

## Między ministerialną kolaudacją a premierą kinową. Nieformalne i nieoczywiste ingerencje w wybrane filmy powstałe w latach 1957-1968, za kadencji wiceministra kultury i sztuki Tadeusza Zaorskiego

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.3.03>

### **Streszczenie**

Tekst odtwarza ścieżkę cenzurowania filmów w okresie, gdy Tadeusz Zaorski był wiceministrem kultury, i analizuje te przypadki, gdy pomimo pozytywnej kolaudacji ministerialnej i akceptacji przez przedstawiciela GUKPPIW dany tytuł nie wchodził do kin. Na tym etapie kończyła się samodzielność decyzji Zaorskiego. Urządzano dodatkowe pokazy takiego filmu dla Biura Politycznego, dla kierownika Wydziału Kultury KC PZPR, dla sekretarzy KC czy dla ministrów, jeśli tematyka filmu dotyczyła pracy ich resortu. Były to projekcje nieformalne i ich charakter określano jedynie jako doradczy, lecz w istocie były one decydujące dla losów filmu. Poprzez analizę wyboistych dróg na ekran filmów: *Zezowate szczęście* (1959) Munka, *Niewinni czarodzieje* (1960) Wajdy, *Głos z tamtego świata* (1962) Różewicza, *Życie raz jeszcze* (1964) Morgensterna, *Długa noc* (1967) Nasfetera i *Słońce wschodzi raz na dzień* (1967) Kluby artykuł przedstawia ten obszar decydowania o losach filmu, który skazywał autora na sytuację trudną: nierzadko w kolejnych rozmowach o filmie nowe ustalenia stały w sprzeczności ze starymi, a pożądaną wymowę projektu sprowadzały do absurdu.

### **Słowa kluczowe**

cenzura, kolaudacja, usunięte sceny, scenariusz, Tadeusz Zaorski, *Długa noc*, Janusz Nasfeter, *Głos z tamtego świata*, Stanisław Różewicz, *Niewinni czarodzieje*, Andrzej Wajda, *Rachunek sumienia*, Julian Dziedzina, *Słońce wschodzi raz na dzień*, Henryk Kluba, *Zezowate szczęście*, Andrzej Munk, *Życie raz jeszcze*, Janusz Morgenstern

Wydawałoby się, że po kolaudacji ministerialnej i akceptacji przez przedstawiciela Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk droga na ekran stała dla filmu otworem. Tymczasem zdarzało się, że w przypadku szczególnie wątpliwych dla władzy tytułów urządzano potem dodatkowe pokazy dla Biura Politycznego, dla kierownika Wydziału Kultury KC PZPR, dla sekretarzy KC czy dla ministrów, jeśli tematyka filmu dotyczyła pracy ich resortu. Były to projekcje nieformalne i ich charakter określano jedynie jako doradczy, lecz w istocie decydowały one o losach filmu.

Tadeusz Zaorski, ówczesny wiceminister kultury i sztuki oraz szef kinematografii<sup>1</sup> został zapamiętany jako urzędnik przychylny filmowcom, skłonny iść im na rękę, jeśli nie proponowali fabuły jawnie obrazoburczej wobec ówczesnej sytuacji politycznej. Stanisław Różewicz pisał na przykład: „Zaorski – szef kinematografii zdecydowanie inny od poprzednich. Tolerancyjny, nie był graczem politycznym, był przyjacielem polskiego filmu”<sup>2</sup>. A Tadeusz Chmielewski mówił: „[O] ile [...] często dostawałem cięgi od różnych działaczy od kultury, to bardzo dobre relacje miałem z ich szefem [...] Tadeuszem Zaorskim. [...] Nie znać było w nim urzędnika. [...] Poza Józefem Tejchmą Zaorski był chyba jedynym ministrem kultury, który stał po stronie twórców, a nie władzy”<sup>3</sup>.



Il. 1. Szef kinematografii Tadeusz Zaorski, 1961 r., autor: Jerzy Troszczyński, źródło: Fototeka FINA

- 1 Zaorski nie przez cały okres pracy w ministerstwie był jednocześnie generalnym dyrektorem Naczelnego Zarządu Kinematografii, czyli de facto – szefem kinematografii. Na przykład od grudnia 1960 r. funkcję tę pełnił Jerzy Typrowicz, Zaorski natomiast ograniczył się wówczas do funkcji podsekretarza stanu w Ministerstwie Kultury i Sztuki, choć oczywiście nadal miał decydujący wpływ na kinematografię. Zob. E. Zajiček, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918-1991*, Filmoteka Narodowa, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1992, s. 168. Typrowicz do pracy w kinematografii przyszedł wprost z Najwyższej Izby Kontroli. Nie ufał ludziom i nie miał serca do kina. W pierwszej połowie 1962 roku wszyscy reżyserzy pracujący w Zespołach Filmowych napisali do Zaorskiego petycję, w której domagali się zwolnienia Typrowicza. Zaorski przychylił się do tego wniosku w sierpniu 1962 r. i sam wrócił na fotel szefa kinematografii; na podstawie mojej rozmowy z Andrzejem Zakrzewskim z 30 lipca 2020 r.
- 2 S. Różewicz, *Było, minęło... W kuchni i na salonach X Muzy*, Iskry, Warszawa 2012, s. 86-87.
- 3 P. Śmiałowski, *Tadeusz Chmielewski. Jak rozpętałem polską komedię filmową*, Trio, Warszawa 2012, s. 164.

Od decyzji Zaorskiego zależało dużo. Zwykle kierował film do rozpowszechniania, jeśli autor wprowadził poprawki zalecone przez niego samego lub przez cenzora. Przebieg procesu cenzurowania filmu i rola poszczególnych urzędników nie zostały jednak dotąd w pełni rozpoznane, dlatego pokuszę się o pewien jego zarys, by tym bardziej uwypuklić potem, jak trudne były przypadki tych filmów, które przeszły formalnie przez cenzorskie sito, a mimo to nie trafiły od razu na ekran. Skupię się oczywiście na opisie zjawiska cenzury zewnętrznej<sup>4</sup>, pomijając już etap wcześniejszy, gdy w projekt mógł ingerować kierownik artystyczny zespołu, w którym toczyła się produkcja<sup>5</sup>.

Zaorski w swoich zaleceniach pokolaudacyjnych nie ograniczał się zwykle tylko do ingerencji natury politycznej. Uwagi formułował także w odniesieniu do stricte artystycznej strony filmu. Na przykład w propozycjach dotyczących zmian w filmie *Mój drugi ożenek* (reż. Zbigniew Kuźmiński, 1963) znalazła się zarówno sugestia, by „rozważyć możliwość przegrania monologu wewnętrznego Marcina w innej konwencji dźwiękowej” jak i polecenie, by „skrócić lub częściowo wyeliminować sceny kościelne” i „uwypuklić, że chłopci nie zdradzają bliższego zainteresowania dla spraw religijnych, bo w czasie procesji lub nabożeństwa załatwiają swoje sprawy”<sup>6</sup>. Podobnie w przypadku filmu *Bumerang* (reż. Leon Jeannot, 1966) uwagi miały dwojaki charakter. Polityczny, gdy Zaorski polecał: „Ustawić jaśniej postać ojca (Karczewskiego), by było zrozumiałym, że postępowanie jego uzasadnione nie tylko przeżyciami wojennymi, ale i obecnym stanem politycznym i roszczeniami Niemców pod naszym adresem”. Artystyczny, gdy sugerował: „Zdynamizować tempo części pierwszej filmu dla wydobycia lepszego nastroju”<sup>7</sup>.

4 Anna Misiak w swojej książce *Kinematograf kontrolowany* nieostro rozgranicza podział: kontrola wewnętrzna opierała się na zaleceniach i ingerencjach ludzi związanych z branżą filmową. Natomiast zewnętrzna forma cenzury była nakładana przez osoby w żaden sposób niezwiązane z przemysłem filmowym, a zasiadające w różnych komisjach cenzorskich. A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Universitas, Kraków 2006, s. 25-26.

5 Jednymi z najgłośniejszych projektów z omawianego okresu, przy których różnica zdań między twórcą a kierownikiem artystycznym zaważyła na losach całego przedsięwzięcia, były m.in. niezrealizowani ostatecznie *Jesteśmy sami na świecie* (1957) Andrzeja Wajdy mający powstać w Zespole „Kadr”, nowelowi *Gangsterzy i filantropi* (reż. J. Hoffman i E. Skórzewski, 1962), z których Jerzy Bossak jako kierownik Zespołu „Kamera” na etapie prac scenariuszowych polecił usunąć trzecią nowelę, niepodobającą się KOS, wreszcie *Sami swoi* (reż. S. Chęciński, 1967), gdy Czesław Petelski jako szef Zespołu „Iluzjon” odebrał projekt Bohdanowi Porębie.

6 [Pismo Zespołu Produkcji i Techniki Dźwiękowej do Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych], 27 września 1963, FINA, sygn. A-538, poz. 1, k. 26.

7 *Zalecenia pokolaudacyjne z dnia 6 kwietnia 1966 r. dot. filmu „Bumerang”* (Zespół „Studio”, reż. L. Jeannot), FINA, sygn. A-538, poz. 1, k. 49.

Tego rodzaju zalecenia wynikały nie tylko z osobistych preferencji szefa kinematografii, ale bywały także summą uwag, jakie padły podczas kolaudacji z ust dyskutantów.

W momencie gdy reżyser danego filmu dokonał wskazanych poprawek lub gdy wyjechał u Zaorskiego jakieś ustępstwa, dochodziło do pokazu dla cenzora. Od 1 września 1958 roku naczelnikiem Wydziału Widowisk GUKPPiW był Maksymilian Russinow<sup>8</sup> i to jego nazwisko figuruje na wielu protokołach z przeglądów filmów fabularnych dokonanych przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk (zwanym potocznie kartami cenzorskimi<sup>9</sup>) z tamtego czasu. Był on jednak cenzorem dość łagodnym, niezbyt często zgłaszającym jakiekolwiek uwagi, co pokazuje tylko, jak rozwinięty był system ingerencji w filmy na wcześniejszych etapach produkcji. Co istotne, Russinow nie był najczęściej na kolaudacjach ministerialnych. Urządzano dla niego osobny pokaz. Lecz w roku 1966 zastąpił go Henryk Olszewski<sup>10</sup>, który 1 sierpnia został mianowany

- 8 Ponieważ postać Russinowa pozostaje dotąd zupełnie nieznaną w literaturze filmoznawczej, przytaczam zapisy z jego teczki personalnej: Russinow Maksymilian Józef, ur. 13 marca 1904 roku w Zgierzu. Posiadał wykształcenie średnie. Maturę zdał jako ekstern w 1923 roku. W latach 1939-1946 przebywał w ZSRR. Po wojnie pracował m.in. jako dyrektor techniczny w Centrali Tekstylniej (1946-1950), jako naczelnik wydziału w Ministerstwie Handlu Zagranicznego (1950-1952) oraz jako naczelnik wydziału w Ministerstwie Przemysłu Lekkiego (1952-1958). Naczelnikiem Wydziału Widowisk GUKPPiW został 1 września 1958 roku. W teczce znajdują się dokumenty o podwyżkach pensji, które Russinow co jakiś czas otrzymywał, co by oznaczało, że dobrze wywiązywał się ze swoich zadań. 21 czerwca 1968 roku złożył podanie do prezesa GUKPPiW, Józefa Siemka, o zwolnienie go z powierzonej mu funkcji ze względu na zły stan zdrowia. Z cenzury odszedł 31 lipca 1968 roku. Nie udało mi się ustalić ani dalszych jego losów, ani kulis odejścia, które zważywszy na rok, mogły być inne od oficjalnych. Zob. *Russinow Maksymilian* (teczka personalna), Archiwum Akt Nowych (dalej: AAN), zespół GUKPPiW, sygn. 6859, k. 2, 3, 5, 24, 25.
- 9 Karta cenzorska z drugiej połowy lat 50. i pierwszej połowy lat 60. miała bardzo prosty układ: nagłówek *Protokół*, pod nim sformułowanie o przeglądzie danego filmu, datę tego przeglądu, rubrykę, w której wymienieni byli obecni, oraz umieszczone na dole sformułowanie „Film może być wyświetlany bez zmian”, które było przekreślane, jeśli cenzor zgłaszał jakieś uwagi i zapisywał je – najczęściej odręcznie – na dole kartki. Od roku 1968 karta cenzorska trochę się zmieniła. Doszła informacja, który zespół filmowy wyprodukował oceniany film, a na dole kartki, obok sformułowania „Film może być wyświetlany bez zmian”, pojawiła się także rubryka „Inna decyzja GUKPPiW”, w której cenzor mógł wpisać swoje uwagi.
- 10 W przypadku Olszewskiego także przytoczę zapisy z teczki personalnej, bo mimo że jego postać jest znana, to jego droga do pracy w cenzurze – już nie: Olszewski Henryk, ur. 13 lutego 1925 r. w Suchcicach p. Ostrołęka. Z zawodu był nauczycielem. Pracował m.in. jako kierownik szkoły podstawowej w Suchcicach (1945-1946), jako instruktor w Wojskowym Urzędzie Informacji i Propagandy w Olsztynie, jako kierownik w Wojskowym Zarządzie Związku Więźniów Politycznych w Olsztynie, jako instruktor KW PPR w Olsztynie (1948), jako zastępca kierownika wydziału KC PZPR w Olsztynie (1949-1950), jako instruktor KC PZPR w Warszawie (1950-1954) oraz jako za-

dyrektorem Departamentu Widowisk GUKPPiW i stał się przełożonym Russinowa. Olszewski, w przeciwieństwie do Russinowa, przychodził na kolaudacje ministerialne i był cenzorem zdecydowanie bardziej ostrym i mocniej ingerującym w filmy.

Wydaje się, że ta zmiana wcześniejszego zwyczaju osobnej projekcji filmu dla cenzora podyktowana była coraz mniej restrykcyjnym podejściem władz do zasady, że reżyser tylko w sporadycznych przypadkach miał mieć możliwość osobistej z nim rozmowy. Przed 1966 rokiem o nakazach wycięć informowany był zespół, w którym film powstał, i to jego kierownik artystyczny mógł prowadzić negocjacje w Ministerstwie Kultury i Sztuki lub bezpośrednio w cenzurze, by jakąś kontrowersyjną scenę uratować. Obecność cenzora Olszewskiego podczas kolaudacji ministerialnych trochę zmieniała tę procedurę. Dlatego ta postać zapisała się w pamięci środowiska filmowego, a Russinowa nie, bo po prostu nikt z twórców go nie spotykał i nie mógł z nim bezpośrednio porozmawiać.

Zresztą nie tylko filmowcy nie mieli swego czasu możliwości rozmowy z cenzorem. Jan Józef Szczepański opisywał absurdalną sytuację, gdy chcąc wydać swój *Pojedynek* (1957), musiał prowadzić rozmowę z cenzorem przez redaktora Wydawnictwa Literackiego, choć cenzor ten siedział dosłownie w pokoju obok. Redaktor przekazywał pisarzowi karteczki z instrukcjami<sup>11</sup>. Była to jednak – bądź co bądź – jakaś możliwość negocjacji, której reżyserzy do połowy lat 60. praktycznie nie mieli. Fakt, że od pewnego momentu mogli z Olszewskim osobiście pertraktować, dawał im poczucie jakiejś sprawczości, bezpośredniego udziału w zabiegach o jakość filmu. Z perspektywy badawczej z kolei pozwala to dziś zrozumieć, jak określone negocjacje zapamiętane przez reżysera zostały zapisane w dokumentach i na czym polega między nimi różnica. Kazimierz Kutz wspominał na przykład ingerencję w *Sól ziemi czarnej* (1969):

Jeden (...) fragment musiałem usunąć – gdy w końcówce do Erwina podchodzi Olo Łukaszewicz, czyli Gabriel, i pyta: „Czemu nam Polska nie pomogła?”. Erwin się chwilę zastanawia i mówi: „Albo ma coś innego na głowie, albo mo nos kajś. Czyli w dupie”. Po pierwszej projekcji dostaję list od cenzora tej mniej więcej treści: “Panie Kazimierzu, gratuluję... itd.,

stępcą kierownika wydziału i instruktor komisji w Centralnej Radzie Związków Zawodowych w Warszawie. 1 sierpnia 1966 r. objął stanowisko dyrektora Departamentu Widowisk w GUKPPiW. W październiku 1966 r. został odznaczony Brązowym Medalem „Za Zasługi dla Obronności Kraju”, a w lutym 1970 – Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski IV klasy. 22 stycznia 1973 r. przeszedł do pracy w Ministerstwie Kultury i Sztuki i został dyrektorem Centrali Wynajmu Filmów. Jego obowiązki w GUKPPiW przejął Przemysław Marcisz, zostając po reorganizacji struktury urzędu dyrektorem Zespołu Widowisk, Radia i Telewizji GUKPPiW. Zob. *Olszewski Henryk* (teczka personalna), AAN, zespół GUKPPiW, sygn. 6478, k. 1, 2, 4, 7, 17, 25, 28, 35 i 40.

11 Zob. J. J. Szczepański, *Śnił mi się dyktator bez butów* [w:] J. Trznadel, *Hańba domowa*, Wydawnictwo Paweł Skokowski, Lublin 1993, s. 285-286.

lecz zwracam panu uwagę, że Polska jest faktem tak wysublimowanym, iż nie może mieć dupy. Ten fragment należałoby usunąć”. “Cóż, Polska nie ma dupy, to jest jakiś argument” – pomyślałem. No i wyciąłem<sup>12</sup>.

Zachowane pismo na temat tej ingerencji każe sprostować wspomnienie reżysera. Wiesław Bożym, dyrektor Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych, pisał do Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów Naczelnego Zarządu Kinematografii: „Zawiadamiamy o wykonaniu polecenia GUKPPiW i usunięciu z filmu fabularnego »Sól ziemi czarnej« kwestii wypowiedzianej przez Erwina – »albo nos niychce, skoro lodwróciła się od nas plecami«”<sup>13</sup>. W ostatecznej wersji filmu pozostała odpowiedź Erwina: „Sam się nad tym zastanawiam. Widać ma większy frasunek na głowie”, po której następuje trudno zauważalne cięcie.

Na kartach cenzorskich podpisanych przez Russinowa pod jego nazwiskiem figuruje nierzadko parafka L. Sytnerowej, która była pracowniczką Zespołu Produkcji i Techniki Filmowej NZK. Nie udało mi się dotąd ustalić jej imienia<sup>14</sup>, choć jej nazwisko pojawia się bardzo często także w stenogramach Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy, która w pierwszej połowie 1957 roku została podzielona na Komisję Ocen Scenariuszy i Komisję Kolaudacyjną. Sytnerowa, choć obecna na zebraniach, nigdy nie zabierała głosu. Z bardzo dużym prawdopodobieństwem można stwierdzić, że była osobą, która protokołowała dyskusje<sup>15</sup>, ale przede wszystkim z ramienia NZK czuwała także nad wprowadzaniem poprawek w kolejnych etapach produkcji filmu<sup>16</sup>. Sytnerowa notowała zapewne podczas

12 K. Kutz, *Będzie skandal. Autoportret*, Znak, Kraków 2019, s. 255-256.

13 [Pismo Wiesława Bożyma do Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów], 14 listopada 1969 r., FINA, sygn. S-32182.

14 Spośród reżyserów, których pytałem i którzy już w latach 50. i 60. pracowali w kinematografii, przypominał sobie Sytnerową tylko Janusz Majewski, który napisał w mailu: „Mgłicie pamiętam postać: starawa, brzydka, semickie rysy, okulary, ale »towarzyszka Sytnerowa« – takie słowa zadźwięczały w uszach pamięci żywo, a raczej zazgrzytały niemile. Była jedną z tych „ciotek rewolucji” poupychanych przez wpływowych mężów z KC po redakcjach, komitetach i centralach” [Mail od Janusza Majewskiego do Piotra Śmiałowskiego z 19 stycznia 2023 r.]. Ślad po Sytnerowej urywa się w 1968 roku, prawdopodobnie więc została zmuszona do wyjazdu.

15 Zdarza się, że do stenogramu KOS dołączona jest jej notatka do Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych, w której Sytnerowa informuje: „w załączeniu przesyłam stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy”. Wobec tego, że była ona obecna na posiedzeniach obu komisji i nic nie mówiła, taka notatka wygląda jak zawiadomienie, że wysyła maszynopis, który sama sporządziła. Zob. np. [Notatka L. Sytnerowej do Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych], 17 lutego 1967 r., FINA, sygn. A-214, poz. 440.

16 Potwierdzają to notatki, jak na przykład ta, sporządzona podczas produkcji filmu *Długa noc* (1967) Janusza Nasfetera i adresowana właśnie personalnie do Sytnerowej: *Zespół Programu*

obrad KOS, jakie reżyser otrzymał zalecenia zmian w scenariuszu, by potem podczas kolaudacji sprawdzić, czy się do nich zastosował w materiale filmowym. Gdy z kolei po kolaudacji szef kinematografii wysyłał do zespołu, w którym powstawał film, swoją listę ingerencji, reżyser miał obowiązek wprowadzić je przed pokazem dla cenzury. Sytnerowa w tym celu uczestniczyła również w pokazie dla Russinowa, by sprawdzić, czy zespół i reżyser rzeczywiście dokonali wymaganych cięć i zmian.

Niestety, nie udało mi się dotąd dotrzeć do żadnego dłuższego raportu, który sporządzała Sytnerowa. Być może ich nie robiła, ale jej podpis na karcie cenzorskiej, obok podpisu Russinowa, oznaczał, że kolaudowana wersja filmu zawiera wymagane poprawki. Czasem Sytnerową zastępował urzędnik z NZK nazwiskiem Goldberg. Po 1966 roku, gdy Olszewski już na stałe zastąpił Russinowa i przychodził na kolaudacje ministerialne, na karcie cenzorskiej Sytnerowa podpisywała się dużo rzadziej. Najczęściej obok Olszewskiego jako przedstawiciela GUKPPiW podpisywał się w kolejnych latach szef kinematografii Czesław Wiśniewski, który w czerwcu 1968 r. zastąpił na tym stanowisku Tadeusza Zaorskiego, lub Leon Bach z Zespołu Programu i Rozpowszechniania NZK.

Procedura akceptacji gotowego filmu znacznie się komplikowała, gdy brali go pod lupę decydenci partyjni wysokiego szczebla. Wówczas Zaorski mógł już jedynie pośredniczyć w rozmowach twórców z urzędnikami jeszcze wyższej rangi niż on. Legendarne stały się perypetie Andrzeja Munka i Jerzego Stefana Stawińskiego z zakończeniem ich *Zezowatego szczęścia* (1959)<sup>17</sup>, w którym Piszczyk doznawał publicznego upokorzenia w zakładowej toalecie, fałszywie oskarżony o napisanie na drzwiach jednej z kabin wulgarnego, antypaństwowego hasła. *Zezowate szczęście* zostało ukończone wczesną jesienią 1959 roku<sup>18</sup>. Kolaudacja odbyła się 20 listopada 1959 roku<sup>19</sup>. 7 grudnia odbył

*i Rozpowszechniania Filmów przekazuje dla porządku pismo reż. Janusza Nasfetera dotyczące poprawek pokolaudacyjnych wprowadzonych do filmu „Długa noc”.* Zob. [Notatka Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów do L. Sytnerowej], 31 lipca 1967 r., FINA, sygn. S-31858.

- 17 O cenzorskich ingerencjach w filmy *Zezowate szczęście*, *Niewinni czarodzieje*, *Głos z tamtego świata*, *Życie raz jeszcze* i *Słońce wschodzi raz na dzień* pisałem w kwartalniku „Ekran” odpowiednio w: 2021, nr 3, s. 96-97; 2022, nr 1, s. 94-95; 2022, nr 2, s. 84-85; 2022, nr 3, s. 82-83; 2023, nr 1, s. 90-91. Niniejsza analiza poszerza wnioski z badań zawarte ww. tekstach.
- 18 Film musiał być gotowy we wrześniu 1959 r., bo już 4 października tygodnik „Ekran” donosił, że *Zezowate szczęście* zostało zgłoszone do kolaudacji, zob. *Czekają na premiery...*, „Ekran” 1959, nr 40, s. 5. W notatce *Warunki skierowania do realizacji filmu „Sześć wcieleń Jana Piszczyka”* koniec montażu i udźwiękowienia przewidywany był na 30 września 1959 r. Zob. Archiwum Zakładowe Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (dalej MKiDN), zespół Naczelnego Zarządu Kinematografii (dalej: NZK), sygn. 661/5 (teczka zbiorcza kilku filmów), bez paginacji.
- 19 Zob. [Notatka Tadeusza Karpowskiego do Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych], 30 listopada 1959 r., tamże, bez paginacji.

się pokaz dla cenzury, lecz Russinow nie zgłosił żadnych uwag<sup>20</sup>, więc 28 grudnia szef kinematografii Tadeusz Zaorski skierował *Zezowate szczęście* do rozpowszechniania<sup>21</sup>.

Do premiery jednak wówczas nie doszło. Kopia filmu krążyła już po różnych pokazach dla partyjnych notabli. W końcu urządzono projekcję dla ścisłego kierownictwa partii na czele z I sekretarzem KC Władysławem Gomułką i premierem Józefem Cyrankiewiczem na czele. Przebieg dyskusji Stawiński znał dzięki siostrze Munka, Joannie, w latach 1940-1946 żonie Cyrankiewicza: podobno oglądającym znacznie bardziej podobała się satyra na czasy sanacji niż stalinizmu. Gomułkę zezłościła scena w klozecie, jasne stało się więc, że coś będzie trzeba z nią zrobić. Sprawa ciągnęła się kilkanaście tygodni. W końcu Munk i Stawiński na spotkaniu z ministrem kultury Tadeuszem Galińskim zostali poinformowani, że ich film z wersją zakończenia w klozecie nie wejdzie na ekrany i że muszą je zmienić; że w wydanej w Wydawnictwie Iskry książce *Sześć wcieleń Jana Piszczyka* (1959) takie zakończenie mogło zostać zaakceptowane, w filmie – już nie. Stawiński, mimo wątpliwości, czy ulec, w ciągu dwóch dni napisał nową wersję sceny, w której upadek Piszczyka rozgrywa się już nie w klozecie<sup>22</sup>.

W eksplikacji do nowej wersji zakończenia autorzy pisali m.in.:

Wyeliminowanie sceny klozetowej. Na miejsce jej wprowadzony zostaje epizod przy gazecie ściennej, przy czym w nowej wersji udało się ominąć wszelkie akcenty polityczne. Równocześnie udało się w poważnym stopniu odciążyć personalnego (część odium przerzucono na Kozienickiego, przy czym w nowej wersji nie ma już żadnych wątpliwości, że autorem napisu jest właśnie Kozienicki). Zamiast hasła antypaństwowego mamy obecnie niewinny i głupi napis przeciwko personalnemu<sup>23</sup>.

Na maszynopisie tych wyjaśnień widnieje odręczny dopisek: „akcept ustny min. Galińskiego 18 II 1960”<sup>24</sup>. Munk mógł więc niebawem rozpocząć dokrętki, a nowa wersja *Zezowatego szczęścia* weszła do kin w kwietniu 1960 r. Zdaniem Stawińskiego wyeliminowanie z finału *Zezowatego szczęścia* wszelkich akcentów politycznych i antystalinowskich wynikało stąd, że prawo do krytyki stalinizmu mieli tylko ludzie

20 Protokół z przeglądu filmu fabularnego produkcji polskiej „Zezowate szczęście” dokonanego przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w dniu 7 grudnia 1959 r., tamże, bez paginacji.

21 Zob. [Notatka Tadeusza Karpowskiego do Centrali Wynajmu Filmów], 28 grudnia 1959 r., tamże, bez paginacji.

22 Informacje w powyższym akapicie podaję za: J.S. Stawiński, *Notatki scenarzysty*, Czytelnik, Warszawa 1988, s. 220-224 oraz za: *Do filmu trafłem przypadkiem. Z Jerzy Stefanem Stawińskim rozmawia Barbara Giza*, Trio, Warszawa 2007, s. 69-70.

23 *Propozycje zmian w filmie „Zezowate szczęście”*, FINA, sygn. S-1478.

24 Tamże.



ideologicznie pewni i z partyjnymi legitymacjami w kieszeni<sup>25</sup>. To oczywiście prawda. Lecz lęk decydentów przed przywoływaniem konkretnych obrazów i zjawisk tamtego okresu miał głębsze motywacje: gdy ucichł entuzjazm po październikowym przełomie i gdy stało się jasne, że Gomułka kończy odwilżowy kurs, stalinizm jako zjawisko stał się w języku kultury niebezpieczny, ponieważ mógł się kojarzyć ze współczesnością<sup>26</sup>.

Nie mniej legendarne stało się zakwestionowane zakończenie *Niewinnych czarodziei* (reż. Andrzej Wajda, 1960). Rozgrywało się ono w szkole, do której Andrzej-Bazyli trafiał w poszukiwaniu Magdy-Pelagii. Widział wówczas całą klasę dziewczyn huczaco do niej podobnych. Ten finał wywołał jednak bardzo nieprzychylnie reakcje podczas kolaudacji filmu, która odbyła się 30 października 1959 roku. Bohaterom zarzucono cynizm i zakwestionowano zakończenie<sup>27</sup>. Wajda 23 listopada nakręcił nowy finał<sup>28</sup>: wyciął sceny szkolne, ujawniające, kim jest Magda, i w to miejsce wstawił krótką scenę, w której dziewczyna wraca do chłopaka: po tym, gdy rankiem i po poszukiwaniach w mieście spotykają się po raz drugi w mieszkaniu Andrzeja i wiedząc już, że się w sobie zakochali, nadal nie potrafią zrzucić masek. Magda wychodzi. Dokręcona scenka pokazywała ją, gdy na klatce schodowej zawraca i z delikatnym uśmiechem zbliża się do drzwi Andrzeja, naciska klamkę i wchodzi<sup>29</sup>. Przegląd poprawionej wersji filmu nastąpił



Il. 2. Scena niewykorzystana w filmie, Krystyna Stypułkowska w filmie *Niewinnych czarodziei* (reż. Andrzej Wajda, 1960), autor: Wiesław Zdort, źródło: Fototeka FINA

- 25 J.S. Stawiński, *Notatki scenarzysty*, dz. cyt., s. 222.
- 26 Oryginalny finał *Zezowatego szczęścia* jest jedną z zaledwie kilku scen wyciętych z filmów fabularnych w okresie PRL, które jednak ocalały. Więcej o tym pisałem w artykule *Zezowate szczęście*, „Ekran” 2021, nr 3, s. 96-97.
- 27 Protokół z kolaudacji nie odnalazł się dotąd w żadnym z archiwów gromadzących dokumentację okołofilmową, dlatego o jej przebiegu wiadomo dziś tyle, ile zapamiętał sam Wajda.
- 28 W notesie Wajdy pod datą 23 listopada 1959 r. znajduje się zapis: „Łódź – poprawki do *Niewinnych czarodziei*”, archiwum Andrzeja Wajdy (dalej: AAW).
- 29 Wajda pisał po latach, że w 20. rocznicę premiery *Popiołu i diamentu* urządził u siebie w domu przyjęcie, na które zaprosił m.in. Tadeusza Zaorskiego, wówczas już emerytowanego wiceministra kultury. „Przy okazji wyznał – wspominał Wajda – że prześladuje go od dawna niesłuszna decyzja

30 listopada 1959 roku<sup>30</sup>. Mimo to władza nie miała pomysłu, co z filmem zrobić. W liście do Jerzego Andrzejewskiego ze stycznia 1960 r. Wajda pisał:

Pytasz o premierę »Niewinnych czarodziei«, tymczasem film w ogóle przepadł i nie ma nadziei ażeby mógł wejść na ekrany. Zarzuty doprawdy dziwne i zupełnie niesprecyzowane. Myślę raczej, że chodziło o przykład, o wywarcie jakiejś presji na środowisko. Myślę poza tym, że ten film jest trochę, niewiele, lepszy niż go sami oceniliśmy. Z zarzutów mogłem to najlepiej wywnioskować. Nie robią nic ażeby zmienić decyzję, bo to beznadziejne<sup>31</sup>.

*Niewinni czarodzieje* nie tylko wzbudzili poważne obiekcje decydentów, ale także lęk, jak taki film może być rozumiany i odebrany przez publiczność. Jak wynika z relacji Wincentego Kraśki, ówczesnego kierownika Wydziału Kultury KC, władze urządziły zamknięty pokaz *Niewinnych czarodziei* dla grona pedagogicznego. „Nauczyciele w pierwszej fazie wyrażali zachwyt, ale potem dochodzili do wniosku, że lepiej młodzieży do lat 18-tu filmu nie pokazywać, a potem, że może lepiej film pokazywać, ale rodzicom, mimo, że jest to rzekomo »arcydzieło« filmowe<sup>32</sup>. Słowa Kraśki brzmią autentycznie, można sądzić, że głosy nauczycieli nie były odgórnie sterowane. 16 marca 1960 roku. Tadeusz Karpowski, dyrektor Zespołu Produkcji Filmowej, wnioskował, by *Niewinnych czarodziei* nie kierować do rozpowszechniania<sup>33</sup>, a dzień później Tadeusz Zaorski rzeczywiście odesłał film na półkę<sup>34</sup>.

zmiany zakończenia [»*Niewinnych czarodziei*«], której wtedy zażądał ode mnie. „Tego nie wolno mi było robić” – powiedział”. Zob. *Wajda. Filmy*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 2000, s. 38. W swoich prywatnych notatkach Wajda zapisał z kolei: „Nie ustępować tak łatwo na kolaudacjach. Takie »dokrętki« nie ratują filmu w oczach tych, które je zamawiają, a potem wszystko idzie na konto reżysera”. Zob. *Niewinni czarodzieje. Materiały scenariuszowe. Realizacja i produkcja filmu*, AAW, sygn. 1.1.11.2.

- 30 Zob. [Notatka Tadeusza Karpowskiego do Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych], 2 grudnia 1959 r., MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/5 (teczka zbiorcza kilku filmów), bez paginacji.
- 31 „*Niewinni czarodzieje*”. *Materiały scenariuszowe. Realizacja i produkcja filmu*, dz. cyt.
- 32 [Stenogram z narady realizatorów filmowych odbytej w Spale 29 i 20 października 1960 r.], FINA, sygn. A-208, k. 61.
- 33 [Notatka Tadeusza Karpowskiego do Tadeusza Zaorskiego], 16 marca 1960 r., MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/5 (teczka zbiorcza kilku filmów), bez paginacji. Karpowski użył w swoim wniosku sformułowania „w oparciu o wynik dyskusji nad filmem *Niewinni czarodzieje*”. Niewykluczone, że miał na myśli dyskusję z nauczycielami na zamkniętym pokazie filmu Wajdy. Warto jednak zwrócić uwagę, że formalny wniosek Karpowskiego o niekierowanie do rozpowszechniania *Niewinnych czarodziei* jest zaledwie dzień późniejszy od jego wniosku o wstrzymanie decyzji o rozpowszechnianiu filmu *Nikt nie woła*.
- 34 Mówi o tym odręczny zapisek Zaorskiego na notatce Karpowskiego: „Zgoda, 17 III 1960” oraz [Notatka Tadeusza Karpowskiego do Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych], 23 marca 1960 r., MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/5 (teczka zbiorcza kilku filmów), bez paginacji.

Kraśko natomiast był najwyraźniej oburzony, że *Niewinni czarodzieje* mogą się komukolwiek podobać. On sam podczas narady filmowców w Spale w październiku 1960 roku tłumaczył:

[C]o widz sobie pomyśli, jak widzi na ekranie młodego człowieka, który ma wszystko, ma mieszkanie zaopatrzone w najnowocześniejszą technikę, ma skuter, jest znudzony dziewczętami, one go nudzą. Zgodzę się, że są w tym filmie momenty interesujące, przypominają mi się »Nowa miłość« Iwaszkiewicza, ale przecież ten młody człowiek ma życie bardzo łatwe i bardzo atrakcyjne, a tak u nas nie jest. [...] Film ten przyjedzie do małego miasteczka i młodzież z zazdrością będzie myśleć o Warszawie, będzie myślała o tym: jak tam cudownie się studiuje, jak tam cudownie się żyje, bo student ma i skuter, i mieszkanie, i pełno »babek«<sup>35</sup>.

Trudno się nie uśmiechnąć, bo pomijając ocenę Kraśki dotyczącą zachowania Andrzeja Bazylego (który notabene nie jest studentem), jego wypowiedź można strawestować tak: w Polsce jest ciężko i nie można pokazywać, że ludzie chcą żyć inaczej, lepiej. Szare, ciężkie życie miało być udziałem obywateli PRL. Wydawałoby się zresztą, że Kraśko mówi o *Niewinnych czarodziejach*, jakby ich los był już przesądzony. Tymczasem 17 grudnia 1960 roku doszło do nagłej premiery (a więc ponad rok po kolaudacji). Potem film był pokazywany tylko w dużych miastach – zapewne dlatego, by nie deprawował małomiasteczkowej i wiejskiej młodzieży, czego obawiał się Kraśko<sup>36</sup>.

Trudno jednak w pełni wyjaśnić, co zadecydowało o premierze kinowej *Czarodziei*. Być może gdyby chodziło o innego reżysera niż Wajda, film pozostałby na półce na dłużej. Jednak po *Popiele i diamentach* (1958) pozycja tego twórcy wśród widzów i w środowisku filmowym była na tyle mocna, że władza musiała się z tym liczyć. Tym bardziej że o *Niewinnych czarodziejach* sporo pisano w prasie i sprawy tego filmu nie dało się

35 [Stenogram z narady realizatorów filmowych odbytej w Spale 29 i 20 października 1960 r.], dz. cyt., k. 63.

36 Decyzja o skierowaniu filmu do rozpowszechniania zapadła już przed naradą w Spale. W październiku 1960 roku Tadeusz Karpowski złożył wniosek: „W związku z dokonaniem przeglądu przez kierownictwo NZK w dniu 30 listopada 1959 roku i przeglądem przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w dniu 20 października 1960 r. – „proszę o skierowanie wyżej wymienionego filmu do rozpowszechniania”. Zob. [Notatka Tadeusza Karpowskiego do Jerzego Typrowicza], 20 października 1960 r. Ponieważ cenzor Russinow nie miał żadnych uwag, dyrektor Jerzy Typrowicz skierował dzień później „Niewinnych czarodziei» do rozpowszechniania, z zastrzeżeniem przedłożenia propozycji »terytorialnych«. Zob. *Protokół z przeglądu filmu fabularnego produkcji polskiej pt. „Niewinni czarodzieje” dokonanego przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w dniu 20 października 1960 r.* oraz [Notatka Jerzego Typrowicza do Tadeusza Karpowskiego], 21 października 1960 r. Wszystkie dokumenty z tego przypisu: MKiDN, zesp. NZK, sygn. 661/5 (teczka zbiorcza kilku filmów), bez paginacji.

przemilczeć. Dlatego cicha premiera była prawdopodobnie rozwiązaniem najmniej dla władzy dokuczliwym.

Choć dokumentacja dotycząca produkcji filmów powstałych u schyłku lat 50. i później jest dość obfita (w przeciwieństwie do projektów wcześniejszych), obszar cenzurowania filmów, który opisuję, a który sytuuje się gdzieś poza ministerialną kolaudacją i pokazami dla cenzury, czasem bardzo trudno odtworzyć. Przykładem jest tutaj choćby problem z raczej apolitycznym filmem *Głos z tamtego świata* (reż. Stanisław Różewicz, 1962), z którego wycięto całą wiejską sekwencję: oszust Aksamitowski, udający lekarza i asystująca mu Wiktoria trafiają tu na wieś do chorego chłopca. Wprawdzie zachowała się notatka, że 31 sierpnia 1962 roku odbyła się kolaudacja *Głosu* i że „film przyjęto bez uwag natury kolaudacyjnej”<sup>37</sup>. Przedstawiciele cenzury, którzy z kolei obejrżeli *Głos* 25 września, także nie mieli doń żadnych uwag. Coś musiało być jednak na rzeczy, skoro – co było ewenementem – oceny dokonywało aż pięciu cenzorów: Gutkowski, Sztraser, Osowski, Kania i Russinow, a z ramienia NZK towarzyszyła im zwyczajowo Sztnerowa<sup>38</sup>. Wiele wskazuje na to, że na jakimś innym pokazie (albo podczas powtórnej projekcji w zespole, albo w trakcie jakiejś jeszcze innej z udziałem przedstawicieli Ministerstwa Kultury) reżyserowi narzucono konieczność wycięcia sekwencji wiejskiej.

Aksamitowski dawał w niej rodzinie chłopca nadzieję, każąc nacierać ciało chorego specjalnym płynem w każdy poniedziałek, środę i piątek. Za płyn i za wizytę inkasował „gruby plik banknotów”<sup>39</sup>, którego nie ma oporów przyjąć, bo wie, że więcej się na tej wsi nie pojawi, a za ewentualną śmierć starego chłopca i tak nikt go nie będzie obwiniał. Natomiast jeśli mu się polepszy (co jest jednak praktycznie niemożliwe) – reputacja Aksamitowskiego może na tym tylko zyskać. Młody chłop mówi otwarcie Aksamitowskiemu, gdy na podwórku wręcza mu sowitą zapłatę: „Dla niego byłoby lepiej, panie doktorze, żeby już się nie męczył, żeby umarł. Dla niego, panie doktorze i dla wszystkich [...] To już nie człowiek”<sup>40</sup>. Stanisław Różewicz musiał spodziewać się problemów, skoro powstały dwie wersje scenopisu *Głosu z tamtego świata*: jedna zawierająca wiejską sekwencję i druga jej pozbawiona<sup>41</sup>. Może reżyser się wahał, czy w ogóle

37 *Kolaudacja filmu „Głos z tamtego świata” 31 sierpnia 1962 r.*, MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/26 (teczka zbiorcza kilku filmów), bez paginacji.

38 *Protokół z przeglądu filmu fabularnego produkcji polskiej pt. „Głos z tamtego świata” dokonanego przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk 25 września 1962 r.*

39 K. Filipowicz, T. Różewicz, *Głos z tamtego świata, scenariusz*, FINA, sygn. S-9128, s. 66-67.

40 Tamże.

41 W FINA znajdują się obie wersje scenopisu *Głosu z tamtego świata* i obie mają sygnaturę S-3237. Jednak wersja zawierająca wiejską sekwencję (s. 130-139) jest sklejona i zbindowana na grzbiecie, a na okładce ma wyblakłą pieczęć Zespołu Filmowego „Rytm”.

ją kręcić? A może nie umieścił jej w scenopisie, by po prostu nie drażnić dodatkowo zatwierdzających (w tym przypadku decydenci zażądali dodatkowego wglądu w scenopis<sup>42</sup>), a i tak planował swoje? Przy pisaniu scenopisów był to dość częsty wybieg wielu reżyserów. Bo jednak Różewicz nakręcił tę wiejską sekwencję, zachowując całą jej ostrość. Aktorka Barbara Wałkówna, która zagrała w niej młodą chłopkę, a prywatnie przyjaźniła się ze Stanisławem Różewiczem, zapamiętała rozmowę telefoniczną z reżyserem. Różewicz dzwonił do niej zmęczony wszystkimi korowodami kolaudacyjnymi, przepaszając, że jej rola z przyczyn od niego niezależnych nie znajdzie się w filmie. Dodał przy tym, że stracił już serce do *Głosu z tamtego świata*<sup>43</sup>.

Wyrzucenie tej sceny mogło być elementem szerszej polityki państwa, które już od powojnia kształtowało oficjalny wizerunek polskiej wsi. Temat wsi został przez socrealizm skrajnie skompromitowany, a całe zjawisko poczuł sam Różewicz, kręcąc swoją debiutancką *Trudną miłość* (1953). Po przełomie październikowym trudno było temat wiejski odczarować, a fiaska filmów *Ziemia* (reż. Jerzy Zarzycki, 1956) czy *Pożegnanie z diabłem* (reż. Wanda Jakubowska, 1953) tylko to potwierdziły. Do wiejskich wątków podchodzono więc bardzo ostrożnie, cały czas oczekując jakiejś formy koloryzacji życia na prowincji. Umiem sobie wyobrazić, że tym, którzy ostatecznie zdecydowali o usunięciu tej wiejskiej sekwencji z *Głosu z tamtego świata*, musiało w momencie, gdy syn chorego wręcza Aksamitowskiemu *gruby plik banknotów*, zaświtać pytanie: skąd ci chłopci mają tyle pieniędzy? Wprawdzie władza wyniosła tę klasę społeczną na sztandary i deklarowała troskę o jej dobrobyt, ale w rzeczywistości był to prawie wyłącznie chwyt propagandowy. Gruby plik banknotów



Il. 3. Scena niewykorzystana w filmie, Kazimierz Rudzki i Franciszek Pieczka na planie filmu *Głos z tamtego świata* (reż. Stanisław Różewicz, 1962), autor: Franciszek Kądziołka, źródło: Fototeka FINA

42 W piśmie Tadeusza Karpowskiego do Jerzego Typrowicza o skierowanie do produkcji *Głosu z tamtego świata* ten ostatni dopisał ręcznie: „Zgodnie z rozmową z min. Zaorskim – proszę o przedłożenie scenopisu przed skierowaniem”. Zob. [Pismo Tadeusza Karpowskiego do Jerzego Typrowicza], 20 grudnia 1961 r., MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/26 (teczka zbiorcza kilku filmów), bez paginacji.

43 Moja rozmowa z Barbarą Wałkówną z 23 czerwca 2013 r.

sugerowałby jakieś pokątne interesy tych chłopów, którzy w normalnych warunkach nie mogliby się aż tak wzbogacić.

Tego rodzaju perturbacje z niepożądanymi sekwencjami filmowymi komplikowały życie nie tylko twórcy, ale także samemu Zaorskiemu. Jako wiceminister kultury i szef kinematografii odpowiadał przed zwierzchnikami za to, że film, który wcześniej skierował do produkcji, znając jego scenariusz i opinię KOS, okazywał się nieprawnomyślny według kryteriów ówczesnej władzy. I dlatego w niektórych momentach mówił rzeczy trudne dziś do obrony, a które wówczas miały go tłumaczyć. Jednym z większych fenomenów w historii polskiego kina pozostaje fakt, że zrealizowano film *Życie raz jeszcze* (reż. Janusz Morgenstern, 1964), który był ważną i jedną z pierwszych prób rozrachunku ze stalinizmem. Tymczasem Zaorski w 1965 roku, już po jego premierze, mówił zwodniczo, że „problematyka obrachunkowa nie jest już centralnym zagadnieniem dnia dzisiejszego”<sup>44</sup>, by w 1967 roku dodać:

*Życie raz jeszcze* wprowadzone na ekrany na początku roku 1965, było już przedmiotem oceny [...]. Film ten został oceniony jako udany artystycznie. Jednakże nie spełnił on swojej roli dlatego, gdyż pojawił się o wiele lat za późno. Poruszał sprawy, które w przekonaniu społecznym sama Partia i życie załatwiło już znacznie wcześniej<sup>45</sup>.

Chciałoby się zapytać: kiedy partia pozwoliła wybrzmieć rozliczeniom ze stalinizmem i kiedy wcześniej można było próbować taki film nakręcić, skoro nie powiodły się próby adaptacji *Morza Sargassa* (1955) Aleksandra Ścibora-Rylskiego przez Wojciecha Jerzego Hasa w 1956 roku ani *Człowieka z marmuru* (1963) tegoż autora przez Andrzeja Wajdę w roku 1963? Dlatego gdy w 1964 roku pojawił się projekt *Rachunku sumienia* Juliana Dziedziny, opartego na minipowieść Ryszarda Liskowackiego *Dzień siódmy i znowu pierwszy* (1963), mówiło się o nim jako o „pierwszym filmie tego typu”<sup>46</sup> i poddawano go w trakcie realizacji szczególnie wnikliwej analizie krytycznej. Czekano jednak na ten film, bo wszyscy jednocześnie czuli – jak to ujął Krzysztof Teodor Toeplitz – że „istnieje presja na zrobienie czegoś rozrachunkowego”<sup>47</sup>.

Niestety, Dziedzina swój film zepsuł, przeładowując go rozbudowanymi retrospekcjami, zamiast w prosty sposób opowiedzieć o powojennym życiu byłego akowca, który

44 [Referat Tadeusza Zaorskiego na naradzie w Jabłonnie, 13-14 marca 1965] [w:] *Jabłonna – marzec 1965 (13-14 III)*, FINA, sygn. A-208, poz. 14, k. 9-10.

45 [Referat Tadeusza Zaorskiego] [w:] *Stenogram z obrad konferencji z przedstawicielami Filmu Polskiego odbytej w KC PZPR w dniu 6 lutego 1967 r.*, FINA, sygn. A-208, poz. 18, k. 7-8.

46 *Protokół Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 17 maja 1963 r. „Rachunek Sumienia”*, FINA, sygn. A-214, poz. 34, k. 320.

47 Tamże, k. 324.

włącza się w odbudowę Szczecina, lecz wkrótce zostaje fałszywie oskarżony o zamordowanie pepeerowca u schyłku wojny. Ambitne zamierzenie zniweczyły jednak także dwie poważne ingerencje dokonane na polecenia Zaorskiego. Szef kinematografii kazał Dziedzinnie na nowo nakręcić scenę przesłuchania bohatera w UB, ponieważ w pierwszej wersji była rzekomo nazbyt brutalna, a funkcjonariuszy UB zagrali aktorzy o zbyt złowrogim obliczu: Bohdan Janiszewski i Jerzy Wąsowicz. Dziedzina nakręcił tę scenę ponownie z udziałem aktorów o dużo bardziej dobrotliwych twarzach – Jana Machulskiego i Mieczysława Mileckiego. Gdy zaprezentował nową wersję podczas drugiej kolaudacji, efekt okazał się groteskowy, ale scena musiała już w filmie zostać. Reżyser musiał ponadto dodać nowe zakończenie, które sugerowało, że bohater po wyjściu z więzienia wróci do normalnego życia – właściwie tak, jakby nic się nie stało<sup>48</sup>. Tymczasem w książce i w scenariuszu finał miał mniej jednoznaczny charakter: bohater chce wprawdzie wierzyć, że nie „wszystko jeszcze stracone” i że „spróbuje żyć”<sup>49</sup>, ale krzywda, którą mu wyrządzono, nie zostanie przez niego zapomniana.

*Rachunek sumienia*, nie przynosząc artystycznego spełnienia, utonął w odmętach historii polskiego kina, lecz ingerencje, jakie poczyniono w filmie Dziedziny na wniosek Zaorskiego, warte są uwagi, gdyż Janusz Morgenstern, realizując nad wyraz udane *Życie raz jeszcze*, musiał zmieniać i wycinać sceny dotyczące dokładnie tych samych kwestii co usunięte sekwencje *Rachunku sumienia*. Pokazanie choćby części prawdy o przesłuchaniach w UB i więzieniach wiązało się z odsłonięciem całej brutalności ówczesnego aparatu państwowego i braku poszanowania prawa. Lecz zmiany finałów obu filmów pokazywały w istocie, że w pierwszej połowie lat 60. niemożliwa stała się debata o wymiarze i trwałości październikowych przemian. W streszczeniu projektu Bratnego i Morgensterna (niepodpisanym i niedatowanym) sporządzonym dla Ministerstwa Kultury i Sztuki starano się uprzedzić i ominąć problemy cenzuralne na przykład poprzez takie kuriozalne sformułowania:

W okresie, gdy z tak różnych dziś ośrodków wrogiej propagandy płyną ku nam zapewnienia, że okres błędów i wypaczeń nie mógł się skończyć, gdyż jest on rzekomo nieodłączny od samej istoty socjalizmu – znaczenie tego filmu powinno być tym poważniejsze. Dalekie od

48 Informacje w powyższym akapicie podają za: *Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu pt. „Rachunek sumienia” Zespołu „Start”, 17 marca 1964 r.*, FINA, sygn. A-216, poz. 20. oraz *Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu „Rachunek sumienia” Zespołu „Start” w dniu 15 kwietnia 1964 r.*, FINA, sygn. A-216, poz. 24.

49 Zob. R. Liskowacki, *Dzień siódmy i znowu pierwszy*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1964, s. 124.

efekciarstwa potraktowanie tematu pozwala żywić przekonanie, że widz odbierze ten obraz z pointą pełnego optymizmu, którą akcentuje nie tylko tytuł, lecz sens całego scenariusza<sup>50</sup>.

Było to klasyczne zaklinanie rzeczywistości, które okazało się nieskuteczne, skoro władza i tak uznała finał filmu *Życie raz jeszcze* za zbyt mało optymistyczny. Morgenstern rzeczywiście zrobił wszystko, żeby narzucone, pozytywne zakończenie wypadło jak najmniej banalnie, choć po latach mówił: „Długo walczyłem o możliwość zachowania pierwotnej wersji, lecz musiałem w końcu ulec, bo inaczej film w ogóle nie ujrzałby światła dziennego. Przekonywali mnie, że 1956 rok to czas pozytywnych zmian, wiele osób wyszło wówczas z więzienia, więc jak mogli być nieszczęśliwi? Dokręciłem nowe zakończenie, które nastrojem odróżniało się jednak wyraźnie od całego filmu”<sup>51</sup>. Wyczuwa się sztuczność tego zakończenia. W powieści Romana Bratnego oraz w pierwszej wersji scenariusza pierwotne zakończenie odsłaniało tragizm ludzi okaleczonych przez stalinizm, którzy wcale nie zaczęli tak łatwo życia raz jeszcze. Lotnik Grajewski opuszcza więzienie, a kochająca go Anna odnajduje go w szkole w Dęblinie. Nie dochodzi jednak do spotkania. Kobieta stoi przy siatce lotniska i patrzy. Ciąg dalszy brzmiał tak:

Potem cisza. Potem leżała na plecach z szeroko otwartymi oczami, patrzyła na wypisaną na bezchmurnym niebie obłoczną, niezrozumiałą drogę niewidocznego samolotu. Potem, po jakimś czasie, wstała i na przełaj ruszyła z powrotem w stronę szosy, od której niesło powszedni pracowity szum motorów ciągnących szybko ciężarówkę, nad któr[y]mi co jakiś czas stawał nieprzeparty, nieprzejrzysty ciężki tuman wnoszonego kołami szumu<sup>52</sup>.

Scenariusz z tą wersją zakończenia przeszedł przez obrady KOS, a film został skierowany do realizacji 14 sierpnia 1963 roku. Ewa Wiśniewska, która zagrała Annę, pamięta jednak, że nie nakręcono w ogóle tej wersji zakończenia. Morgenstern nie zdążył zresztą zrealizować wszystkich zdjęć, zanim 9 stycznia 1964 roku. Zaorski nie wstrzymał produkcji aż do odwołania<sup>53</sup>. Bratny pisał, że za tą decyzją stali sekretarz KC PZPR Artur

50 „Życie raz jeszcze” (scenariusz Romana Bratnego), streszczenie (sygnowane przez Zespół Filmowy „Syrena”), FINA, sygn. S-33012.

51 J. Morgenstern, *Opowiadałem zawsze o wydarzeniach z mojej biografii*, rozm. P. Śmiałowski, „Kino” 2007, nr 11, s. 51.

52 R. Bratny, *Życie raz jeszcze*, scenariusz, FINA, sygn. S-8131, s. 74-75. Zob. także. R. Bratny, *Życie raz jeszcze*, Książka i Wiedza, Warszawa 1967, s. 207-208.

53 Mimo to 15 stycznia Zaorski zezwolił na zrealizowanie zdjęć uciekających do trzech sekwencji zimowych: 1. *Sceny napadu na pociąg i ucieczki Jakuszyna*, 2. *Sceny napadu na transport samochodów przewożących kozuchy*, 3. *Sceny w depo kolejowym* [Pismo Wiesława Stempla, dyrektora Zespołu Produkcji i Techniki Filmowej, do Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych], 15 stycznia 1964 r., FINA, sygn. S-33012. Zawierania w przerywaniu i wznawianiu zdjęć były tak duże, że niektóre dekoracje trzeba było budować na nowo: „Cela, Mieszkanie Rydza i Komitet



Starewicz i Zenon Kliszko, ówczesny numer 2 w partii: „ówczesny »Numer 2« czyta scenopis. Potem znowu dyskusja i w końcu warunek: film będzie, ale zakończenie musi być zmienione»<sup>54</sup>. Kliszko wymógł takie, w którym Anna i Grajewski „szczęśliwie się odnajdują”<sup>55</sup>. 5 marca 1964 roku wznowiono zdjęcia, a Morgenstern zrealizował finał proponowany przez Kliszkę i w tej wersji film był kolaudowany. Sztuczność zakończenia wywarła na kolaudujących fatalne wrażenie. Przytoczę kilka najważniejszych głosów. Wincenty Kraśko: „Zakończenie przeciągnięte, cukierkowane. Czy nie można byłoby przerwać w chwili, kiedy ona biegnie do niego?”<sup>56</sup>. Jerzy Bossak: „[Z]gadzam się, że to jest widoczkowe zakończenie. Lepiej niech on zdejmuje hełm, a ona niech biegnie do niego i więcej nic”<sup>57</sup>. Jan Rybkowski: „To jest nie na miarę zamierzonego filmu ten happy end”<sup>58</sup>. Wanda Jakubowska: „Zakończenie zupełnie [jak] z jakiegoś filmu amerykańskiego”<sup>59</sup>. Jedynie Tadeusz Konwicki i Stanisław Wohl uznali happy end za „interesujący”. Skoro jednak powstał na zamówienie Kliszki, nie można go już było kolejny raz zmienić<sup>60</sup>. Podczas kolaudacji filmu



Il. 4. Ewa Wiśniewska w filmie *Życie raz jeszcze* (reż. Janusz Morgenstern, 1964), autor: Mieczysław Lewandowski, źródło: Fototeka FINA

Powiatowy w celu powtórnego ich skreślenia”. Zob. *Sprawozdanie organizacyjno-produkcyjne filmu „Życie raz jeszcze”*, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, Zespoły Producentów Filmowych, sygn. 260, k. 10. Z kolei gdy zebrała się Komisja Ocen Ekonomicznych Filmów Fabularnych, Stanisław Wohl jako szef Zespołu „Syrena” musiał szczegółowo wyjaśniać, jak to się stało, że realizacja *Życia raz jeszcze* rozciągnęła się aż do 500 dni. Wówczas Wohl wyszczególnił wszystkie przerwy w zdjęciach i konsultacje kolejnych wersji scenopisu. Zob. *Sprawozdanie analityczno-produkcyjne z przebiegu realizacji filmu „Życie raz jeszcze”*. *Protokoły, sprawozdania, korespondencja*, MKiDN, zespół NZK, sygn. 3197/73, k. 2.

- 54 R. Bratny, *Pamiętnik moich książek*, Czytelnik, Warszawa 1978, s. 178-179. O roli Starewicza w zatrzymaniu zdjęć Bratny pisze z kolei na s. 180-181.
- 55 R. Bratny, *Pamiętnik moich książek*, dz. cyt., s. 180.
- 56 *Protokół stenograficzny kolaudacji filmu „Jeszcze raz życie” w Ministerstwie Kultury i Sztuki w dn. 8 VI 1964 r.*, FINA, sygn. A-216, poz. 26, k. 4-5.
- 57 Tamże, k. 6.
- 58 Tamże, k. 8.
- 59 Tamże, k. 11.
- 60 Wprawdzie minister Zaorski w podsumowaniu zalecał m.in. „Zmienić (skrócić) zakończenie filmu”,

Morgensterna, która pomimo uwag wobec nowego zakończenia, wypadła pomyślnie, Wincenty Kraśko rzucił właściwie jeszcze mimochodem: „Teraz sprawa więzienia. Po co te sugestie. Wiecie, jak przeżywał to kraj. Mogą być skojarzenia, ale raczej należy tego nie pokazywać”<sup>61</sup>. Zaorski musiał się jakoś do tego odnieść, co pokazywało jego zależność od Kraśki i niechęć do wchodzenia w konflikt:

Tow[arzysz] Kraśko zwrócił uwagę na sprawy więzienia. Ja tego nie odebrałem – tego faktu, że on przychodzi, ma usta pełne krwi i spluwa. Jeżeli tak jest, to trzeba przejrzeć tę scenę, bo każdy wulgaryzm tylko szkodzi sztuce, a nie pomaga. Osobiście nie odebrałem tego tak, ale być może<sup>62</sup>.

Morgenstern wspominał, że nakręcił nie tylko scenę, gdy Grajewski pluje krwią po przesłuchaniu, ale także – sekwencję samego przesłuchania. Przyznawał jednak, że ich usunięcie miał wliczone w realizację filmu<sup>63</sup>. I rzeczywiście, w ostatecznej wersji *Życia raz jeszcze* nie pojawia się żadna scena przesłuchania, czy choćby jakieś ujęcie sugerujące torturowanie więźniów przez UB. Więzienie jawi się więc Grajewskiemu jako rodzaj życiowego zawieszenia, jako trwanie w becz czasie, które musi wytrzymać, by jeszcze kiedyś spotkać Annę. W efekcie wszystkich zmian *Życie raz jeszcze* nie mogło przekazać tego, co było pierwotnym zamierzeniem twórców: że wpływ epoki stalinowskiej na życie i sposób myślenia ludzi był bardziej głęboki i dalekosiężny, niż starała się to wmówić ekipa rządząca po odwilży. Dopiero dużo późniejszy film *Matka Królów* (1982) Janusza Zaorskiego pokazał ludzi, którzy ani nie zostali przywróceni do łask wraz z nastaniem Października, ani nie przestali nagle cierpieć, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki<sup>64</sup>.

W tym, jaki film będzie poddany szczególnej kontroli, można dostrzec pewną prawidłowość: jeśli już w obradach Komisji Ocen Scenariuszy uczestniczył ktoś spoza środowiska filmowego, kto zajmował eksponowane stanowisko partyjne, wiadomo było, że potem, po projekcji dla Komisji Kolaudacyjnej i dla cenzury, dojdzie najprawdopodobniej

ale Morgenstern już w żaden sposób nie przemontował tego dokręconego finału. Zob. *Zalecenie pokolaudacyjne dot. filmu „Życie raz jeszcze” na podstawie stenogramu z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej z dnia 8 czerwca 1964 r (Podsumowanie Przew. Komisji Ob. VMinistra T. Zaorskiego)*, [w:] *Materiały archiwalne związane z działalnością Zespołu Filmowego „Syrena”, FINA, sygn. A-532 poz. 13.*

61 *Protokół stenograficzny kolaudacji filmu „Jeszcze raz życie” w Ministerstwie Kultury i Sztuki w dn. 8 VI 1964 r., dz. cyt, k. 4.*

62 Tamże, k. 15.

63 J. Morgenstern, *Opowiadałem zawsze o wydarzeniach z mojej biografii*, dz. cyt.

64 Zob. T. Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice 2009, s. 446-447.

do pokazów dla wąskiej grupy notabli. Nierzadko podczas obrad KOS obecny był Stanisław Trepczyński, kierownik Kancelarii Sekretariatu KC PZPR. W przypadku projektu filmu *Słońce wschodzi raz na dzień* (1967) Wiesława Dymnego i Henryka Kluby doszło aż do dwóch zebrań KOS. Podczas drugiego zebrania KOS Trepczyński bronił tekstu<sup>65</sup>. A Stanisław Wohl jako kierujący Zespołem „Syrena”, w którym projekt był rozwijany, naciskał Zaorskiego, by zgodził się na opracowanie scenopisowe utworu Dymnego. Zaorski się wahał, wiedział, jak niebezpieczne jest kręcenie filmu, próbującego pokazać prawdę o formowaniu się władzy w 1945 roku. Dlatego zażądał najpierw eksplikacji, którą Dymny z Klubą bardzo szybko napisali. Takie eksplikacje były dla filmowców zmorą, jako że musieli oni w istocie napisać to, co władze kinematografii chciały przeczytać. Nieraz robili wszystko, by ukryć prawdziwe intencje scenariusza. Nie inaczej było w tym przypadku. „»Słońce wchodzi raz na dzień« – pisali Dymny i Kluba – ma być w naszej intencji spotkaniem się, a dalej dopasowywaniem się ludu i władzy rewolucyjnej, ma być nie tyle dialogiem (co sugerowałoby statyczność obu stron), ale przede wszystkim pokazem zrośnięcia się ludu, jego instynktu rewolucyjnego, jego spontanicznego socjalizmu z rewolucją i nowymi formami władzy ludowej”<sup>66</sup>. W eksplikacji padają poza tym sformułowania w rodzaju „dopuszciliśmy do jednostronnych uproszczeń”<sup>67</sup>, charakterystyczne dla samokrytyki. Dymny i Kluba wiedzieli, że rozpoczynają coś w rodzaju partii szachów. Gotowi byli stracić pojedyncze pionki i pójść na pewne ustępstwa po to, by co najmniej zremisować całą partię. Ich propozycje zmian zawierały w sobie zapewnienia, że reprezentujący władzę Mały stanie się postacią równorzędną samozwańczemu przywódcy chłopskiemu Haratykowi i wykaże mu bezsens uporu i walki.

Zygmunt Konieczny, autor muzyki do *Słońca...*, zapamiętał wstrząsające wrażenie, jakie zrobiło na nim pierwotnie nakręcone zakończenie, w którym Haratyk po latach więzienia wracał do rodzinnego Odkrzasu: jawił się w nim jako strzęp człowieka – posiwiał, otępiały, obojętny na rzeczywistość. Wcielający się w Haratyka Franciszek Pieczka został do tych scen odpowiednio postarzony, ufarbowano mu włosy na siwo, ale inny był przede wszystkim sposób jego gry – wyciszony, jakby załękniiony. Wrażenie

65 Trepczyński wziął udział w posiedzeniu KOS po tym, gdy Pastuszko wniosł do Zaorskiego: „Wydaje się konieczne, by w posiedzeniu KOS uczestniczyli członkowie reprezentujący KC PZPR, gdyż żaden z nich nie brał udziału w posiedzeniu, na którym omawiano pierwszą wersję scenariusza”. Zob. [Notatka Jana Zbigniewa Pastuszki do Tadeusza Zaorskiego], 6 stycznia 1967 r., FINA, sygn. S-32611.

66 W. Dymny, H. Kluba, *Eksplikacja do poprawek w scenariuszu „Słońce wschodzi raz na dzień”*, 8 lutego 1967 r., FINA, S-32611, s. 1.

67 Tamże.

było tym mocniejsze, że we wszystkich wcześniejszych scenach Haratyk w wykonaniu Pieczki wydawał się kimś absolutnie niepokonanym<sup>68</sup>.

Henryk Kluba tak mówił o tym zakończeniu: „Najpierw zaniepokoiło ono Stanisława Wohla, który był naszym kibicem i opiekunem. Po projekcji powtarzał tylko »Rany boskie, rany boskie«. Siedziałem obok niego i było mi bardzo przykro, że tak to odbierał, ale on miał widocznie bardziej wyostrzony podgląd, słuch na te sprawy”<sup>69</sup>. Reżyser dodał, że ten wariant szybko wyeliminowano. Wynikałoby z tego, że to Stanisław Wohl jako kierownik artystyczny Zespołu „Syrena”, w trakcie kolaudacji zespołowej, zdecydował o wycięciu nakręconego pierwotnie finału, bo podczas kolaudacji ministerialnej omawiano już *Słońce...* z nowym zakończeniem, nakręconym w listopadzie 1967 roku. Ten nowy finał był, niestety, zaprzeczeniem wymowy całego filmu. Haratyk wracał z więzienia do modernizującego się Odkrzasu i spotykał Małego. A Mały zapraszał go do nowej wspólnoty, zapewniając go, że jeśli weźmie się uczciwie do pracy, ludzie zapomną mu dawne przewinienia. „Partia mu wybaczyła” – jak celnie to ujął Piotr Zwierzchowski<sup>70</sup>.

Kolaudacja *Słońca...*, która odbyła się 10 stycznia 1968 roku, miała dość niepozorny przebieg. Oczywiście podnoszono problem, jak *Słońce...* zostanie odebrane przez widzów i czy nie będą oni za bardzo sympatyzować z Haratykiem, lecz bardzo często padało z różnych ust określenie, że jest to film wybitny. „Film wybitny, ale” – tak można by streścić tę dyskusję. Wszystkich dyskutantów zakasował Tadeusz Konwicki, który w charakterystyczną dla siebie, zjadliwą ironią powiedział, że „w tym filmie wyraźna jest jedna myśl polegająca na tym, że rządzący powinni się odrobinę liczyć z rządzonymi”<sup>71</sup>. Prosił, by powstrzymać się od drobiazgowych uwag i ingerencji. Dokręcone zakończenie wzbudziło opory przez fakt, że pada w nim precyzyjna informacja o pobycie Haratyka w więzieniu: 15 lat i trzy miesiące. Akcja filmu rozgrywała się w latach 1945-1947, a jeśli do tego dodano te 15 lat odsiadki Haratyka, robił się rok 1962; tym samym finał niebezpiecznie zbliżał się do współczesności. Cenzor Olszewski mówił: „Raczej wyobrażałbym sobie, że taki Haratyk byłby zwolniony po Październiku”<sup>72</sup>. Z kolei Zaorski, podsumowując dyskusję, przyznawał, że jego zdaniem zakończenie nie

68 Moja rozmowa z Zygmuntem Koniecznym z 24 listopada 2022 r.

69 H. Kluba, *Haratyk i inni*, rozm. M. Hendrykowski [w:] *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Przegląd Koniński, Konin 1998, s. 146.

70 P. Zwierzchowski, *Filmowe reprezentacje PZPR*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2022, s. 144.

71 *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 10 I 1968 r.* „Słońce wschodzi raz na dzień”, FINA, sygn. A-344, poz. 15, k. 16.

72 Tamże, k. 12.

jest dostatecznie zharmonizowane z częścią poprzednią, „która jest [...] przerysowana i stąd uczucie zaskoczenia. Na pewno nie chodzi o stronę myślową, bo zakończenie pod tym względem odebrałem prawidłowo i pozytywnie i uważam, że tylko tak ten film mógł się skończyć”<sup>73</sup>.

Trepczyński był także obecny podczas kolaudacji – zresztą bardzo chwalił gotowy film. Mimo to Zaorski nie miał już wówczas na tyle mocnej pozycji, by zdecydować o losach *Słońca...* Zwłaszcza że atmosfera polityczna w kraju stawała się coraz bardziej napięta. Po wybuchu wojny sześciodniowej pomiędzy Izraelem a Egiptem w czerwcu 1967 r. państwa bloku wschodniego zerwały stosunki z Izraelem, a Gomułka – w trakcie VI Kongresu Związków Zawodowych – określił Żydów mieszkających w Polsce mianem „piątej kolumny”<sup>74</sup>. Od tamtego momentu wzbierała w kraju fala rozbudzonego antysemityzmu. Na dodatek w listopadzie 1967 roku w Teatrze Narodowym odbyła się premiera *Dziadów* Adama Mickiewicza, w reżyserii Kazimierza Dejmka. Spektakl wywoływał żywiołowe reakcje widowni i odbierany był jako antyradziecki, wskutek czego już 3 stycznia 1968 roku władza zdecydowała o zawieszeniu wystawiania *Dziadów*. 30 stycznia miało się odbyć ostatnie przedstawienie. Nie wiadomo było, co z tego wyniknie. Oczywiście nie miało to na razie bezpośredniego związku z filmem *Kluby*, niemniej dla twórców *Słońca...* zaczynał się właśnie nowy rozdział zabiegów o ich film wśród zawirowań politycznych, niesprzyjających jakimkolwiek negocjacjom.

Już dwa dni po kolaudacji, a więc 12 stycznia 1968 roku, Henryk Kluba i Stanisław Wohl wzięli udział w zebraniu z Zaorskim i Pastuszką. Zostali zobowiązani do wprowadzenia do filmu szeregu zmian. Było ich 11. Notatka z tego zebrania jest długa, większość punktów przytaczam w przypisie, tutaj skupię się tylko na wciąż nierozwiązanej wówczas kwestii zakończenia. Punkt 5. mówił, że „reżyser usunie kwestię Haratyka, z której wynika, że przesiedział on w więzieniu 15 lat i trzy miesiące”<sup>75</sup>. Ta zmiana była prosta do wykonania, wystarczyło, żeby Franciszek Pieczka w jednym z padających z ekranu zdań dograł inny postsynchron. Haratyk mówił więc ostatecznie, że przesiedział „te parę lat i trzy miesiące”. Nawet jednak ta drobna zmiana stawiała władzę w lepszym świetle: bandyta, jakim w jej mniemaniu był Haratyk, nie został aż tak

73 Tamże, k. 33.

74 Określenie „piąta kolumna” pojawiło się tylko w przemówieniu transmitowanym na żywo przez radio, w relacjach prasowych zostało jednak wykreślone wskutek interwencji Biura Politycznego. Zob. T. Torańska, *Oni*, Agencja Omnipress, Warszawa 1990, s. 232.

75 *Notatka w sprawie filmu „Słońce wschodzi raz na dzień”, FINA, sygn. S-32611.*

surowo ukarani i dostał szansę dość szybkiego naprawienia swoich błędów. Dużo większym problemem był jednak nastrój tego zakończenia. Punkt 11. notatki mówił bowiem:

Zakończenie wymaga zmiany, gdyż jest pesymistyczne, nie widać w nim potwierdzenia racji politycznych Małego. Reżyser widzi następujące możliwości zmian:

- w dialogu Haratyk – Mały można uzupełnić kwestię Małego tak, by brzmiała ona: »Musiałem cię zastępować. Tak, dziś ty byłbyś tu dyrektorem«, względnie: »dziś ty kierowałbyś tym wszystkim« (teksty rybkowe).
- można wzbogacić sekwencję końcową przez podłożenie efektów dźwiękowych budowy, co usunie wrażenie martwoty.
- można uzupełnić zakończenie dodatkową sceną końcową (reżyser posiada odpowiedni materiał zdjęciowy): Haratyk z małym schodzą z budowy, deszcz przestaje padać, na Haratyka czeka Hanka. W trójkę ruszają przez plac budowy rozmawiając.

Postanowiono: reżyser przedstawi nowy wariant zakończenia w dniu 13 I. Postanowiono też, że żadnych dokrętek do filmu nie będzie się realizowało, gdyż takie dokrętki byłyby możliwe dopiero w maju, co opóźniłoby o wiele miesięcy ukończenie filmu i przekazanie go do rozpowszechniania<sup>76</sup>.

76 Tamże. Pozostałe punkty z notatki brzmiały: 1. „W scenie, gdzie Mały strzela do Górnioka, reżyser usunie ujęcie padającego martwo Górnioka i podłoży dodatkową kwestię tegoż (tekst rybkowy: »za moją krzywdę będziesz jeszcze siedział«), po to, żeby upewnić widza, że Górniok nie został przez Małego zabity; 2. Dla usunięcia sugestii, że władza ludowa sprzeciwia się wybudowaniu szkoły w Odkrzasiu, reżyser wprowadzi odpowiedni tekst motywujący racjonalnie opory władzy. Z tego tekstu wyniknie, że staraniem Powiatu zbudowano szkołę w Koniakowie, tj. blisko Odkrzasu (ew. podana będzie liczba kilometrów), i tylko lokalny patriotyzm mieszkańców Odkrzasu sprawia, że chcą oni mieć własną szkołę; 3. Aby usunąć sugestię, że władza ludowa upaństwowiała drobne obiekty w rodzaju odkrzaskiego tartaku, w odpowiednich scenach zmieniony będzie tekst. W nowym tekście zamiast o upaństwowianiu mowa będzie o oddaniu pod zarząd spółdzielczy albo też o zabraniu tartaku na rzecz Powiatu, z motywacją: wy zbudowaliście – teraz powiat czeka na możliwość użytkowania; 4. W scenie dialogu Haratyka z Kozielem usunięte będą następujące kwestie: K: »Partyjny?«, H: »Nie, cieśla«, kwestia Kozieła dotycząca Tito; 6. Reżyser usunie kwestię Górnioka w scenie zasadzki leśnej: »Oni wszyscy jak psy«; 7. Reżyser usunie najazd do zbliżenia w ujęciu palenia zwłok; 8. W scenie dialogu Haratyka ze Starostą zmieniony zostanie tekst i interpretacja głosowa kwestii Starosty. Sens replik Starosty będzie następujący: sami musicie sobie radzić, my mamy za dużo kłopotów; 9. Reżyser usunie scenę bicia po twarzy (funkcjonariusz UB w tartaku); 10. Reżyser złagodzi wulgarną kwestię wypowiedzianą do Moskały przez jednego z chłopów w czasie kopania fundamentów pod cegielnię”. Punkt 10. wymaga komentarza. W pierwszej wersji kwestia wypowiedziana przez Wigezega do Moskały brzmiała: »Tyś chyba dzisiaj garnek bobu zeżarł. [...]A bo pierdzisz jak nieboszczka Zuza po festynie«. Słowo »pierdzisz« zostało zamienione na »stękasz«, lecz jeśli się przyjrzeć ruchom ust Stanisława Gronkowskiego, który zagrał Wigezega, widać wyraźnie asynchron pozostały po tej poprawce.

Kluba dograł dźwięki tętniącej życiem budowy do zakończenia, ale postaci Hanki już do tej dokręconej sceny nie wprowadzał. Zaorski 8 lutego 1968 r. uznał film *za przyjęty po przeglądzie poprawionej wersji*<sup>77</sup>, a 25 marca zdecydował o skierowaniu go do rozpowszechniania<sup>78</sup>. Wobec Marca 1968 r. jego decyzja nie nabrała jednak mocy. Nie ruszył wówczas nawet proces wykonania kopii pokazowych. Wiadomo już było, że zmieni się kierownictwo kinematografii. Zwierzchnicy Zaorskiego zarzucali mu m.in., że zbyt pochopnie kierował do produkcji kontrowersyjne projekty i że zanadto skłaniał się ku koprodukcjom z Niemcami Zachodnimi. Los *Słońca...* nadal był niepewny. Urządzano projekcje filmu dla kolejnych decydentów i dla robotników. Na jednym z takich pokazów robotnicy podnosili okrzyki, że *nie może Żyd Kluba wcielić się w filmie w polskiego biskupa*<sup>79</sup>, bo rzeczywiście reżyser taki epizod u siebie zagrał. Każdy, kto oglądał film Kluby, miał swoje uwagi, które często wykluczały się z tymi dokonanymi uprzednio. 1 kwietnia poprawioną wersję *Słońca...* obejrżeli kierownik Wydziału Kultury KC PZPR Wincenty Kraśko oraz krytyk filmowy i pracownik Wydziału Kultury Ryszard Koniczek. Stwierdzili, że pomimo wprowadzenia wielu pozytywnych zmian wymowa filmu nadal budzi wątpliwości i zalecili dalsze poprawki, w tym: „wycięcie sceny skaczących dzieci na tle napisów 3 x tak; scenę tę widzi Haratyk jadący na zebranie w miasteczku oraz wycięcie sceny żołnierzy z psami, których widać przed wybuchem przygotowanych przez grupę Haratyka ładunków; scena wyraźnie kojarzy się z gestapo możliwe dopiero w maju, co opóźniłoby o wiele miesiące ukończenie filmu i przekazanie go do rozpowszechniania”<sup>80</sup>.

21 maja urządzono następny pokaz, tym razem dla Artura Starewicza, sekretarza KC PZPR i jednego z najbliższych współpracowników Gomułki, który obejrzał *Słońce...* m.in. w towarzystwie Henryka Kluby. Starewicz uznał film za piękny i oryginalny. Leon Bach, także obecny na spotkaniu, referował w notatce:

Natomiast krytycznie ustosunkował się tow. Starewicz do samego konfliktu, który w poprawionej wersji filmu polega na uspołdzielczeniu tartaku. Zdaniem tow. Starewicza jest to bez sensu – jeżeli już chodzi o zgodność z logiką i historią, to raczej na miejscu byłoby tu upaństwowienie. Nieśmiało podkreślił, że tak właśnie było pierwotnie w filmie, z tym że na skutek bardzo ostrego ataku na kolaudacji ze strony tow. Olszewskiego z cenzury oraz Koniczka i Syczewskiego w Wydziału Kultury KC PZPR została wprowadzona taka właśnie

77 [Notatka Wacława Chońskiego do Zespołu „Syrena”], 10 lutego 1968 r., FINA, sygn. A-532, poz. 17.

78 [Notatka Stanisława Zachary, zastępcy dyrektora ZZRF do Zespołu „Syrena”], 28 marca 1968 r., FINA, sygn. A-532, poz. 17.

79 Za tę informację dziękuję pani Bożenie Janickiej, ówczesnej redaktorce tygodnika „Film”.

80 Notatka służbowa (dotycząca filmów „Słońce wschodzi raz na dzień” oraz „Dancing w kwaterze Hitlera”), 1 kwietnia 1968 r., FINA, sygn. S-32611.

poprawka. Tow. Starewicz obiecał przedyskutować tę kwestię z ww. towarzyszami i zalecił powrót do poprzedniej wersji. [...] Na zakończenie tow. Starewicz wyraził pogląd, że film ten nie jest przeznaczony dla zbyt szerokiego grona odbiorców. Ale wprowadzić go trzeba nieco później, gdyż obecnie nie znajdzie on przychylnych warunków do odbioru<sup>81</sup>.

Chociaż 1 czerwca 1968 roku zdymisjonowano Zaorskiego, wydawało się, że film *Kluby* mimo wszystko wejdzie do kin. Ekipie realizatorskiej przyznano nagrody<sup>82</sup>, a premierę wyznaczono na 27 września 1968 roku<sup>83</sup>. Jednak w sprawę wmieszał się podobno nie kto inny, tylko Edward Gierek, wówczas jeszcze I sekretarz KW PZPR w Katowicach, lecz już rosnący w siłę w polityce ogólnokrajowej. Gierek – jak wspomina Zygmunt Konieczny – bał się tego filmu, kreował się na obrońcę wizerunku Ślązaków, w istocie jednak użył filmu *Kluby* jedynie jako kolejnego pretekstu do ataku na ludzi z ekipy Gomułki<sup>84</sup>. I prawdopodobnie dlatego do premiery *Słońca...* wówczas nie doszło. Jak udowadnia Mirosław Szumiło w swojej monograficznej książce *Gierek. Droga do władzy*, przyszły I sekretarz KC PZPR nie występował jeszcze wówczas otwarcie przeciwko Gomułce, ale prowadził szereg zakulisowych działań mających go osłabić i zdyskredytować<sup>85</sup>. Atak na film *Kluby* wpisywałby się zatem w szereg działań Gierka mających potwierdzać, że chociaż pozostaje w Katowicach, musi ingerować w sprawy ogólnokrajowe, ponieważ Gomułka i jego poplecznicy nie potrafią nad nimi zapanować. Od połowy 1969 roku w kierownictwie KC PZPR można było wyraźnie dostrzec konflikt między oboma działaczami. Gierek nie hamował się już przed krytyką I sekretarza przed sowieckimi dyplomatami<sup>86</sup>. Ostatecznie *Słońce...* weszło do kin dopiero w kwietniu 1972 roku, lecz dystrybucja była ograniczona jedynie do DKF-ów i kin studyjnych.

Trzeba przyznać, że Zaorski zrobił wiele, by jeszcze za swojej kadencji uratować film *Kluby*. Mógł od razu posłać film na półkę, lecz zdecydował się jednak próbować złagodzić jego wymowę w porozumieniu z reżyserem. I stąd tyle zaleceń zmian.

81 L. Bach, *Notatka służbowa dotycząca filmu „Słońce wschodzi raz na dzień”*, 27 maja 1968 r., FINA, S-32611.

82 Zob. *Sprawozdanie ekonomiczne z przebiegu realizacji filmu pt. „Słońce wschodzi raz na dzień”*, dz. cyt., k. 1-9.

83 Datę tę podaję za: J. Jur, *Kina w tygodniu*, „Trybuna Ludu”, 22.09.1968 r.

84 Moja rozmowa z Zygmuntem Koniecznym, dz. cyt. Recenzje filmu, które zostały napisane i przeznaczone do publikacji w prasie terenowej na początku października, zostały zatrzymane przez cenzurę. Zob. np. KINOMAN, „Słońce wschodzi raz na dzień” (temat społeczny), „Życie Przemyskie” 1968, nr 40 jako materiał zatrzymany przez J. Bazana, cenzora w Wojewódzkim Urzędzie Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w Rzeszowie, AAN, zespół GUKPPiW, sygn. 3372, k. 50.

85 Zob. M. Szumiło, *Gierek. Droga do władzy*, Księży Młyn, Łódź–Lublin 2023, s. 277-289.

86 Tamże, s. 294.



Nie funkcjonował jednak w próżni. Wiedział, że zbierają się nad nim czarne chmury, że obciążają go decyzje skierowania do produkcji także innych filmów na drażliwe dla władzy tematy. W okresie gdy ważyły się losy *Słońca...*, gehennę przeżywał również Janusz Nasfeter, autor filmu *Długa noc* (1967), obrazującego stosunki polsko-żydowskie okresu wojny. Trudno sobie wyobrazić gorszy moment na taki film niż zbliżający się Marzec 1968. *Długa noc* podczas kolaudacji 15 czerwca 1967 roku, odbywającej się kilka dni po wojnie sześciodniowej, wzbudziła popłoch. „Dla wszystkich było oczywiste” – komentuje przebieg dyskusji kolaudacyjnej badacz Roman Włodek – „że sympatyzowanie z Żydem mogło być odebrane jako wymierzone w Związek Radziecki, który popierał państwa arabskie walczące z Izraelem. Film, pokazując postawy antysemitki, mógł równocześnie być uznany za proizraelski. Paranoja władzy bliska była zenitu”<sup>87</sup>. Nie przesądzało to jednak ostatecznie losu filmu. Wacław Choński, dyrektor Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych, 23 czerwca 1967 roku wysłał pismo do Zespołu „Studio”, które wyprodukowało film Nasfetera:

Zawiadamiamy, że Wiceminister Kultury i Sztuki ob. Tadeusz Zaorski uznał film pt. »Noc« [tytuł roboczy – przyp. mój: P.Ś.] za przyjęty na kolaudacji w dniu 15 czerwca 1967 r. z następującymi zaleceniami:

1. Usunąć – jako zbyt drastyczną i psychologicznie nieprawdziwą scenę, kiedy gospodyni penetruje siennik w poszukiwaniu dolarów czy złota.
2. Usunąć w warstwie dźwiękowej krzyk kobiety (»Żyd, Żyd«) na widok ukrywającego się Żyda.
3. Zastanowić się nad celowością sceny gwałtu.
4. Rozważyć, czy nie byłoby słuszne przesunięcie przebitki na plener, kiedy widzimy ucieczkę bohatera wraz z ukrywającym się Żydem – na koniec filmu.



Il. 5. Ryszarda Hanin w filmie *Długa noc* (reż. Janusz Nasfeter, 1967), autor: Jerzy Szurowski, źródło: Fototeka FINA

87 R. Włodek, „Ten strach, ciągle strach...”. *Długa noc* Janusza Nasfetera, [w:] *Gefilte film II. Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, Austeria, Kraków 2009, s. 190-191.

5. Przepatrzeć wszystkie sceny w filmie dotyczące stosunku Polaków do Żydów w czasie okupacji pod kątem właściwego rozłożenia akcentów<sup>88</sup>.

W kolejnych dniach spory toczyły się nawet wokół pojedynczych fraz, które padają w filmie. W tym przypadku Zaorski musiał wiedzieć, że to, co pokazał Nasfeter, ściągnie na niego gromy. Być może, kierując scenariusz do produkcji, nie przewidział, jak mocno wybrzmi jego treść. A władze komunistyczne już od zakończenia wojny tabuizowały temat żydowski, obawiając się ożywienia mitu żydokomuny. W efekcie do każdego wątku żydowskiego decydenci podchodzili nieufnie. Włodek zwraca uwagę, że w scenariuszu *Długiej nocy*, w scenie z przeszukiwaniem siennika, matka mówiła do córki: „Dla ciebie, to dla ciebie”, a potem w filmie zmieniono jej kwestię na: „To wszystko przez ciebie. Przez ciebie, Marta. Boje się, wszystkiego się boję”<sup>89</sup>. Od pewnego momentu Nasfeter był pełen rezygnacji i przestał walczyć o swój film. Na początku lat 90. wspominał: „Ktoregoś dnia zadzwonił do mnie min. Tadeusz Zaorski, którego zawsze wspominam jako bardzo przyzwoitego i życzliwego człowieka. Zapytał, czy zgodziłbym się, żeby on z montażystką wyciął z filmu to, co mogłoby jemu i mnie zaszkodzić. (...) Zgodziłem się. Do dziś dnia nie wiem, co wycięto i gdzie są te materiały”<sup>90</sup>. Zaorski ewidentnie próbował ratować nie tylko Nasfetera, ale także i siebie. A dla reżysera musiało się w pewnym momencie stać jasne, że film nie zostanie dopuszczony do kina, choć jego premiera była początkowo planowana na kwiecień 1968 roku, a w prasie pojawiły się już nawet jego zapowiedzi<sup>91</sup>. Ostatecznie jednak z premiery zrezygnowano. Zenon Kliszko jeszcze raz nakazał, by całkowicie usunąć sugestie podejrzeń, że „Żyda przechowywano za pieniądze” oraz „scenę szukania pieniędzy w piwnicy i sienniku”<sup>92</sup>, a 7 maja 1968 roku minister kultury i sztuki Lucjan Motyka powiedział na posiedzeniu komisji sejmowej: „W pierwotnej wersji istniała scena sugerująca, jakoby partyzant ukrywał Żyda za opłatą. Jedna z bohaterek podejrzewając to przeszukiwała siennik. Scena ta została usunięta i film uzyskał jednoznacznie szlachetną wymowę”<sup>93</sup>.

Jak to się więc stało, że scena z przeszukiwaniem siennika przetrwała, podobnie zresztą jak scena gwałtu, o której wspominał Zaorski w cytowanym piśmie?

88 [Pismo Waclawa Chońskiego do Zespołu Filmowego „Studio”], 23 czerwca 1967 r., FINA, sygn. A-538, poz. 1, k. 53.

89 R. Włodek, „*Ten strach, ciągly strach...*”, dz. cyt., s. 197-198. Ryszarda Hanin wspominała, że wzywano ją wtedy, żeby dogrywała do tej sceny nowe postsynchrony, które nie współgrały z jej oryginalnym nastrojem. Zob. K. Bielas, *Jeszcze tylko ten film*, „Gazeta Wyborcza”, 28.04.1992 r.

90 K. Bielas, *Jeszcze tylko ten film*, dz. cyt.

91 Zob. *Długa noc* [w rubryce *Idziemy do kina*], „Film” 1968, nr 12, s. 15.

92 R. Włodek, „*Ten strach, ciągly strach...*”, dz. cyt., s. 199.

93 Tamże.

Wiceminister kultury najprawdopodobniej nie sporządził z montażystką nowej wersji *Długiej nocy*. A gdy film ostatecznie posłano na półki, nikt już nie sprawdzał, czy zalecone na samym początku zmiany zostały dokonane. Dzięki temu kontrowersyjne sceny ocalały (choć niektóre ze zmienionym dialogiem) i dzisiaj możemy je zobaczyć w *Długiej nocy*<sup>94</sup>. Ze współczesnej perspektywy wyraźny staje się więc pewien mechanizm: zgoda na posłanie filmu na półkę stwarzała duże prawdopodobieństwo ocalenia niecenzuralnych scen w nim zawartych. Ale reżyser, który walczył o swój film, dążył przede wszystkim do jego premiery. I nie mógł wtedy jeszcze wiedzieć, że zaistnieją kiedyś okoliczności, które umożliwią prezentację jego zatrzymanego filmu w wersji zbliżonej do oryginału. Dlatego oddając walkę o *Długą noc* walkowerem, Nasfeter lepiej na tym wyszedł niż Kluba, który do końca wierzył, że uda mu się doprowadzić do premiery *Słońca...* w roku 1968, i zgodził się na wszelkie ingerencje.

94 W archiwalnej notatce opisującej perypetie z *Długą nocą* (podpisanej odręcznie, lecz nieczytelnie) ktoś napisał o poprawkach wprowadzonych po kolaudacji, lecz nie wspominał już o późniejszych ingerencjach: „Ponieważ wskazano kilka scen i dialogów, których usunięcie bądź zmiana mogły usunąć obawy niektórych kolaudantów, zalecono szereg poprawek, które zostały przez reżysera wprowadzone. Film po poprawkach przyjął Urząd Kontroli Prasy, zgadzając się na rozpowszechnianie ograniczone – tylko na taśmie 35 mm. Wobec istniejących obecnie, skomplikowanych nastrojów politycznych Kierownictwo Kinematografii uznało za słuszne odroczenie premiery, przewidzianej na kwiecień”. Zob. [Notatka w sprawie filmu *Długa noc*], 27 marca 1968 r., FINA, materiał S-31858.

## **Bibliografia**

### **Dokumenty archiwalne**

Bach L., *Notatka służbowa dotycząca filmu „Słońce wschodzi raz na dzień”*, 27 maja 1968 r., FINA, S-32611.

Bratny R., *Życie raz jeszcze*, scenariusz, FINA, sygn. S-8131.

Dymny W., Kluba H., *Eksplikacja do poprawek w scenariuszu „Słońce wschodzi raz na dzień”*, 8 lutego 1967 r., FINA, S-32611.

Filipowicz K., Różewicz T., *Głos z tamtego świata*, scenariusz, FINA, sygn. S-9128.

*Kolaudacja filmu „Głos z tamtego świata” 31 sierpnia 1962 r.*, MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/26.

[Notatka Jana Zbigniewa Pastuszki do Tadeusza Zaorskiego], 6 stycznia 1967 r., FINA, sygn. S-32611.

[Notatka Jerzego Typrowicza do Tadeusza Karpowskiego], 21 października 1960 r., MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/5.

[Notatka L. Sytnerowej do Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych], 17 lutego 1967 r., FINA, sygn. A-214, poz. 440.

*Notatka służbowa (dotycząca filmów „Słońce wschodzi raz na dzień” oraz „Dancing w kwaterze Hitlera”)*, 1 kwietnia 1968 r., FINA, sygn. S-32611.

[Notatka Stanisława Zachary, zastępcy dyrektora ZZRF do Zespołu „Syrena”], 28 marca 1968 r., FINA, sygn. A-532, poz. 17.

[Notatka Tadeusza Karpowskiego do Centrali Wynajmu Filmów], 28 grudnia 1959 r., MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/5.

[Notatka Tadeusza Karpowskiego do Tadeusza Zaorskiego], 16 marca 1960 r., MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/5.

[Notatka Tadeusza Karpowskiego do Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych], 30 listopada 1959 r., MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/5.

[Notatka Tadeusza Karpowskiego do Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych], 2 grudnia 1959 r., MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/5.

[Notatka Tadeusza Karpowskiego do Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych], 23 marca 1960 r., MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/5.

[Notatka w sprawie filmu *Długa noc*], 27 marca 1968 r., FINA, materiał S-31858.

*Notatka w sprawie filmu „Słońce wschodzi raz na dzień”*, FINA, sygn. S-32611.

[Notatka Wacława Chońskiego do Zespołu „Syrena”], 10 lutego 1968 r., FINA, sygn. A-532, poz. 17.

[Notatka Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów do L. Sytnerowej], 31 lipca 1967 r., FINA, sygn. S-31858.

*Olszewski Henryk* (teczka personalna), AAN, zespół GUKPPiW, sygn. 6478.

[Pismo Czesława Wiśniewskiego do Henryka Olszewskiego zapraszające do udziału w pracach Komisji dla Odbioru Filmów Fabularnych], 27 stycznia 1969 r., AAN, zespół NZK, sygn. 4/14.

[Pismo Wacława Chońskiego do Zespołu Filmowego „Studio”], 23 czerwca 1967 r., FINA, sygn. A-538, poz. 1.

[Pismo Wiesława Bożyma do Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów], 14 listopada 1969 r., FINA, sygn. S-32182.

[Pismo Tadeusza Karpowskiego do Jerzego Typrowicza], 20 grudnia 1961 r., MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/26.

[Pismo Wiesława Stempla, dyrektora Zespołu Produkcji i Techniki Filmowej, do Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych], 15 stycznia 1964 r., FINA, sygn. S-33012.

[Pismo Zespołu Produkcji i Techniki Dźwiękowej do Zjednoczonych Zespołów Realizatorów Filmowych], 27 września 1963 r., FINA, sygn. A-538, poz. 1.

*Propozycje zmian w filmie „Zezowate szczęście”*, FINA, sygn. S-1478.

*Protokół stenograficzny kolaudacji filmu „Jeszcze raz życie” w Ministerstwie Kultury i Sztuki w dn. 8 VI 1964 r.*, FINA, A-216, poz. 26.

*Protokół Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 17 maja 1963 r. (Rachunek sumienia)*, FINA, sygn. A-214, poz. 34.

*Protokół przeglądu filmu fabularnego produkcji polskiej pt. „Głos z tamtego świata” dokonanego przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk 25 września 1962 r.*, MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/26.

*Protokół przeglądu filmu fabularnego produkcji polskiej pt. „Niewinni Czarodzieje” dokonanego przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w dniu 20 października 1960 r.*, MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/5.

*Protokół przeglądu filmu fabularnego produkcji polskiej „Zezowate szczęście” dokonanego przez Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk w dniu 7 grudnia 1959 r.*, MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/5.

[Referat Tadeusza Zaorskiego] [w:] *Stenogram z obrad konferencji z przedstawicielami Filmu Polskiego odbytej w KC PZPR w dniu 6 lutego 1967 r.*, FINA, sygn. A-208.

[Referat Tadeusza Zaorskiego na naradzie w Jabłonie, 13-14 marca 1965] [w:] *Jabłonna – marzec 1965 (13-14 III)*, FINA, sygn. A-208, poz. 14.

*Russinow Maksymilian* (teczka personalna), AAN, zespół GUKPPiW, sygn. 6859.

Różewicz S., *Głos z tamtego świata*, scenopis, FINA, S-3237.

*Sprawozdanie analityczno-produkcyjne z przebiegu realizacji filmu „Życie raz jeszcze”*. Protokoły, sprawozdania, korespondencja, MKiDN, zespół NZK, sygn. 3197/73.

*Sprawozdanie organizacyjno-produkcyjne filmu „Życie raz jeszcze”*, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, Zespoły Producentów Filmowych, sygn. 260.

*Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu pt. „Rachunek sumienia” Zespołu „Start”*, 17 marca 1964 r., FINA, sygn. A- 216 poz. 20.

*Stenogram z dyskusji po kolaudacji filmu „Rachunek sumienia” Zespołu „Start” w dniu 15 kwietnia 1964 r.*, FINA, sygn. A-216, poz. 24.

*Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 10 I 1968 r. „Słońce wschodzi raz na dzień”*, FINA, sygn. A-344, poz. 15.

*Warunki skierowania do realizacji filmu „Sześć wcieleń Jana Piszczyka”*, MKiDN, zespół NZK, sygn. 661/5.

*Zalecenia pokolaudacyjne z dnia 6 kwietnia 1966 r. dot. filmu „Bumerang” (Zespół „Studio”, reż. L. Jeannot)*, FINA, sygn. A-538, poz. 1.

*Zalecenia pokolaudacyjne dot. filmu „Życie raz jeszcze” na podstawie stenogramu z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej z dnia 8 czerwca 1964 r. (Podsumowanie Przew. Komisji Ob. VMinistra T. Zaorskiego) [w:] Materiały archiwalne związane z działalnością Zespołu Filmowego „Syrena”*, FINA, sygn. A-532 poz. 13.

*„Życie raz jeszcze” (scenariusz Romana Bratnego)*, streszczenie (sygnowane przez Zespół Filmowy „Syrena”), FINA, sygn. S-33012.

## Publikacje drukowane

**Bielas K.**, *Jeszcze tylko ten film*, „Gazeta Wyborcza”, 28.04.1992 r.

**Bratny R.**, *Pamiętnik moich książek*, Warszawa 1978.

**Bratny R.**, *Życie raz jeszcze*, Warszawa 1967.

*Czekają na premiery...*, „Ekran” 1959, nr 40.

*Długa noc* [w rubryce *Idziemy do kina*], „Film” 1968, nr 12.

*Do filmu trafiłem przypadkiem. Z Jerzy Stefanem Stawińskim rozmawia Barbara Giza*, Warszawa 2007.

**Jur J.**, *Kina w tygodniu*, „Trybuna Ludu”, 22.09.1968 r.

**Kłuba H.**, *Haratyk i inni*, rozm. M. Hendrykowski [w:] *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Przegląd Koniński, Konin 1998.

**Kutz K.**, *Będzie skandal. Autoportret*, Kraków 2019.

- Liskowacki R.**, *Dzień siódmy i znowu pierwszy*, Poznań 1964.
- Lubelski T.**, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Katowice 2009.
- Misiak A.**, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA). Analiza socjologiczna*, Kraków 2006.
- Morgenstern J.**, *Opowiadałem zawsze o wydarzeniach z mojej biografii*, rozm. P. Śmiałowski, „Kino” 2007, nr 11.
- Różewicz S.**, *Było, minęło... W kuchni i na salonach X Muzy*, Iskry, Warszawa 2012.
- Stawiński J.S.**, *Notatki scenarzysty*, Warszawa 1988.
- Szczepański J.J.**, *Śnił mi się dyktator bez butów*, [w:] J. Trznadel, *Hańba domowa*, Lublin 1993.
- Szumilo M.**, *Gierek. Droga do władzy*, Łódź-Lublin 2023.
- Śmiałowski P.**, *Głos z tamtego świata*, „Ekran” 2022, nr 2.
- Śmiałowski P.**, *Niewinni czarodzieje*, „Ekran” 2022, nr 1.
- Śmiałowski P.**, *Słońce wschodzi raz na dzień*, „Ekran” 2023, nr 1.
- Śmiałowski P.**, *Tadeusz Chmielewski. Jak rozpętałem polską komedię filmową*, Trio, Warszawa 2012.
- Śmiałowski P.**, *Zezowate szczęście*, „Ekran” 2021, nr 3.
- Śmiałowski P.**, *Życie raz jeszcze*, „Ekran” 2022, nr 3.
- Torańska T.**, *Oni*, Warszawa 1990, s. 232.
- Wajda A.**, *Filmy*, Warszawa 2000.
- Włodek R.**, *„Ten strach, ciągły strach...”. Długa noc Janusza Nasfetera* [w:] *Gefilte film II. Wątki żydowskie w kinie*, red. J. Preizner, Kraków 2009.
- Zajiček E.**, *Poza ekranem. Kinematografia polska 1918-1991*, Warszawa 1992.
- Zwierzchowski P.**, *Filmowe reprezentacje PZPR*, Bydgoszcz 2022.

## Between the ministerial screening and the theatrical release. Informal and non-obvious interferences in selected films made in the years 1957-1968, during the term of office of the deputy minister of culture Tadeusz Zaorski.

### **Abstract**

This article reconstructs in detail the path of film censorship in the period when Tadeusz Zaorski was the deputy minister of culture and analyzes those cases when, despite a positive ministerial review and acceptance by a representative of Main Office for the Control of the Press, Publications, and Public Performances, a title did not enter the cinemas. This was where Zaorski's independence of decision ended. Additional screenings of such a film were organized for the Politburo, for the head of the Department of Culture of the Central Committee of the Polish United Workers' Party, for secretaries of the Central Committee or for ministers, if the subject matter of the film concerned the work of their ministry. These were informal screenings and their character was described only as advisory, but in fact they were decisive for the fate of the controversial film. Through analysis of the bumpy roads to the screen of Munk's *Cross-Eyed Luck*, Wajda's *Innocent Sorcerers*, Różewicz's *Voice from the other world*, Morgenstern's *Back to life*, Nasfeter's *Long night and Sun rises once a day* by Klubka, the article presents this area of deciding the future of the movie, which condemned the author to the situation particularly difficult: often in subsequent discussions about the film, the new arrangements contradicted the old ones, and the desired meaning of the project was reduced to absurdity.

### **Keywords**

censorship, ministerial screening, cut scenes, screenplay, Tadeusz Zaorski, Janusz Nasfeter, Stanisław Różewicz, Andrzej Wajda, Julian Dziedzina, Henryk Klubka, Andrzej Munk, Janusz Morgenstern

### **Biogram**

**Piotr Śmiałowski** – historyk kina polskiego i dziennikarz filmowy. Doktor nauk humanistycznych. Autor monografii *Tadeusz Janczar. Zawód: aktor* (2007), wywiadu-rzeki z reżyserem Tadeuszem Chmielewskim *Jak rozpętałem polską komedię filmową* (2012) oraz książki *Niewidzialne filmy. Uparci debiutanci* (2018) o niezrealizowanych projektach debiutów fabularnych Wojciecha Jerzego Hasa, Janusza Morgensterna oraz Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego. Niebawem ukaze się jego książka analizująca sceny wycięte z polskich filmów w okresie PRL-u.