiana*, scenariusz, teczka S-9110 w zbiorach FINA.

[26] List Aleksandra Ścibora-Rylskiego do Stanisława Lema z 17 czerwca 1966 roku, ASL.

[27] T. Konwicki, op.cit., s. 419–420.

zdecydował się więc wrócić do *Zaułka*, którego wymowa była łagodniejsza niż to, co napisał w zatrzymanym przez cenzurę *Pierścionku*. Mimo wszystko jednak – i tak za mocna, skoro i tym razem scenariusz nie zyskał akceptacji. W 1966 roku sytuacja polityczna była wprawdzie nieco inna, lecz kształtowało ją w dużej mierze stronnictwo generała Moczara. Ścibor podsumował niebawem całą sprawę dosyć krótko:

Niecały rok temu, przed przystąpieniem do realizacji filmu *Morderca zostawia ślad* proponowałem jeszcze raz realizację scenariusza, który napisałem wspólnie z Jerzym Kawalerowiczem, zatytułowanego *Zaułek św. Sebastiana*. Gdybym realizował *Zaułek*, to może bym nie robił *Mordercy*. Nie znaczy to zresztą, że *Mordercę* realizowałem bez satysfakcji, przeciwnie – sprawiało mi przyjemność takie układanie fabuły, by przeświecał przez nią jakiś obraz czasu, bawiło mnie samo wikłanie akcji, motanie intryg i perypetii. Ale w *Zaułku* byłoby tego obrazu czasu więcej, a i sama intryga byłaby ciekawsza[28].

### Wczasy pod lipą

Nie będzie przesady w twierdzeniu, że u schyłku lat pięćdziesiątych, gdy rozegrał się główny wątek sprawy *Zaułka* i jego odrzucenia, Ścibor już całkowicie poświęcił się kinu: pisał prawie wyłącznie scenariusze, nie robiąc między jednym i drugim projektem żadnych przerw. Jego kolejny scenariusz, *Wczasy pod lipą*, powstał w 1958 roku, również dla Zespołu „Kadr”. Była to komedia, planowana jako debiut Kazimierza Kutza, a główne role mieli w niej zagrać aktorzy kabaretu „Koni” (oni sami nazywali wtedy swoje przedsięwzięcie teatrykiem). W prasie pojawiła się nawet wzmianka zapowiadająca ten film i sugerująca, że obok *Pociągu* Kawalerowicza właśnie *Wczasy pod lipą* mają największe szanse na realizację[29]. Fakt ten w kolejnych dekadach zniknął jednak zupełnie z biofilmografii Kutza, zwłaszcza że on sam o nim po prostu zapomniał, wspominając potem, że przed *Krzyżem Walecznych* nie miał żadnego innego projektu na swój reżyserski debiut[30].

*Wczasy pod lipą* powstawały i były rozwijane w „Kadrze” dosłownie na moment przed pomysłem na *Krzyż Walecznych* według nowel Józefa Hena, a potem już równocześnie z nim[31]. Po wielu latach Kazimierz Kutz, choć zupełnie sobie *Wczasów* nie przypominał, sugerował, że mogły być efektem jego przyjaźni z aktorami „Konia”, których znał jeszcze z czasu ich studiów w warszawskiej PWST. Poznali się w wakacje 1953 roku na jednym z obozów dla studentów szkół artystycznych,

[28] *Mówi Aleksander Ścibor-Rylski...*

[29] L. Hager, *Co słycać w Zespole „Kadr”*, rozm. (pel), „Film” 1958, nr 26, s. 3. Hager mówił dokładnie tak: „W tym roku najwięcej szans na realizację ma film *Wagon sypialny* (scenariusz pisze Lutowski) w reżyserii Kawalerowicza, i komedia Ścibora-Rylskiego *Wczasy pod lipą*, którą ma realizować reż. Kuc”.

[30] Por. K. Kutz, *Sielanka prawie dokończona*, rozm. A. Szpulak, [w:] *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998, s. 98.

[31] Dyskusja nad scenariuszem *Wczasów pod lipą* odbyła się 16 maja 1958 roku, natomiast dyskusja

nad scenariuszem *Krzyża Walecznych* – 27 czerwca 1958 roku. Ścibor, wiedząc już wówczas, że jego współpraca z Kutzem nie przerodzi się w film, mówił podczas dyskusji o *Krzyżu Walecznych*: „Bardzo się cieszę z tego, że Hen i Kuc wchodzi do pracy w filmie, bo jestem przekonany, że ich praca da dobre rezultaty”. Por. stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy z 27 czerwca 1958 r. debatującej nad scenariuszem *Krzyż Walecznych* Hena, zbiory FINA, A-214 poz. 97. *Krzyż Walecznych* został skierowany do realizacji w lipcu 1958 roku.

odbywającym w Jadwisinie<sup>[32]</sup>. Młodzi aktorzy kabaret „Koń” stworzyli w 1957 roku, akurat wtedy, gdy Kutz był już po asystenturach u Wajdy i Kawalerowicza i szykował się do samodzielnego debiutu. „Koń” był zjawiskiem polskiej kultury, które dosłownie wyrastało z Październikowego fermentu. Tworzyli go wówczas: Jerzy Dobrowolski jako kierownik całego przedsięwzięcia, Zbigniew Bogdański, Mieczysław Czechowicz, Wiesław Gołas i Zdzisław Leśniak. Wiesław Gołas wspomina:

Dzięki dyrektorowi Erwinowi Axerowi z „Koniem” na krótko zaczepiliśmy się w Teatrze Narodowym. Ja [...] byłem w Teatrze Dramatycznym i to tam w końcu pozwolił nam na wystawienie „Konia” dyrektor Marian Meller. Próby rozpoczynały się późno wieczorem, po odbywających się regularnie przedstawieniach, a kończyły rano, i często wyglądały tak, że Jurek mówił do któregoś z nas: „Zrób mi jakąś pantomimę”. „Jaką?”. Na przykład: „Jesteś zły”. Robiło się więc „złego” i często wokół jednej miny lub paru gestów powstawały pantomimy i skecze<sup>[33]</sup>.

Edward Dziewoński po latach powiedział, że „Koń” gestem i pomysłem skomentował „popaździernikowy, rozgadany, rozpolitykowany pierdolnik”<sup>[34]</sup>. Antoni Marianowicz, który pierwszy spektakl miał okazję obejrzeć jeszcze w trakcie prób, uznał „Konia” za rewelację na skalę światową.

Mieliśmy do czynienia z nową formułą kabaretu, nie mającą nic wspólnego z normalną, przerywaną konferansjerskimi popisami paradą numerów. Tu wszystko było zintegrowane, szybkie, sprawne, bezczelne w najwyższym stopniu. Nigdy nie zapomnę pierwszomajowej defilady: zespół maszerował bez końca, wznosząc coraz to bardziej absurdalne rekwizyty, wreszcie na ramionach defilujących wjechała trumna, z niej zaś wyrzwał rozentuzjasmowany staruszek (oczywiście Leśniak) wołając: „Niech żyje!”<sup>[35]</sup>.

W tej samej scenie defilady pojawiał jeszcze skazaniec, który, dźwigając kulę na łańcuchu, również skandował na cześć dostojników na trybunie. „Koń” poprzez szyderstwo, abstrakcję czy nawet slapstick pozwalał grozę stalinizmu zamienić w śmiech. Jego twórcy odnosili się do konkretnych zjawisk tamtej rzeczywistości i drwili z nich właściwie bez słów: na przykład czterech z nich przebranych za żołnierzy śpiewało wiecową pieśń, wchodziło za kulisy, wtedy rozlegał się strzał i na scenę wracało tylko trzech, potem w ten sam sposób znikął kolejny i kolejny, a wszystko to odbywało się z pieśnią na ustach pozostałych i przy ich niewzruszonych minach. Nie brakowało również komentarza do spraw zupełnie nowych: gdy trwały przygotowania, by w październiku 1957 roku pierwszy sputnik został wyniesiony na orbitę, w „Koniu” dwóch facetów postanawiało tego sputnika poobserwować. Zakładali charakterystyczne rosyjskie czapki-uszanki, z kieszeni wyciągali skórki suchego chleba, które zaczynali żuć, a zza sceny rozlegał się charakterystyczny dźwięk sputnika: pi-pi-pi...

[32] Moja rozmowa telefoniczna z Kazimierzem Kutzem z 25 maja 2018 roku.

[33] A. Gołas-Ners, *Na Gol(ł)asa*, Warszawa 2008, s. 93.

[34] Cyt. za: R. Dziewoński, *Dla mnie bomba Jerzego Dobrowolskiego*, Łomianki 2009, s. 294.

[35] *Ibidem*, s. 23.

Premiera pierwszego programu „Konia” *Czy ją kochasz?* odbywała się na raty, bo cenzura najpierw zezwoliła na spektakle dla zamkniętego grona osób pod koniec maja 1957 roku, potem przetrzymała przedstawienie przez ponad pół roku, by po ingerencjach usuwających między innymi scenę pierwszomajowej defilady dopuścić do oficjalnej premiery na początku stycznia 1958 roku. Kutz ze Ściborem-Rylskim musieli oglądać któreś z zamkniętych przedstawień w 1957 roku. Zbigniew Bogdański, który brał udział tylko w tych pierwszych spektaklach, a potem musiał wyjechać do Gdańska, zapamiętał sytuację, gdy Kutz przeszedł do nich za kulisy i powiedział: „Chłopaki, zrobiliście świetny kabaret. Trzeba by to jakoś uwiecznić”<sup>[36]</sup>. Brzmi to jak impuls dla *Wczasów pod lipą*. Nie ma wątpliwości, że osobą, która poznała ze sobą Kutza i Ścibora, był Tadeusz Konwicki. Zdając sobie sprawę, że Kutz czeka na możliwość debiutu i że chciałby zrobić coś razem z twórcami „Konia”, Konwicki stwierdził zapewne, że nie poradzą sobie bez zawodowego scenarzysty i zamówił scenariusz właśnie u Ścibora.

Ścibor z kolei zaproponował, że nie będą w przyszłym filmie odwzorowywać skeczy z programu „Konia”, ale że poprzez wymyśloną od podstaw komediową fabułę spróbują raczej przywołać odwilżową atmosferę i nastrój, jaki niosły ze sobą spektakle. Był to zamysł bardzo podobny do tego, co próbowali urzeczywistnić Wojciech Jerzy Has i Stanisław Dygat we wcześniejszym o trzy lata projekcie *Obrazki warszawskie*. Na fali dopiero co wyczuwalnego rozluźnienia politycznego chcieli już w 1955 roku obśmiać stalinizm wprost i pokazać urok następującej odwilży poprzez elementy poetyki studenckich teatrzyków Bim-Bom i STS. *Obrazki warszawskie* nie zyskały jednak akceptacji Komisji Ocen Scenariuszy<sup>[37]</sup>, lecz wraz z *Wczasami pod lipą* mogą dziś stanowić przykład poszukiwań komediowego języka, korzystającego nie tylko z październikowego rozluźnienia, ale także z wydarzeń i faktów, które ono przyniosło.

Fabułę *Wczasów pod lipą* Ścibor naszkicował najpierw w noweli *Zbóje na wczasach*<sup>[38]</sup>, by potem uszczegóławiać ją we właściwym scenariuszu<sup>[39]</sup>. Akcję umiejscowił w domu wczasowym „Czarsoleska

[36] Moja rozmowa telefoniczna ze Zbigniewem Bogdańskim z 10 sierpnia 2018 roku. Bogdański potwierdza, że poznali się i zaprzyjaźnili z Kutzem latem 1953 roku w Jadwisinie. Nie znał natomiast zupełnie projektu *Wczasów pod lipą*, ponieważ cała sprawa rozegrała się już po jego odejściu z „Konia” i wyjeździe z Warszawy.

[37] Więcej o projekcie *Obrazków warszawskich* pisałem w artykule *Przed „Pożegnaniem”*. *Pierwszy wspólny projekt filmowy Hasa i Dygata*, „Pleograf” 2017, nr 1; <<http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/przed-pozegnaniem-pierswszy-wspolny-filmowy-projekt-hasa-i-dygata/589>> [dostęp: 4.08.2018]. W artykule tym pisałem również o roli studenckich teatrzyków w przełomie Października 1956 roku.

[38] A. Ścibor-Rylski, *Zbóje na wczasach*, nowela filmowa, teczka S-32309 w zbiorach FINA. Nowela ta nie jest skończona. Na jej 22. stronie Ścibor zamieścił adnotację: „Dalszą część noweli szkicuję skrótowo, do ewentualnego szerszego rozpracowania w scenariuszu”. Niewykluczone, że szkic tej noweli powstał tylko po to, by kierownictwo „Kadru” miało formalną podstawę, by podpisać z autorem umowę na scenariusz, w którym Ścibor rzeczywiście opracował już wszystkie sceny.

[39] A. Ścibor-Rylski, *Wczasy pod lipą*, scenariusz, teczka S-32309 w zbiorach FINA, odniesienia w nawiasach do tego tekstu.

Lipa” w miejscowości Ruczajki nad jeziorem. Jedynie kilka pierwszych scen rozgrywa się na Dworcu Wschodnim w Warszawie. To stąd wyrusza do Ruczajek trzech złodziejasków, którzy dowiedzieli się, że gośćmi „Czarcoleskiej Lipy” będą niebawem amerykańscy turyści. Oczywiście złodziejaskowie marzą o furze dolarów i mają plan, jak okraść przyjezdnych i wtopić się w tłum wczasowiczów.

Wszystkie sceny na warszawskim dworcu mają niebywałe tempo: Ścibor jednocześnie przedstawia przyszłemu widzowi trzech bandytów oraz szkicuje ich plan działania. Ziutek, Jasio i Kubuś – ich pseudonimy brzmią dobrotliwie, ale skrajnie kontrastują z ich aparycją i bandyckimi specjalnościami. Ziutek – „drobniutki, wściekły człowieczek” (s. 5), będący szefem szajki, Kubuś – „olbrzymi, kościsty facet” lubujący się w duszeniu bezbronnych ludzi (s. 1) oraz Jasio – „straszliwe, opasłe chłopisko” (s. 5), specjalizujące się w ogłuszaniu ludzi na wiele godzin czymś w rodzaju maczugi, którą nazywa „kijem-samobijem” (s. 7). Wydaje się, że Ścibor, wiedząc, że Kutz chce realizować *Wczasy pod lipą* z udziałem aktorów kabaretu „Koń”, musiał tworzyć postaci już z myślą o konkretnych odtwórcach. Nie ma pewności, kto miał kogo grać, ale w czytując się w opisy, łatwo sobie wyobrazić Zdzisława Leśniaka w roli Ziutka, Wiesława Gołasa jako Kubusia i Mieczysława Czechowicza – wcielającego się oczywiście w postać Jasia.

Początkiem scenariuszowej intrygi jest moment, gdy przy kasach w hali głównej dworca Kubuś, przebrany za tragarza, wyłapuje podróżnych udających się do Ruczajek, zaciąga ich podstępem do wagonu na bocznicę, gdzie już Jasio dokonuje zniszczenia. Ogłuszeni delikwenci zostają wywiezieni do kryjówki w specjalnej szafie, a bandyci przejmują ich dowody osobiste i co najważniejsze – skierowania na wczasy, bez których nie mieliby szans dostać się do ośrodka „Czarcoleska Lipa”.

Poprzez to, co dzieje się na miejscu, już w Ruczajkach, i jak cały turnus wczasowy funkcjonuje, Ścibor buduje szyderczy, odnoszący się do stalinizmu obraz rzeczywistości, w której nie ma miejsca na prywatność: czasu na odpoczynek nie ma i każdy wczasowicz zostaje właściwie ubezwłasnowolniony – wszystko w imię jak najlepszego przygotowania ośrodka na przyjazd Amerykanów. Przygotowaniami kieruje nieznosząca sprzeciwu kierowniczką „Czarcoleskiej Lipy”, mająca cechy stalinowskiej aktywistki, która nie zdążyła jeszcze zauważyć, że zmieniła się epoka. Zaraz po przyjeździe Ziutek, Kubuś i Jasio zostają zaangażowani do generalnej próby powitania gości. Ścibor ujawnia wówczas całą fasadowość i sztuczność podobnych uroczystości, na których obowiązkowo musi pojawić się chleb i sól niesione przez dziewczyny w strojach ludowych w rytm jakiegoś narodowego marsza oraz nudne przemówienie, które tutaj akurat nie zostało na czas napisane, więc podczas próby generalnej mówczyni musi markować: „śpiewnie, z emfazą, modelując głos i dbając o akcenty, zaczyna liczyć do dziesięciu” (s. 11).

Próba to jednak dopiero przedsmak tego, co kierowniczką planuje zrobić w ośrodku. Część wczasowiczów zostaje oddelegowana

do poszerzania plaży, sypiąc łopatami specjalnie przywieziony piasek, po którym nie można zresztą chodzić, bo jest pożyczony i nie może się pobrudzić. Jeszcze inni wdrapują się na drzewa, by przyozdobić je girlandami i bibułkami, kolejni przygotowują transparent „Welcome in Ruczayky” – oczywiście z klasycznym błędem w tłumaczeniu – a wszystko to robią oczywiście dobrowolnie, w myśli zasady „kto jeszcze nie został wyznaczony na ochotnika?” (s. 35). Ziutek, Jasio i Kubuś przygotowują się wprawdzie do skoku na Amerykanów, ale nie mogą pozostać całkiem z boku gorączkowych działań reszty wczasowiczów.

W tych fragmentach Ścibor piętrzy intrygę, wykorzystując to, że wszyscy trzej bandyci mają nowe personalia i zawody, przejęte od swoich ofiar, lecz nie są przygotowani, by odgrywać swoje role, bo przyporządkowali je sobie na chybił trafił. Kubuś ma być profesorem entomologii, Ziutek magikiem, a Jasio lekkoatletą. Gdy kierowniczka „Czarnoleskiej Lipy” wymyśli, że po to, by Amerykanom „ukazać bezmiar naszego poświęcenia” (s. 39), zaaranżuje sytuację tonięcia jednej z wczasowiczek i ratowania jej, Jasio podszywający się pod sportowca nie będzie mógł się z tego wymigać, choć sam tak naprawdę nie umie pływać. W efekcie dojdzie do absurdalnej sytuacji, w której będzie musiał najpierw pokazać wczasowiczce, jak wygląda tonący, wpadnie więc do wody i zacznie tonąć tak autentycznie, że tłum wczasowiczów stojących na brzegu będzie z podziwem kiwać głowami („Klasa, co?” (s. 40)), widząc w nim do końca pływackiego mistrza, który tylko udaje. Przed niechybnym utonięciem uratuje Jasia dopiero Kubuś...

To w sytuacjach związanych z trzema złodziejaskami Ścibor najczęściej używa także sformułowań z ówczesnego języka, ironizując z ich treści. Gdy podczas meldowania w ośrodku kierowniczka dziwi się, że Kubuś robi dziwne miny, ten odpowiada, że „to podobno skutek błędów i wypaczeń”... (s. 15). Ścibor musiał mieć świadomość, że sytuacje z jego scenariusza na ekranie mogą przebrać jeszcze ostrzejszą formę. Prawdopodobnie dlatego zdecydował się na rozwiązanie podobne do tego, jakie zastosowali Tadeusz Chmielewski i Andrzej Czekalski w filmie *Ewa chce spać*: szyderstwo, konkretne sytuacje, powiedzonka i dialogi wzięli w nawias, który pozwalał udawać, że nie śmieją się z tego, z czego naprawdę się śmiali. Akcję *Ewy* przenieśli do baśniowego miasteczka, które w nocy żyje swoim życiem. W ten sposób ostrze satyry nie słabło, ale stawała się ona mniej rażąca dla decydentów.

Dlatego Ścibor we *Wczasach pod lipą* ujawnia w pewnym momencie jakby drugą stronę szaleńczych przygotowań w ośrodku, co każe o nich myśleć bardziej jako o sytuacji specjalnej, a nie codzienności. Ziutek, Jasio i Kubuś odkrywają, że nie tylko oni spośród gości „Czarnoleskiej Lipy” dybią na dolary Amerykanów. Gdy przeglądają po kryjomu walizki kolejnych wczasowiczów, okazuje się, że dosłownie każdy przywiózł ze sobą jakiś rak do prucia, jakiś kastet czy fomkę (gwarowy rusycyzm, którego Ścibor używa na określenie łomu). Nawet personel ośrodka wraz z autorytarną kierowniczką to szajka złodziei, którzy wykończyli wcześniej prawdziwych pracowników. Ziutek, Kubuś



i Jasio, najpierw wpadają w rozpacz: „Jezus Maria, jaki ten świat jest podły! Wszyscy się pchają po nasze pieniądze!” (s. 55), lecz za chwilę biorą się do roboty, unieszkodliwiając konkurentów za pomocą Jasiowego kija-samobija.

Taka zasłona dymna w scenariuszu wydawała się wystarczająca. Kierowniczką przypominała aktywistkę, bo wykonywała swój złodziejski plan. To widz sam dopowiedziałby sobie, że pomysłu i wzorca, jak ma się zachowywać jako aktywistka, nie wzięła przecież znikąd. Niestety, Ścibor jednak na tym nie poprzestał i mimowolnie rozwodził oryginalność swojego scenariusza. W finale *Wczasów pod lipą* zjawia się milicja, która aresztuje wszystkich – zarówno Ziutka, Jasia i Kubusia, jak i innych złodziei, których oni wcześniej ogłuszyli. Okazuje się, że przyjazd Amerykanów do „Czarsoleskiej Lipy” był – nomen omen – lipą, fałszywą wiadomością rozgłaszaną przez milicję po to, by zastawić pułapkę na różnego rodzaju bandytów. Takie rozwiązanie całej akcji w nienaturalny sposób wprowadza oficjalny ton do wcześniejszej atmosfery zgrywy. Trudno powiedzieć, skąd Ścibor wzięł pomysł na tak kalekie zakończenie. Może pogodził się z tym, że milicja musiała mieć jeszcze wtedy zawsze rację? A może ujawniła się tu jego legendarna skłonność do opisywania działań stróżów prawa? Jakkolwiek było, to jednak nie zakończenie stało się potem przedmiotem dyskusji Komisji Ocen Scenariuszy, która w maju 1958 roku odrzuciła *Wczasy pod lipą*. Rzadko zdarzało się zresztą, by członkowie Komisji byli tak jednogłośnie na „nie”, jak w przypadku projektu Ścibora i Kutza.

Konwicky jako kierownik literacki „Kadru”, rozpoczynając tamtą dyskusję, podkreślał, że reżyser brał udział w powstawaniu scenariusza i że już na tym wczesnym etapie mógł ustalić ze scenarzystą sposób inscenizacji pewnych scen<sup>[40]</sup>. Wypowiedzi kolejnych dyskutantów ujawniały jednak, jak niekorzystne wrażenie wywarł na nich scenariusz Ścibora. Jerzy Toeplitz uznał całość za chaotyczną i mało ambitną, negatywnie oceniając również to, że cały tekst został rozegrany na jednym pomysle zjazdu złodziei, a w fabule znalazło się za dużo brutalności i makabry. Stanisław Dygat uznawał, że komedia Ściborowi wyraźnie nie leży, że to nie jego gatunek, czemu przytakiwał Roman Bratny, mówiąc, że jego zdaniem żadna z komediowych scen nie ma w scenariuszu tempa, że „jest ciągnięta za uszy”<sup>[41]</sup>. Antoni Bohdziewicz, który podobnie jak inni narzekał, że scenariusz Ścibora został oparty na zbyt wątlym pomysle, zaproponował, że skoro ma to być film kręcony z udziałem aktorów z „Konia”, „których zna jako dobrych gagmanów”<sup>[42]</sup>, to niech oni przerobią scenariusz, który potem Komisja oceni raz jeszcze.

Nie ma powodu, by posądzać dyskutantów o złą wolę. Niektórzy z nich, jako bliscy znajomi Ścibora, z wyraźnym zakłopotaniem

[40] Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy z 16 maja 1958 r. debatującej nad scenariuszem *Wczasy pod lipą* Ścibora-Rylskiego, zbiory FINA, A-214, poz. 93.

[41] Ibidem.

[42] Ibidem.

wygłaszali swoje negatywne opinie. Ich „nie” nabierało jednak szczególnego zabarwienia w kontekście wydarzeń tamtego czasu: w połowie 1958 roku ideały odwilży zaczynały być już tylko wspomnieniem. Władze nie dopuściły do powstania liberalnego miesięcznika „Europa”, zamknęły tygodnik „Po Prostu” i rozpędziły studenckie protesty w tej sprawie, rozprawiły się także z redakcją „Nowej Kultury”. Lista książek zatrzymanych już po odwilży w wydawnictwach sięgnęła w 1958 roku 50 tytułów[43]. „Gomułka przykręca śrubę” – to jedno z popularniejszych powiedzonek tamtego okresu. Ze współczesnej perspektywy zatrzymanie scenariusza Ścibora automatycznie wpisuje się w ten ciąg. Konwicki był zresztą bardzo zdziwiony tak niekorzystnym przebiegiem dyskusji nad *Wczasami pod lipą*.

Ścibor natomiast starał się przekonać dyskutantów, że na podstawie jego scenariusza Kutz nakręci ciekawy film. Prosił, żeby im obu zaufać. Bezskutecznie. W pewnym momencie zezłościł się nawet, że wmawia mu się, że na scenariuszu *Wczasów pod lipą* się potknął, podczas gdy swoimi wcześniejszymi tekstami odniósł przecież sukces. „Proszę przeczytać – mówił – stenogramy z czterech posiedzeń, jakie odbywały się od jesieni, na których były omawiane moje scenariusze, były one przyjęte w podobny sposób, jak dzisiejszy”[44]. Wracał między innymi do sprawy *Zaułka św. Sebastiana*. Ścibor nie formułował tego wprost, ale stosunek środowiska do jego osoby można by ująć tak: był generalnie ceniony jako scenarzysta, natomiast poszczególne jego scenariusze z lubością krytykowano.

Ponieważ Kazimierz Kutz nie był w stanie skomentować po latach tego projektu, warto przytoczyć jego wypowiedź z obrad, zwłaszcza że między nim a Aleksandrem Fordem wywiązała się ciekawa wymiana zdań. Ford argumentował, że scenariusz Ścibora jest na tyle skomplikowany, że do jego realizacji potrzebni byłiby bracia Marx lub doświadczony reżyser teatralny, a nie debiutant, który nawet z dobrym zespołem realizatorów prawdopodobnie nie będzie umiał scenariuszowych gagów zainscenizować. Kutz, którego z Fordem zawsze łączyły chłodne stosunki, ostrożnie ripostował:

Chciałem wyrazić swoje zdziwienie w związku z wypowiedzią reżysera Forda, który twierdzi, że to jest zbyt trudne, jak na debiutanta, biorąc pod uwagę trudności w prowadzeniu aktorów. Uważam, że jest rzeczą wskazaną, żeby debiutant robił rzeczy trudne, a nie łatwe. Profesor Bohdziewicz wyrażał się pozytywnie o tym filmie, biorąc pod uwagę wykonawców i ich możliwości. Ja ich również znam, mają oni olbrzymi potencjał komizmu i oryginalności, a należy wziąć pod uwagę, że scenariusz ma iść do ich obróbki. W fazie scenopisu zostaną dopisane gagi[45].

Trudno powiedzieć, czy aktorzy „Konia” rzeczywiście opracowali na nowo scenariusz *Wczasów pod lipą*, choć Wiesław Gołas pamięta

[43] Por. A. Bikont, J. Szczęśna, *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006, s. 306.

[44] Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy z 16 maja 1958 roku debatującej nad scenariuszem *Wczasy pod lipą* Ścibora-Rylskiego, op.cit.

[45] Ibidem.

ich rozmowy z Kutzem na ten temat<sup>[46]</sup>. Kutz zadebiutował wkrótce *Krzyżem Walecznych*, wprowadzając plebejskiego bohatera na ekran i tworząc własną wersję polskiej szkoły filmowej. Znamienną *Krzyża* uniemożliwia raczej wyobrażenie sobie lepszego początku drogi artystycznej dla Kutza, nawet jeśli *Wczasy pod lipą* nad wyraz mu się udały. Chyba że sprawy rozwinęłyby się tak, jak po części wskazuje zachowana dokumentacja: skoro projekty *Wczasów pod lipą* i *Krzyża Walecznych* rozwijane były w „Kadrze” praktycznie w tym samym czasie, to istniała szansa, że Kutza nakręci oba filmy – jeden po drugim. A wtedy upiekłby dwie pieczenie na jednym rożnie. I niewykluczone, że na jego późniejszy *Upał* patrzylibyśmy dziś jako na swego rodzaju kontynuację *Wczasów pod lipą*.

Odrzucenie *Wczasów* miało natomiast poważniejsze skutki dla scenariopisarstwa Ścibora. Uwierzył zdaje się, że nie umie pisać komedii<sup>[47]</sup> i chyba już nie porwał się więcej na komediowy scenariusz. Istnieją jednak przecież w jego późniejszych filmach – mam na myśli te, do których zarówno pisał scenariusz, jak i je reżyserował – wątki wyraźnie komiczne. Na takiej nucie rozegrany jest przecież choćby western *Wilcze echa*. O wyczuciu humoru Ścibora świadczą także fragmenty jego listów do Lema, w których opisuje peerelowską prowizorkę i biurokrację. Pisząc o swoim wypadku samochodowym, potrafił krótko napomknąć o szkodach, a zbudować tak wielopiętrowy, ironiczny opis wzywania pomocy drogowej, że urastało to do większego nieszczęścia niż sam wypadek. Trudno nie uśmiechnąć się, czytając również jego krytyczne uwagi o przygotowaniach do służbowych wyjazdów zagranicznych:

Wyjazd nam się odwlekl jeszcze o dzień – paszporty [...]. My, Delegacja, jesteśmy jeszcze w obrabotce. Chcieli wypisać czek na wszystkie dewizy łączny, na Lesiewiczza, w ostatniej chwili bank – widocznie obawiający się, że Lesiewicz skuszony taką sumą ucieknie z koronami do Albanii – odmówił. Od rana wszystko odkręcają, każdemu do rączki, nowe czek, [...] Jezu ten kraj jednak istnieje tylko dzięki temu, że się wszyscy bez przerwy z żyłek wypruwają, by nadrobić chujostwo ogólne i bałagan, gdyby nie ta niewyczerpana wytrzymałość narodu, już by chyba biała plama powinna być na tym miejscu na mapie<sup>[48]</sup>.

[46] Również w 1958 roku o filmie z udziałem aktorów kabaretu „Koni” zaczął myśleć Andrzej Munk. On jednak chciał, by osi fabuły było powstawanie „Konia”, próby i sam spektakl. Scenariusz pisał wraz z twórcami „Konia”. Tekst ten nie został jednak prawdopodobnie ukończony. Symbolicznym śladem po tej współpracy jest jubileuszowy odcinek Polskiej Kroniki Filmowej, nakręcony przez Munka w 1959 roku z okazji piętnastolecia jej istnienia. Wystąpił w nim przede wszystkim Wiesław Gołas, a w epizodach Zdzisław Leśniak i Jerzy Dobrowolski. Por. R. Dziewoński, op.cit., s. 21.

[47] Podczas omawianego już posiedzenia Komisji nad projektem *Wczasów pod lipą* Ścibor powiedział ze smutkiem: „Nie wiem, czy wziąłem się za swój genre, czy nie za swój, nie wiem, czy on leży w gatunku moich możliwości autorskich, próbowałem zrobić komedię, która jednak się nie podobała”.

[48] List Aleksandra Ścibora-Rylskiego do Stanisława Lema z 1960 roku, ASN. Chodzi o wyjazd związany z filmem *Rok pierwszy* Witolda Lesiewiczza.

Wydaje się, że z podobnej frustracji, która znajdowała ujście w humorystycznym opisie, mógł po części powstać również scenariusz *Wczasów pod lipą*. Po jego odrzuceniu i jeszcze kilku scenariopisarskich porażkach u schyłku lat pięćdziesiątych Ścibor zapowiadał: „w najbliższej przyszłości kapituluję jako dostawca własnych tekstów i ograniczam się raczej do pracy nad adaptacjami klasyków czy półklasyków naszej literatury. Coś mi się jednak zaczyna wydawać, że i adaptacja nie jest «obszarem bezkolizyjnym»”[49]. Adaptacje klasyki, zawsze bardzo twórcze, były dla niego przede wszystkim próbą nadania artystycznego kształtu dyskusji o losie Polaków, tak, by zdjęć z niej ciężar bezpośrednio publicystyczny[50]. Odbiór *Popiołów* oraz los innych jego prac adaptatorskich pokazał, że rzeczywiście nie był to „obszar bezkolizyjny”...

### Stara baśń

Oczywiście kolejna dekada miała zaowocować w twórczości Ścibora czymś znacznie więcej niż adaptacjami: przede wszystkim debiutował jako reżyser, napisał *Człowieka z marmuru*, bezskutecznie zabiegał o możliwość wydania swojego dzieła życia, czyli *Pierścionka z końskiego włosia*. Ale rzeczywiście – zaczął również pisać cenione scenariusze adaptacji klasyków. Pierwszym ambitnym projektem w tej dziedzinie był napisany w 1961 roku dla Stanisława Lenartowicza scenariusz *Wiernej rzeki* na podstawie Żeromskiego. Ścibor uzupełnił fabułę o wojenne sceny z tej powieści – wiedząc, że *Przedwiośnie* jest zupełnie niecenzuralne, użył i przeniósł w czasy powstania styczniowego kilka charakterystycznych dla *Przedwiośnia* scen wojennej tragedii, co miało być bez wątpienia ukłonem wobec czytanego widza. Nikt z decydentów się nie zorientował, lecz film *Wierna rzeka* i tak nie mógł zostać wtedy zrealizowany. Pozostaje jednak w twórczości Ścibora drugim nieurzeczywistnionym projektem, który otarł się już nawet o okres zdjęciowy[51]. Potem, w 1963 roku, napisał dla Andrzeja Wajdy adaptację *Popiołów*[52], pozostając w kręgu literatury Żeromskiego, lecz znów, dodając do niej nowe treści: między innymi scenę szarży pod Somosierrą. Tym razem film zrealizowano, lecz w odczytaniu Wajdy, który opowiedział o zawiedzionych narodowych nadziejach i złudności wszelkiej ideologii, odnosząc oba te zjawiska do współczesności, *Popioły*

[49] A. Ścibor-Rylski, *Scenarzysta – Murzyn kinematografii?*, rozm. K. Eberhardt, „Film” 1960, nr 48, s. 6.

[50] Por. *W stronę „wielkiego filmu”?*, dyskusja w opr. S. Janickiego, „Film” 1964, nr 13, s. 10.

[51] Scenariusz zatwierdzono, wybrano aktorów, uruchomiono produkcję i dopiero wtedy przyszedł nakaz, by wstrzymać prace. Więcej o tym pisałem w artykule *Lenartowicza, Żebrowskiego i Chmielewskiego marzenia o „Wiernej rzece”*, „Kino” 2009, nr 1, s. 58–62.

[52] Co ciekawe, scenariusz *Popiołów* pisany był początkowo także dla Lenartowicza i dopiero w trakcie przejęty przez Wajdę. Lenartowicz tak przedstawiał

swoje plany w wywiadzie z 1961 roku dla jednego z biuletynów wewnętrznych: „Przyznam się, że myślałem przede wszystkim o *Popiołach* – najbardziej dojrzałym, doskonałym dziele Żeromskiego. Opracowanie scenariusza na podstawie powieści o takim ogromie wątków jest bardzo pracochłonne i długotrwałe. Oczekiwanie na scenariusz *Popiołów*, pisany przez Aleksandra Ścibora-Rylskiego, skróciłem sobie, przystępując do pracy nad adaptacją *Wiernej rzeki*, dokonanej również przez Ścibora-Rylskiego. Por. Archiwum Akt Nowych, zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii, sygn. 1/92. Za wskazanie tego dokumentu dziękuję Jarosławowi Grzechowiakowi.

stały się przedmiotem ataku stronników generała Moczara. Fakt ten nie pozostał bez wpływu na projekt adaptacji *Starej baśni*, którą Ścibor przygotował w 1965 roku dla Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego.

Dla obu reżyserów miało to być otwarcie nowego rozdziału ich twórczości: mieli już wówczas za sobą wielokrotnie nagradzaną pracę w dokumencie i dwa zrealizowane filmy fabularne: *Gangsterzy i filantropi* oraz *Prawo i pięść*. Trzeci – *Trzy kroki po ziemi* – właśnie kręcili. Wszystkie powstały w Zespole „Kamera” kierowanym przez Jerzego Bossaka. To podczas realizacji ostatniego z nich Hoffman i Skórzewski, jak rasowi reżyserzy, zaczęli już myśleć o kolejnym filmie, by maksymalnie skrócić okres bezczynności między jednym a drugim projektem.

Proponując Bossakowi adaptację *Starej baśni*, zdawali sobie sprawę, że wprawiają swojego szefa w konsternację, a przyszłych widzów – w zdziwienie. Tak inny był to pomysł od wszystkiego, co wcześniej nakręcili. Bossak znał jednak ciągoty Hoffmana do filmu historycznego. Jego konsternację wywołało raczej to, że taki film jak *Stara baśń* siłą rzeczy wpisze się w zbliżające się wtedy obchody tysiąclecia chrztu Polski, które władza zamierzała celebrować jako tysiąclecie państwa polskiego i odciąć się zupełnie od uroczystości kościelnych. Było wiadomo, że Hoffman i Skórzewski ze *Starą baśnią* znajdą się między młotem a kowadłem, choć sami uważali wówczas, że Millennium to najlepszy moment na taki film[53].

Przekonali jednak Bossaka, że *Stara baśń* to dla nich szansa na zmianę, na artystyczny rozwój. Już w lutym 1965 roku tygodnik „Film” podał informację, że „Hoffman i Skórzewski pracują nad scenariuszem *Starej baśni* Kraszewskiego”[54]. Dostyc szybko okazało się jednak, że – zajęci pracą nad filmem *Trzy kroki po ziemi* – nie mają czasu na pisanie. Zresztą wielowątkowość i fabularne skomplikowanie powieści zaczęły ich trochę przytłaczać. Ścibor dopiero co skończył realizację swojego filmu *Jutro Meksyk*, ale nie czuł się zmęczony i chętnie zgodził się wspomóc Hoffmana i Skórzewskiego jako autor scenariusza, zwłaszcza że *Stara baśń* była wtedy książką żywą. „Gromadzimy dokumentację – mówił w maju 1965 roku Hoffman – a Ścibor-Rylski dosłownie zatoniony jest w lekturze dzieł naukowych”[55].

Jednak zanim Ścibor przystąpił do pisania szkicu scenariusza, zaproponował obu reżyserom, żeby ich przyszły film rozpoczynał się sceną potyczki Polan z Wikingami, zapuszczającymi się rzekami w głąb kraju, by rabować. Takiej sceny u Kraszewskiego nie było, ale Hoffman i Skórzewski – jak to ujął Ścibor – zarazili się taką wizją otwarcia filmu[56]. On sam zrezygnował później z takiej ekspozycji, ale to,

[53] J. Hoffman, *Współczesność i historia*, oprac. (Kt-PAP), „Głos Szczeciński”, 25.05.1965. Hoffman mówił dokładnie: „Święcimy Tysiąclecie. Kiedyż więc, jak nie teraz powinniśmy sięgać do naszych najdawniejszych dziejów?”

[54] (esw) *Nowiny z zespołów. Kamera*, „Film” 1965, nr 8, s. 2

[55] J. Hoffman, op.cit.

[56] Tę i kolejne informacje o genezie większości pomysłów i rozwiązań fabularnych Ścibora-Rylskiego czerpię z jego eksplikacji scenariopisarskiej, dołączonej do noweli: A. Ścibor-Rylski, *Stara baśń*, nowela filmowa,teczka S-10797 w zbiorach FINA.

jak się ona kształtowała, pozwala lepiej sobie wyobrazić, jak wyglądała współpraca scenarzysty i reżyserów: Ścibor konsultował z nimi kolejne fragmenty scenariusza, brał pod uwagę ich sugestie, ale tekst był jego autorską adaptacją *Starej baśni*.

Reżyserzy i przyszły autor scenariusza przy aktywnej współpracy Zespołu „Kamera” bardzo starannie przygotowywali się do tego filmu. W eksplikacji scenariopisarskiej, którą Ścibor-Rylski dołączył do noweli filmowej *Starej baśni* (poprzedzającej pracę nad scenariuszem), znalazła się jego ciekawa relacja o badaniach „szeregu osób z rozmaitych środowisk czytelniczych, by ustalić z możliwie jak największą dokładnością, które konkretnie epizody i sceny wryły się szczególnie mocno w pamięć czytelników”. Takie testy były Ściborowi pomocne już przy pisaniu scenariusza *Popiołów*, teraz zostały powtórzone przy okazji *Starej baśni*. Ścibor chciał wprawdzie zachować wierność wobec Kraszewskiego, lecz najważniejsze i praktycznie „nie do ruszenia” stały się dla niego te fragmenty książki, które współcześnie mu czytelnicy najlepiej kojarzyli.

Okazało się, że ze *Starej baśni* najczęściej osób pamięta epizody otrucia przez Chwostka stryjów, porwanie Dziwy i jej pobyt na Ostrowie Lednickim, tragiczną śmierć Wisza przebitego włócznią oraz spalenie wiarołomnego Hengi. „Wiele osób – relacjonował dalej Ścibor – z zadziwiającą dokładnością opisywało szpiegowskie zabiegi Znoska, zakończone wybiciem mu oka; rzadziej, lecz jednak często, wspomniano pogrzeb Wisza i pierwszą kmięcią bójkę w Kruszwicy, zakończoną wzajemnym wymordowaniem się Chwostkowych przeciwników. Wszyscy doskonale pamiętali początek książki (podróż Henga z synem przez puszcę), natomiast prawie nikt, kto na świeżo nie czytał *Starej baśni*, nie był w stanie powiedzieć, czym zamykała się fabuła utworu”. Notabene właśnie fakt, że badani pamiętali początek książki, sprawił, że Ścibor zrezygnował jednak z otwierającej sekwencji z Wikingami i rozpoczął swój scenariusz tak, jak zaczyna się *Stara baśń* Kraszewskiego.

Przy pracy nad scenariuszem Ścibor najczęściej pracy włożył jednak w to, by w znaną fabułę wpleść „szeroki zasób wiedzy, zgromadzony przez współczesną naukę”. Po konsultacjach z profesorami Witoldem Henselem i Janem Czekanowskim, wybitnymi badaczami historii Słowian, wiedział już, że w odniesieniu do powieści Kraszewskiego musi bezwzględnie zmienić trzy kwestie: sprawę najazdu niemieckiego, postać Piasta i genezę władzy państwowej przed pierwszymi Piastami.

Ścibor musiał inaczej opisać zbyt wczesny u Kraszewskiego i niezgodny z ustaleniami historyków konflikt polsko-, a raczej polańsko-niemiecki, bo ziemie Polan nie znajdowały się w IX wieku w bezpośrednim sąsiedztwie granicy niemieckiej. Były oddzielone od niej pasem małych księstw – nazwijmy je umownie – zachodniosłowiańskich. Zresztą Niemcy nie byli jeszcze wówczas zainteresowani ekspansją na ziemie Polan. Ścibor-Rylski wpadł więc na pomysł, że w przyszłym filmie to Brunhilda, z pochodzenia Niemka i nałożnica

Chwostka, ściągnie na pomoc niemieckich najemników, których specjalnie opłaci, by posadzić na tronie w Kruszwicy swojego potomka. Oprócz Niemców byliby to także Wikingowie z Jomsborga. Taki przebieg zdarzeń byłby już bliższy faktom, bo w tamtym czasie drużyny płatnych ochotników formowały się w niejednym z krajów Europy i często były wynajmowane przez władców. Poza tym przedstawienie Brunhildy jako intrygantki, która stoi za najazdem niemieckich najemników, sytuowałoby cały konflikt w sferze bardziej prywatnej, a nie międzypaństwowej.

Postać Piasta, w stosunku do jego książkowego pierwowzoru, miała ulec jeszcze większym przeobrażeniom. Według legendy Długosza, na której oparł się Kraszewski, Piast był wprawdzie kmieciem, ale ubogim, na co dzień żyjącym z bartnictwa. Tymczasem, jak po rozmowach ze swoimi konsultantami przekonywał w swojej eksplikacji Ścibor, w IX wieku

było już rzeczą niemożliwą, aby tak wielką władzę skupić mógł w swym ręku człowiek „z dołów”, obrany jednogłośnie na kmiecym wiecu. IX wiek był już okresem całkowitego rozpadu wspólnoty pierwotnej, a co za tym idzie, ośrodki dyspozycyjne władzy przesuwają się zdecydowanie z prapolskich „opoli” w ręce krystalizujących się warstw feudalnych. Nikt dziś nie jest w stanie ustalić, kim faktycznie był Piast: boczną gałęzią Popielidów? Wodzem zbrojnej drużyny ostatniego z popielidzkich dynastów? Władką któregoś z pomniejszych plemion polańskich? [...] [57].

Ścibor postanowił, że w filmie Piast nie będzie bartnikiem, lecz kimś z możnych, kto dysponuje określoną siłą i cieszy się masowym poparciem ludu. W pierwszej części *Starej baśni* miał być więziony przez Miłosa, brata przyrodniego Chwostka – po tym, jak został przez niego pobity przed dziesięć laty w Gnieźnie – by po uwolnieniu, w glorii chwały, stanąć na czele Polan.

Objęcie przez niego rządów wiąże się z trzecią newralgiczną zmianą w stosunku do pierwowzoru Kraszewskiego. W powieści praktycznie wszyscy pozytywni bohaterowie walczą z Chwostkiem po to, by móc wrócić do wspólnoty pierwotnej, opartej na organizacji wieców. Najważniejszym przedstawicielem tej orientacji jest w książce Wisz. Ścibor nie zamierzał tej postaci zmieniać, ale w filmie miała otaczać Wisza inna aura: już nie plemiennego autorytetu, lecz kogoś, kto reprezentuje anachroniczny punkt widzenia na władzę, kto chce zniszczyć dynastię książęcą, zburzyć grody i wrócić do wspólnot rodowych. W powstaniu przeciwko Chwostkowi miała stopniowo zwyciężać tendencja ugruntowująca porządek feudalny, władzę monarszą. Reprezentantami tej opcji staliby się przede wszystkim Piast, Dobek i kapłan pogański Wizun. „Hasła [wspólnoty plemiennnej] – argumentował Ścibor – nie mogły prowadzić do zbudowania trwałej i silnej władzy państwowej, a taka przecież – silna i trwała – była władza państwowa pierwszych Piastów, jeśli już czwarty z nich był w stanie wprowadzić Polskę do eu-

[57] Ibidem.

ropejskiej rodziny narodów, ochrzcić ją, powiększyć aż po Ruś i Bałtyk oraz odeprzeć pierwsze zorganizowane zakusy niemieckie”[58]. Taka interpretacja umożliwiała Ściborowi wpisanie ekranizacji *Starej baśni* w kontekst wydarzeń połowy lat sześćdziesiątych XX wieku. Jego zdaniem, po obejrzeniu filmu widz zrozumiałby, że sukcesy Mieszka I i Bolesława Chrobrego nie były przypadkowe, lecz wynikały z pracy pokoleń i w ten sposób film Hoffmana i Skórzewskiego stawałby się „jednym z twórczych elementów naszego Millennium”.

W Zespole „Kamera” zapadła tymczasem decyzja, że *Stara baśń* będzie jednoseryjnym filmem pełnometrażowym, „co najwyżej nieznacznie dłuższym od przeciętnego”, ale mieszającym się w granicach dwóch godzin. Miała kosztować mniej niż *Popioły* czy *Faraon*, lecz mimo to – zostać zrealizowana na taśmie barwnej, techniką szerokoekranową. Ścibor, mając już szczegółową drabinkę fabularną i niezbędną wiedzę historyczną, napisał scenariusz w ciągu kilkunastu tygodni. Przycinając fabułę do długości pojedynczego filmu pełnometrażowego, zrezygnował z wielu motywów części pierwszej powieści: święta Kupały czy zasadzki na Chwostka w lesie i jego przypadkowej wizyty incognito u Piasta, a tę część powieści, która rozgrywa się już po śmierci Chwostka i zdobyciu przez Piasta Kruszwicy – pominął zupełnie. Wypadły więc dwa kolejne napady Niemców i Pomorców, wizyta Cyryla i Metodego oraz romans Domana z Miłą i późniejszy ślub z Dziwą.

Finałem filmu miało być zjedzenie Chwostka przez myszy – Ścibor zgodził się z Hoffmanem i Skórzewskim, że tego elementu legendy pominąć po prostu nie można. W scenariuszu moment ten stał się aktem rozpaczki Chwostka, który podczas oblężenia Kruszwicy nie ma już szans na ucieczkę i dowiaduje się na dodatek, że Brunhildę łączy romans z jej sługą Hadonem i że sam był tylko pionkiem w jej grze. Cała ta dramatyczna sytuacja rozgrywa się w pomieszczeniu nad lochem, w którym czyhają wygłodzone szczury.

[Chwostek] cofnął się i powoli odpiął od pasa ciężki topór.

– Takiego chciałaś mieć knezia... na Kruszwicy...

– Nie zabijaj – krzyknęła.

– O, nie – uśmiechnął się, a oczy miał straszne. – Za lekka by to była śmierć... dla was... i dla mnie.

Tamci pobledli, a oczy ich stały się wielkie, obłąkane z lęku. On tymczasem zamachnął się i uderzył toporem o kratę pod ich nogami. Prysnęły drzazgi, a pisk szczurów w kamiennej studni stał się donośniejszy niż przedtem.

Chwostek znowu uderzył. Krata zatrzęsła się, przechyliła. Hadon skoczył do przodu, chciał Chwostkowi odebrać topór, ale za słaby był – Chwostek odrzucił go jednym mocnym kopnięciem i znów uderzył toporem. Wówczas krata załamała się z trzaskiem i trzy ciała runęły w ciemność, pełną ruchu i pisku (s. 81)[59].

[58] Ibidem.

[59] A. Ścibor-Rylski, *Stara baśń*, scenariusz,teczka S-10795 w zbiorach FINA, kolejne odniesienia w nawiasach do tego maszynopisu.



W toku prac nad scenariuszem Ścibor zastanawiał się, czy nie zrezygnować również zupełnie z miłosnego wątku Domana i Dziwy – jego zdaniem najmniej udanego w powieści – który teraz rozbijałby konwencję *Starej baśni* jako filmu wojenno-politycznego. W końcu jednak – skoro był to motyw, który dobrze pamiętali czytelnicy – zdecydował się go tylko mocno okroić. „Trzeba niestety pozostawić ten łzawy wątek” – pisał zniechęcony w eksplikacji. Nic dziwnego, że w gotowym scenariuszu historia miłości Domana i Dziwy wyraźnie odstaje od reszty, jest najbardziej papierowa. Z drugiej strony, dla Hoffmana wątki miłosne w jego filmach historycznych stanowiły zawsze barwną część fabuły. Hoffman po prostu bardzo lubi melodramatyczną nutę, więc niewykluczone, że wraz ze Skórzewskim i przy współpracy z dobrymi aktorami ożywiłby parę zakochanych ze *Starej baśni*.

Dla Ścibora to jednak warstwa brutalnej polityki dynastycznej była najbardziej pociągająca. W swoim scenariuszu, by podgrzać atmosferę filmowego konfliktu, rozbudował wątek, któremu Kraszewski nie poświęcił aż tyle uwagi: krzywdzie, jaka stała się synom Miłosza, przyrodniego brata Chwostka. W powieści obaj synowie są pretendentami do tronu wobec tego, że Chwostek nie doczekał się jeszcze potomka. Ten jednak, podjudzony przez brzemienne Brunhildę, każe zamordować jednego z bratanków, a drugiego oskarża o tę zbrodnię, oślepia i wtrąca do lochu. Film *Stara baśń* byłby przez to momentami wręcz naturalistyczny.

W głębi lochu dwóch spasionych pacholków trzymało Leszka niby w kleszczach. Z jego pustych oczodołów spływały smużki krwi. Stary Zrzega, oprawca, który nigdy nie wychylał się z mroków piwnicznych, trzymał jeszcze w jednej ręce lepkie żelazo, a w drugiej skrważone gałki oczne młodego knezia. Smerda kiwnął mu ręką.

– Rzuć szczuram, niech młody kneź posłucha, z jakim smakiem będą to jadły... I nich milczy – jeśli sam nie chce stać się dla nich przysmakiem. Zrzega przechylił dłoń. Czy Leszka ześlizgnęły się z niej w dół, na drewnianą kratownicę, pod którą czarna otwierała się studnia. (s. 29)

Być może Ścibor chciał przebić naturalizmem oślepianie Juranda w *Krzyżakach*. Na pewno jednak ta scena była jedną z tych, które przez cały film miały przypominać widzowi, że w Kruszwicy jest loch ze szczurami – tak, by finał filmu stawał się jak najbardziej prawdopodobny i umotywowany. Ale największe wrażenie robi w scenariuszu Ścibora to, że w niektórych fragmentach udało mu się stworzyć coś, na czym Skórzewskiemu i Hoffmanowi bardzo zależało: szekspirowską atmosferę. Jakby się czytało *Makbeta*! W przyszłym filmie jedna z pierwszych scen, w której Brunhilda z Chwostkiem planują morderstwo jego najbliższych krewnych, od razu wprowadzałaby posmak pewnej ostateczności, okrucieństwa niepowstrzymanego przez jakiekolwiek tabu.

Fragmentów o podobnej atmosferze nie starczyło jednak na cały scenariusz. Ścibor, kondensując przyszłe zdarzenia filmowe, zaburzył powieściowe tempo rozwoju zdarzeń. W jego scenariuszu wszystko

dzieje się za szybko, w efekcie trudno sobie uzmysłować, jak trudne i długie były i powstanie i wojna przeciwko Chwostkowi. Nie ma oddechu, jest tylko akcja. Poza tym z filmu mógłby się ulotnić, obecny w powieści, nastrój charakterystyczny dla legendy i starego podania. Bogactwo miejsc i zdarzeń Kraszewskiego Ścibor zastąpił fabułą, która prawie w całości rozgrywa się w Kruszwicy. Szkoda również postaci Wisza. Jego zmiana w stosunku do powieściowego pierwowzoru jest jednak diametralna. Nie ma w nim już cienia przenikliwości, którą obdarzył go Kraszewski. Wisz jest u Ścibora bliski fanatyzmowi.

Niemniej scenariusz Ścibora jest bardzo atrakcyjny i nie ma powodu, by wątpić, że film Hoffmana i Skórzewskiego także taki był. Obaj pierwszy raz mierzyliby się z filmem tak widowiskowym, zrealizowanym na taśmie barwnej. Jako filmowcy byli wtedy w natarciu, nie istniały dla nich rzeczy niewykonalne. Główną ich podporą miał być Jerzy Lipman, z którym nakręcili dwie swoje fabuły i który miał potrzebne przy takim filmie doświadczenie, wyniesione z planu *Popiołów*. Scenografia filmu miała się oprzeć na trzech głównych dekoracjach: Kruszwicy, Gniezna (oba grody były w IX wieku podobnej wielkości) i mniejszej – zagrody Wisza. W porównaniu z innymi polskimi gigantami realizacyjnymi tamtego czasu były to założenia dość skromne.

Ścibor, by jeszcze obniżyć koszt filmu, inaczej niż w książce opisał oblężenie i zdobycie Kruszwicy. W swojej eksplikacji tłumaczył:

Piast będzie się starał wziąć Kruszwicę nie poprzez długie i niszczące działania oblężnicze, lecz podstępem; tylko wtedy bowiem nie uroni nic z „potencjału grodzkiego”, nagromadzonego przez poprzedników. Sądzę, że przyjęcie takiej zasady byłoby słuszne również z punktu widzenia realizacyjnego; *Stara baśń* będzie prawdopodobnie realizowana środkami skromniejszymi niż np. *Faraon*; w tych zaś ramach łatwiej pokazać wzięcie grodu fortem, niż pokazywanie żmudnego i z natury rzeczy bardzo kosztownego zdobywania grodu przy pomocy machin oblężniczych – tak zaś musiałoby się odbywać faktycznie zdobywanie Kruszwicy. W filmie najemnicy idący na pomoc Chwostkowi, zostaliby napadnięci nad Notecią przez wojska Polan dowodzone przez Piasta. A potem Polanie, przebrani już w stroje niemieckich najemników, wjechaliby do Kruszwicy i wyrznęli całą jej ludność w pień. (s. 78–79)

Hoffman pamięta, że przygotowania do ekranizacji *Starej baśni* ruszyły, że nawet zaczęli ze Skórzewskim wybierać aktorów. Nie jest jednak w stanie przypomnieć sobie żadnych nazwisk. Jego zdaniem projekt wkrótce upadł przez chorobę alkoholową Skórzewskiego.

Już na planie *Trzech kroków po ziemi* – wspomina Hoffman – picie Edka regularnie uniemożliwiało nam pracę. Potem było jeszcze gorzej. Byliśmy w ferworze przygotowań nie tylko do *Starej baśni*. Kroił się film na podstawie *Manon Lescaut* Antoine’a Prévosta. Ale Edek regularnie znikał na kilka dni, nie mówiąc już o tym, że nie przychodził na umówione spotkania ze Ściborem czy Bossakiem. W pewnym momencie stwierdziłem, że tak dłu-

żej się nie da. Bo ile mogłem się nim zajmować, wyciągać z melin, wozić do szpitala? Rozstaliśmy się, a wspólnie zaczęte projekty legły w gruzach<sup>[60]</sup>.

Nie mogłem nie zapytać Hoffmana, czy wyobrażał sobie kiedyś, że jednak się ze Skórzewskim nie rozstają, że jego partner pokonuje chorobę i nadal razem realizują filmy: *Starą baśń*, *Manon Lescaut*, *Pana Wołodyjowskiego*... Słowem, czy wyobrażał sobie, by razem kręcili *Trylogię*? Hoffman nie umiał na to pytanie odpowiedzieć. Powiedział dokładnie tak: „Jestem pewien, że gdyby Edek przestał pić, nasz tandem by się nie rozpadł, więc... A z drugiej strony jakoś zupełnie nie mogę sobie wyobrazić kręcenia *Pana Wołodyjowskiego* czy *Potopu* z Edkiem”<sup>[61]</sup>.

Lecz w 1965 roku Hoffman nie odważyłby się jeszcze nakręcić *Starej baśni* samodzielnie. Najprawdopodobniej jednak nie tylko rozstanie ze Skórzewskim pogrzebało ten projekt. Po premierze *Popiołów Wajdy* we wrześniu 1965 roku moczarowcy rozpętali niespotykaną dotąd nagonkę na film, który rzekomo siał defetyzm i był apatriotyczny. Nazwisko Ścibora-Rylskiego, który był przecież scenarzystą *Popiołów* i *Starej baśni*, nie torowało już teraz filmowi Hoffmana i Skórzewskiego drogi na ekran. Mogło wręcz stanowić przeszkodę. Poza tym fakt, że Ścibor osłabiał antyniemiecką wymowę *Starej baśni*, mógł stać się gwoździem do trumny po tym, gdy w listopadzie 1965 roku polscy biskupi podpisali list do biskupów niemieckich.

Władze PRL uznały sygnatariuszy za zdrajców i uruchomiły całą maszynę propagandową, która miała ich zdyskredytować. Chodziło nie tylko o niekonsultowany z władzami państwowymi gest pojednania, ale też o to, że odpowiadając na list biskupów polskich, biskupi niemieccy użyli sformułowania, które władze Polski uznały za kwestionowanie granicy na Odrze i Nysie. Episkopat wielokrotnie protestował przeciwko oskarżeniu o to Kościoła polskiego. Na niewiele się to zdało. Propaganda głosiła swoje, a stosunki polsko-niemieckie gwałtownie się wtedy oziębily. Ścibor ze swoim pomysłem na *Starą baśń* znalazł się wtedy jakby w niewłaściwym miejscu i czasie. Był to ostatni akord prac nad projektem z 1965 roku.

I gdy Hoffman blisko czterdzieści lat później wrócił do pomysłu ekranizacji *Starej baśni*, nie skorzystał wprawdzie z dawnego scenariusza Ścibora, lecz mimo to spróbował na nowo szukać makbetowskiej aury u Kraszewskiego, którą zbudował już Ścibor w swoim scenariuszu. Film powstał, ale okazał się artystyczną kłapą, bajką bez znaczenia, podczas gdy scenariusz Ścibora był propozycją filmu par excellence politycznego, nie tylko uniwersalizującego wszelkie dążności do zdobywania i utrzymania władzy, lecz również wpisującego te zjawiska w kontekst typowo polski.

Ma rację Tadeusz Drewnowski, że Ścibor, poświęcając się scenariopisarstwu, zaniedbał prace stricte literacką i że bywały momenty, gdy stosował taktykę ketmana literackiego: zamiast pisać rzeczy autentyczne

[61] Ibidem.

[62] Por. postowie Tadeusza Drewnowskiego w książce *Pierścionek z końskiego włosia*, Warszawa 1991, s. 349.

i swoje, przyjmował zlecenia na scenariusze o wątpliwej wymowie i ewidentnie tylko dla pieniędzy[62]. Z jego listów do Stanisława Lema wynika, że takim przypadkiem byli na przykład *Komedianty*, których zrealizowała Maria Kaniewska. Lecz równocześnie scenariopisarstwo stało się tym obszarem, w których Ścibor często dotykał spraw dla niego najważniejszych i newralgicznych dla polskiego tu i teraz, co powodowało tak liczne zatrzymania jego tekstów. Dlatego zwłaszcza w jego przypadku warto traktować twórczość, która się urzeczywistniła w postaci filmów oraz tę, która pozostała na dnie szuflad, jako awers i rewers tej samej monety; gdzie *Zaulek św. Sebastiana* wchodzi w historiozoficzną dyskusję z *Pierścieniem z końskiego włosia* i z filmem Wajdy zrealizowanym na jego podstawie, a *Wczasy pod lipą* stanowią wyraźny przykład ironicznego, czasem wręcz szyderczego dystansu Ścibora do świata, pobrzmiewającego potem w jego autorskich filmach z lat sześćdziesiątych.

## BIBLIOGRAFIA

- Aleksander Ścibor-Rylski *pracuje nad scenariuszem „Rano przeszedł huragan” i przygotowuje kolejny western*, rozm. B. Zagroba, „Magazyn Filmowy” 1969, nr 31
- Bikont A., Szczęśna J., *Lawina i kamienie. Pisarze wobec komunizmu*, Warszawa 2006
- Drewnowski T., *Drugie życie Ścibora*, „Kino” 1992, nr 9, s. 14–18
- Dziewoński R., *Dla mnie bomba Jerzego Dobrowolskiego*, Łomianki 2009
- Eberhardt K., *Portrety w miniaturze. Ścibor-Rylski*, „Film” 1966, nr 9
- Gołas-Ners A., *Na Gol(ł)asa*, Warszawa 2008
- Hager L., *Co słycać w Zespole „Kadr”*, rozm. (pel), „Film” 1958, nr 26
- Hoffman J., *Współczesność i historia*, oprac. (Kt-PAP), „Głos Szczeciński”, 25.05.1965
- Kaźmierczyk Z., *Ewolucja romantycznego tytaniczności w ikonografii socrealistycznej – na przykładzie utworów Aleksandra Ścibora-Rylskiego*, [w:] *Socrealizm. Fabuły – komunikaty – ikony*, red. K. Stępnik i M. Piechota, Lublin 2006
- Konwicki T., *Wiatr i pył*, Warszawa 2008
- Kutz K., *Sielanka prawie dokończona*, rozm. A. Szpulak, [w:] *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998
- Lubelski T., *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012
- Mówi Aleksander Ścibor-Rylski*, rozm. B. Janicka, „Kino” 1967, nr 14
- Nad czym pracują pisarze. Rozmowa ze Ścibor-Rylskim*, „Trybuna Mazowiecka” 1957, nr 174
- Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy, omawiającej scenariusz *Krzyż Walecznych*, 27 czerwca 1958, zbiory FINA, A-214 poz. 97
- Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy, omawiającej scenariusz *Koniec starego roku*, 19 lutego 1959, zbiory FINA, A-214, poz. 122
- Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy, omawiającej scenariusz *Wczasy pod lipą*, 16 maja 1958, zbiory FINA, A-214, poz. 93
- Protokół z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy, omawiającej scenariusz *Zaulek św. Sebastiana*, 24 stycznia 1958, zbiory FINA, A-214, poz. 87
- Rek J., *Kino Jerzego Kawalerowicza i jego konteksty*, Łódź 2008
- Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy debatującej nad scenariuszem *Dotknięcie nocy* Ścibora-Rylskiego, zbiory FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (dalej FINA), A-214

- Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy z 24 stycznia 1958 roku debatującej nad scenariuszem *Zaulek św. Sebastiana* Ścibora-Rylskiego i Kawalerowicza, zbiory FINA, A-214
- Ścibor-Rylski A., *Od „Węgla” przez „Cień” do „Gniewu”*, rozm. M. Warneńska, „Tribuna Mazowiecka” 1955, nr 270
- Ścibor-Rylski A., *Pierścionek z końskiego włosia*, Warszawa 1991
- Ścibor-Rylski A., *Scenarzysta – Murzyn kinematografii?*, rozm. K. Eberhardt, „Film” 1960, nr 48
- W stronę „wielkiego filmu”?*, dyskusja w opr. S. Janickiego, „Film” 1964, nr 13
- Wiesław Gołas w roli „Płomienia”*, „Ekran” 1970, nr 9