

Jarosław Grzechowiak

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0002-6885-9095

Kino „partyjnego niepokoju” z problemami na przykładzie wybranych filmów Zespołu „Profil”

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.3.06>

Streszczenie

Aktor Ryszard Filipiński, znany m.in. z kreacji majora Henryka Dobrzańskiego „Hubala” w filmie Bohdana Poręby (1973), w drugiej połowie lat 60. i w latach 70. zaczął coraz mocniej zaznaczać swoją aktywność również po drugiej stronie kamery. W telewizji reżyserował spektakle oparte na monodramach wystawianych w jego teatrze „eref-66”, zaś w 1974 r. zadebiutował jako reżyser fabularnego filmu kinowego. Jednocześnie Filipiński również w latach 60. stał się członkiem PZPR, zaangażowanym w działalność krakowskiego komitetu Partii. W 1978 r. zrealizował film *Wysokie loty*, który – choć był produkowany w „partyjnym” Zespole Filmowym „Profil” – napotkał liczne problemy cenzuralne. I chociaż kolaudacja przyniosła niemal same pochwalne oceny dla zamierzenia Filipińskiego, produkcja musiała czekać jeszcze kolejne kilka miesięcy, nim została wprowadzona do rozpowszechniania. Artykuł odtwarza kolejne kroki powstawania *Wysokich lotów* oraz zmiany, które nastąpiły zarówno w materiałach literackich, jak i w gotowym filmie. Autor pochyła się również nad ingerencjami cenzorskimi dokonanyymi w inny film, reprezentujący wzmiankowaną w tytule tendencję – *Hotel klasy lux* (reż. Ryszard Ber, 1979).

Słowa kluczowe

cenzura, kolaudacja, Zespół Filmowy „Profil”,
kino partyjnego niepokoju, działacz partyjny

Kino polskie drugiej połowy lat 70. w kontekście cenzury kojarzymy przede wszystkim z filmami z nurtu kina moralnego niepokoju. Próby ingerowania w najpopularniejsze filmy z tego nurtu, takie jak: *Barwy ochronne* (reż. Krzysztof Zanussi, 1976), *Człowiek z marmuru* (reż. Andrzej Wajda, 1976) czy *Aktorzy prowincjonalni* (reż. Agnieszka Holland, 1978), skierowanie na półki debiutu Janusza Kijowskiego *Indeks* (1977), filmu telewizyjnego Krzysztofa Kieślowskiego *Spokój* (1976) czy dokumentu *Jak żyć* (1977) Marcela Łozińskiego, do tego zaś jednoznacznie negatywne recenzje w prasie filmowej i codziennej prokurowane przez „dyspozycyjnych krytyków” oraz ograniczanie liczby kopii większości filmów z tego nurtu składają się na obraz systematycznej i wielopoziomowej opresji, której podlegali ci ówcześni reżyserzy, którzy coraz częściej ujawniali w swoich filmach opozycyjny wobec władzy światopogląd i sposób myślenia.

Z drugiej strony ówczesne szefostwo kinematografii (przede wszystkim w osobie Janusza Wilhelmiego czy jego następcy – Zbigniewa Sołuby) kierowało do produkcji filmy stojące w kontrze do kina moralnego niepokoju. Ten gatunek produkcji – filmów z wyraźnym zacięciem propagandowym i politycznym – postanowiłem nazwać „kinem partyjnego niepokoju”. Nazwa ta odnosi się do takich tytułów, jak *Gdzie woda czysta i trawa zielona* (reż. Bohdan Poręba, 1977), *Wysokie loty* (reż. Ryszard Filipiński, 1978), *Hotel klasy lux* (reż. Ryszard Ber, 1979), *Na własną prośbę* (reż. Ewa i Czesław Petelscy, 1979), a w późniejszym okresie do *Godności* (reż. Roman Wionczek, 1984) i *Czasu nadziei* (reż. tenże, 1986). Pojęcie to rozumiem jako obraz walki sekretarzy komitetów PZPR niższego szczebla i/lub przedstawicieli klasy robotniczej o pryncypia ideowe, moralność socjalistyczną oraz przywrócenie wartości, którymi mają kierować się członkowie partii, a także zaufania do decyzji przez nich podejmowanych, pozostających przy tym w zgodzie z zasadami socjalistycznego humanizmu, w rozumieniu Włodzimierza Sokorskiego opierającym się o *realizm w rozumieniu procesów świata, lecz jednocześnie romantyzm w sensie wizji przyszłości*¹. Byłoby to więc kino moralnego niepokoju *à rebours*, wykorzystujące przy tym w sposób widoczny rozwiązania fabularne i dramaturgiczne oraz pewną część problematyki, którą w swoich filmach prezentowali najważniejsi autorzy tego nurtu². Nie dziwi więc fakt, że w recepcji prasowej części wspomnianych wyżej produkcji pojawiały się próby wpisania ich w nurt moralnego niepokoju (zwłaszcza w okresie karnawału Solidarności) bądź poprzez zawarty

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

2 Por. M. Kornatowska, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990, D. Dabert, *Z poetyki kina moralnego niepokoju* [w:] *też*, *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2003, T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Towarzystwo Autorów i Wydawców „Universitas”, Kraków 2015, s. 464.

w filmach zrealizowanych przez „Iluzjon” i „Profil” przekaz światopoglądowy chciano udowodnić ich wyższość nad produkcjami powstałymi w zespołach filmowych „X” i „Tor”. Faktem jest, że fabuła wszystkich wymienionych na wstępie akapitu tytułów rozgrywała się we współczesności – w drugiej połowie lat 70.; z kolei w wypadku filmów *Wionczka* w okresie ostatnich tygodni przed wprowadzeniem stanu wojennego oraz pierwszych miesięcy po 13 grudnia 1981 roku. Warto również zauważyć, że filmy te nie atakowały wprost systemu komunistycznego, starały się raczej zwrócić uwagę na wynaturzenia rzeczywistości, kierując się przy tym koniecznością obrony *status quo* i ustroju. Nie od rzeczy będzie również dodać, że realizacje zawierające elementy „kina partyjnego niepokoju” powstawały również we wcześniejszych dekadach; do takich produkcji można zaliczyć m.in. filmy: *Wilczy bilet* (reż. Antoni Bohdziewicz, 1964), *Miejsce dla jednego* (reż. Witold Lesiewicz, 1965), *Niedziela sprawiedliwości* (reż. Jerzy Passendorfer, 1965), *Prawdzie w oczy* (reż. Bohdan Poręba, 1970) czy *Linia* (reż. Kazimierz Kutz, 1974), by wymienić tylko kilka tytułów.

Jeśli jednak, co oczywiste, kino moralnego niepokoju stykało się z często negatywnym przyjęciem przez władze kinematografii (choćby podczas posiedzeń Komisji Kolaudacyjnej) i cenzurę, o tyle zadziwiającym może się wydawać fakt, że również niektóre produkcje „partyjnego niepokoju” stały się obiektem licznych ingerencji cenzorskich, a nawet wstrzymywania ich dystrybucji. Takie właśnie zabiegi miały miejsce przy okazji filmu *Wysokie loty* Ryszarda Filipskiego, według scenariusza napisanego przez reżysera wspólnie ze szczecińskim dziennikarzem, Władysławem Wojciechowskim³.

Akcja filmu rozgrywa się w krakowskim zakładzie przemysłowym Tokar. Kierownictwo obejmuje tam nowy dyrektor – Kazimierz



Il. 1. Jerzy Złotnicki i Jerzy Aleksander Braszka w filmie *Wysokie loty*, 1978 r., reż. Ryszard Filipski. Autor: Janusz Zachwajewski. Prawa: FINA. Źródło: Fototeka FINA

- 3 Wojciechowski, urodzony w 1928 roku, przez wiele lat pracował w Rozgłośni Szczecińskiej Polskiego Radia, w latach 70. pełnił również funkcję zastępcy redaktora naczelnego tamtejszego ośrodka telewizyjnego. Co ciekawe, jak wynika z materiałów Instytutu Pamięci Narodowej, w 1977 roku występował on przeciwko oficjalnej wersji śmierci Stanisława Pyjasa. (Por. <https://katalog.bip.ipn.gov.pl/informacje/586702> [dostęp: 5.09.2023]).

Matusiak (Jerzy Złotnicki). Jego styl zarządzania (liczne projekty i inwestycje, ale przy tym zwolnienia grupowe) i technokratyczne nastawienie powoduje konflikt z sekretarzem zakładowej organizacji partyjnej – Wojciechem Średniawą (Jerzy Aleksander Braszka), który, tak jak Kuriata (główny bohater filmu *Gdzie woda czysta i trawa zielona* Poręby), przypomina „o podstawowych zadaniach partyjnych działaczy, ich pożądanym systemie wartości”⁴. Niebawem się okazuje, że Matusiak dba przede wszystkim o własny interes – na obrzeżach miasta buduje sobie luksusową willę. Parapetówka gromadzi całą śmietankę towarzyską: badylarzy, dyrektorów, gości z zagranicy. W tej warstwie *Wysokie loty* są krytyką „szczępańszczyzny”, czy szerzej egoistycznego podejścia do życia, przy jednoczesnym zanegowaniu działalności społecznej i roli ideologii⁵, podejmują również pewne tematy znane już z *Gdzie woda czysta i trawa zielona*. Nieprzypadkowo więc Ryszard Filipiński planował początek sekwencji ekspozycyjnej od recytacji fragmentu sztuki *Nasza patetyczna* Ryszarda Gontarza. W takiej wersji film był pokazywany na kolaudacji (świadczy o tym m.in. początek wypowiedzi Jerzego Jesionowskiego). Ta scena została jednak z filmu usunięta. Nie była to jedyna ingerencja w film Filipińskiego. Wiesław Grzelczak, kierownik produkcji *Wysokich lotów*, w sprawozdaniu z realizacji uskarżał się na polecenia Naczelnego Zarządu Kinematografii. W ich konsekwencji film musiał

przejsć przez wiele "retuszy" (dokrętki, przekrętki, wycięcia itp.), które w sposób zdecydowany zdeformowały jego kształt artystyczny a także w stopniu poważnym zubożyły jego warstwę myślową jak też przesłanie polityczne. Na dobrą sprawę tylko uporczywość reżysera R. Filipińskiego [sprawiła, że] film ten ujrzał światło dzienne, tzn. ukazał się na ekranach. Gdyby nie ta jego uporczywość, zapewne do dzisiaj zalegałby jak wiele innych interesujących filmów półki czy też magazyny NZK⁶.

Grzelczak nie precyzuje w sprawozdaniu, które dokładnie sceny zostały przekrecone i przemontowane. Do dokumentu załączona jest tylko lista scen nakręconych na nowo, sporządzona na podstawie scenopisu. Wyjaśnienia wymaga również fakt kilkumiesięcznego oczekiwania filmu Filipińskiego na kolaudację (zdjęcia zakończono

4 P. Zwierzchowski, *Filmowe reprezentacje PZPR*, Wydawnictwo UKW, Bydgoszcz 2022, s. 226.

5 Niemal w tym samym czasie podobne uwagi podjął Bogdan Suchodolski, filozof i pedagog, wieloletni profesor Uniwersytetu Warszawskiego, w latach 80. członek Rady Krajowej PRON i poseł na Sejm PRL. W jednym z artykułów pisał: „Obserwujemy – także i u nas – wzrost orientacji egoistycznych i postaw izolujących od zadań i odpowiedzialności społecznej. [...] Jest jasne, iż cywilizacja dobrobytu, dla której przyrost dobrobytu staje się nieustająco ważnym i jedynym celem, nie jest cywilizacją godną człowieka” (B. Suchodolski, *Humanistyczne cele socjalizmu*, „Nowe Drogi” 1978, nr 7, s. 150).

6 *Sprawozdanie ekonomiczno-produkcyjne z realizacji filmu fabularnego pt. „Wysokie loty”*, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 817, k. 12.

w połowie czerwca 1978 roku, przyjęcie *Wysokich lotów* miało miejsce 15 lutego 1979 roku). Wiesław Grzelczak tłumaczył opóźnienie zmianami personalnymi w Naczelnym Zarządzie Kinematografii i Ministerstwie Kultury i Sztuki skutkujące brakiem osoby decyzyjnej, która mogłaby zdecydować o poddaniu filmu kolaudacji, ale również „wymową polityczną filmu, która ówczesnym władzom kinematografii nie pozwalała się do filmu ustosunkować”⁷. Grzelczak wspominał również, że w tym czasie odbywały się pokazy filmu m.in. dla członków Wydziału Kultury KC PZPR, po których nakłaniano Filipskiego do wycięcia lub przemontowania scen budzących największe wątpliwości.

Odpowiedź na to, w jakie sceny zaingerowano, znajdziemy, poprzez porównanie załączonej w dokumencie listy ze scenopisem filmu, w poniższym zestawieniu⁸.

Scena	Zarys sceny	Przykładowe dialogi	Obecność sceny w filmie	Ingerencje w scenę
1	fragmenty ostatniego monologu „ <i>Naszej patetycznej</i> ” Ryszarda Gontarza		NIE	
2	rozmowa w autobusie na temat syna Średniawy, który nie dostał się na studia	kwestia kolegi Średniawy: „Trzeba było popchnąć w komitecie”.	NIE	
3	Średniawa wysiada z autobusu	scena bez dialogów	TAK	
14	powitanie nowego dyrektora Tokaru, rozmowa muzyków na temat wadliwego wytwarzania produktów spożywczych	„[...] w kiełbasie jest tektura. Rozgotowana. Wagę tak się robi”.	TAK	Brak dyskusji muzyków.
19	Janusz Średniawa obserwuje starty samolotów na krakowskim lotnisku.	scena bez dialogów	TAK	Przeniesiona w inne miejsce, bliżej początku filmu.

7 *Sprawozdanie ekonomiczno-produkcyjne...*, dz. cyt., k. 15.

8 Por. R. Filipski, „*Wysokie loty*”. *Scenopis filmu fabularnego*, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. S-34507.

22	rozmowa Średniawy ze zwolnionymi pracownikami	kwestia strażniczki: „Jak Partia ludźmi rządzi, to musi ludzi widzieć. On jest w Partii?”	TAK	Wycięcie kwestii strażniczki: „Mam troje dzieci. A dyrektor ludzi wygania”.
28	rozmowa Średniawy z kolegą w autobusie na temat Matusiaka	„Nic się nie martw, ciebie też ustawi”.	TAK	Przeformułowana cała scena dialogowa, wskazująca, że strony Średniawy, na konieczność dania nowemu dyrektorowi kredytu zaufania, mimo zastrzeżeń do stylu pracy oraz wysokiego wynagrodzenia.
32	przeprowadzka do nowej willi Matusiaka	kwestia żony dyrektora: „Zwróćcie uwagę, panowie, że to nie są meble z MHD, tylko z Pewexu”.	TAK	Bez zmian.
36	koniec montażu samolotu – rozmowa syna Średniawy z siostrą, Średniawa leży załamany po dyskusji ze zwolnioną strażniczką	„Jego dyrektor podobno tak drze wszystko pod siebie, że się stary ruszyć nie może”.	TAK	Usunięta m.in. wymieniona w trzeciej kolumnie kwestia Janusza.
37	kamienica Średniawy – koniec montażu samolotu	scena bez dialogów	TAK	
39	kamienica Średniawy – koniec montażu silnika samolotu		TAK	
42	końcowa scena przyjęcia u Matusiaka, dyskusja na temat sytuacji w To-karze	„Na zakładzie jest w porządku. Zatrzasnęli gęby i nikt nic nie gada”.	TAK	Skrócona, między innymi o wymienioną w trzeciej kolumnie kwestię.
43	przed willą Matusiaka	krótki dialog odjeżdżających gości	TAK	Zmieniony dialog dwojga uczestników imprezy, sugerujący ich romans.
52	rozmowa Średniawy i Janusza w łazience na temat miejsca, które miało być ośrodkiem wypoczynkowym To-karu	„- A czemu nie kończycie tego ośrodka? - Bo cegieł zabrakło”.	NIE	
53	rozmowa Średniawy z robotnikami	„Nas jest tylu, że w ogóle nas nie widzą. [...] Skurwysyny. Niedługo lasy drutem poowijają”.	NIE	

54	rozmowa Janusza z ekspertem z Instytutu Lotniczego	„Niestety, nic dla pana zrobić nie mogę”.	TAK	Scena bez zmian.
57	dyskusja dwóch lotników na temat pomocy Januszowi		NIE	
58	aeroklub - rozmowa ze strażnikiem Balonowskim	„[...] nienawidzę ich wszystkich... [...] Kopnie taki gówniarz silnik i leci... A ja się robię taki ma-lutki”.	TAK	Kosmetyczne przycięcia części dialogów.
60	rozmowa Janusza z ekspertem z Instytutu Lotniczego po pierwszym starcie „Don Kichota”	„Decyzją inspektoratu musi pan rozłożyć samolot”.	TAK	Scena bez zmian.
61	aeroklub – rozmowa w trakcie rozkładania samolotu	„To jest taki, rozumiesz, rozumiesz... człowiek, dzięki któremu paru uczciwych Polaków uniknęło kryminału”.	TAK	Wskazanie, że człowiek, który może pomóc Januszowi Średniawie, jest sekretarzem KC.
68	rozmowa w pracowni stolarskiej na temat wykończenia willi Matusiaka	„Skończę u dyrektora Paluszkiewicza, przyjdę tu”.	TAK	Nazwisko „dyrektora Paluszkiewicza” zmienione na „doktora Plutę”.
70	rozmowa Średniawy z robotnikami, którzy pomagali mu w śledztwie przeciwko Matusiakowi	„Żeby było czarno na białym, że ich wille są za nasz ośrodek”.	NIE	
71	po ulicach miasta biega radośny syn Średniawy	scena bez dialogów	TAK	Scena przeniesiona do wcześniejszej partii filmu.
72	krótka rozmowa Średniawy i Janusza w łazience		NIE	
73	ponowny start „Don Kichota” w towarzystwie rodziców Janusza i strażnika lotniska	„Uparty, skurwiel”.	NIE	
75	rozmowa Średniawy i Matusiaka przed zebraniem partyjnym, na którym mają zostać ujawnione jego oszustwa	„Są sprawy, które człowiek podejmuje bez względu na cenę i zapłatę”.	TAK	Zmiany w dialogach tak, by wyostrzyć charakter dyrektora Matusiaka, jego powiązania partyjne i technokrację oraz wrażliwość Średniawy na los klasy robotniczej i młodej inteligencji.

76	zebranie partyjne - Średniawa pokazuje dowody oszustw Matusiaka	„Te domy stoją, a dzięki nim tak wygląda ośrodek wypoczynkowy, w którym mieliście wypoczywać wy i wasze rodziny”.	TAK	Usunięta odpowiedź Matusiaka na zarzuty Średniawy.
80	fragmenty ostatniego monologu <i>Naszej partyjnej</i> Gontarza.		NIE	

Na podjęty przez Filipskiego temat zwrócili również uwagę niektórzy kołaudanci. Jerzy Jesionowski mówił:

Mamy tutaj problem wysferzania się elity, a więc problem, o jakim mówi się w naszym społeczeństwie, podkreślając jego rozwarstwienie na grupy. To zagadnienie widzi również Komitet Centralny, bo na ten temat mówi się na jego posiedzeniach, i chociaż z tym problemem się walczy, to ta walka przynosi słabe rezultaty na skutek skrzywień, które zarysowały się w społeczeństwie.

Aleksander Ścibor-Rylski z kolei twierdził, że są to sprawy bardzo ważne, szeroko komentowane, o których jednak trudno znaleźć jakiegokolwiek wzmianki w prasie. Zabieg ten nie znalazł uznania u Wojciecha Wierzewskiego. Zauważył on „jakiś brak umiaru [...] w pokazywaniu tych spraw [...]. Wiemy, że takie środowiska istnieją, chciał o nich mówić twórca, ale są one ukazane tutaj w sposób nadmiernie przerysowany i tylko mi się nasuwa porównanie do ukazywania w swoim czasie w takim świetle podżegaczy wojennych – kapitalistów”⁹. Trudno z tym stwierdzeniem się nie zgodzić.

Znacznie lepsze opinie zebrał drugi wątek *Wysokich lotów*. Koncentruje się on na postaci syna Średniawy, Janusza (Tomasz Borkowy). Jest on młodym, energicznym i ambitnym człowiekiem, którego fascynuje lotnictwo. Konstruuje on własny mały samolot „Don Kichot”, składa również w urzędach wnioski o jego seryjną produkcję i dopuszczenie tego modelu do lotów. Na każdym kroku napotyka jednak liczne biurokratyczne przeszkody. Ten wątek znalazł uznanie m.in. w oczach Andrzeja Wajdy. Reżyser *Człowieka z marmuru*, podejmując temat konfrontacji *Wysokich lotów* z widownią, zauważył, że „widz chętniej ogląda perypetie tego młodego człowieka, że bardziej go wzrusza historia tego samolotu, i trzeba powiedzieć, że ona jest z punktu widzenia kina bardziej interesująca, bardziej ciepła, bo zawsze chętnie patrzymy,

9 *Stenogram z posiedzenia Komisji Kołaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 lutego 1979 roku*, Archiwum FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 184, k. 6-7.

10 Tamże, k. 14.

jak coś leci w powietrzu, jak coś się udaje”¹¹. Wajda proponował również, by w ostatniej scenie filmu, zamiast dość długiej rozmowy towarzysza Średniawy z towarzyszem Lewickim z Komitetu Wojewódzkiego (Andrzej Gazdeczka), ukazać wzbijający się w niebo samolot Janusza. Przeciwko tej propozycji zaprotestował Włodzimierz Sokorski, jego zdaniem „na pewno byłoby to wizualnie fajne, jak widzielibyśmy samolot lecący w powietrzu, ale w gruncie rzeczy byłaby to nieprawda, bo my nie lecimy w powietrzu, a grzebiemy się w śniegu”¹². Sugestia ta nie znalazła również uznania w oczach Bohdana Poręby oraz Ryszarda Filipskiego. Reżyser nie chciał pozbywać się tej sceny głównie dlatego, że zawarty jest w niej wymowny dialog ukazujący postawy działaczy partyjnych. Mówi Lewicki:

Jakie to wszystko dla was proste. Chcielibyście socjalizm zacząć, zrobić i skończyć. I to w ciągu jednego życia. Chcielibyście, żeby każdy polski dom wierzył w nas, dał się za nas pokrajać. I oczywiście jako komunista chcecie to osiągnąć w sposób rewolucyjny.

Średniawa w odpowiedzi rysuje mu portret Matusiaka, mówiąc: *Nie otrzymaliśmy go w spuściznie po dawnych formacjach społecznych. To myśmy go wychowali*. Lewicki zaś odpowiada: *Zgoda. Tworząc dobre, tworzymy i złe. Inaczej być nie może. Nikt za nas nie weźmie odpowiedzialności. Wziąć ją musimy sami*. Zastanawiające jest jednak, że Andrzej Wajda był właściwie jedynym kolaudantem, który wypowiedział się obszernej na temat wątku „samolotowego”. Pozostali kolaudanci skupiali się na ukazaniu drażliwych kwestii społecznych i politycznych oraz poziomu warsztatowego (dodajmy, bardzo wysoko ocenionego niemal przez wszystkich uczestników posiedzenia) drugiego po *Orle i reszce* (1974) filmu w dorobku reżyserskim Ryszarda Filipskiego.

Czy zrealizował on film przeciwko Partii? Za odpowiedź niech posłuży początek wypowiedzi Bohdana Poręby: *Również jest to film o Partii, ale na pewno nie jest on wymierzony przeciw Partii ani przeciw Komitetowi Centralnemu, ani przeciw Komitetowi*



Il. 2. Tomasz Borkowy w filmie *Wysokie loty*, 1978 r., reż. Ryszard Filipski. Autor: Janusz Zachwajewski. Prawa: FINA. Źródło: Fototeka FINA

11 Tamże, k. 5.

12 Tamże, k. 15.

*Wojewódzkiemu, ani przeciw klasie robotniczej, bo klasa robotnicza – to jest Partia*¹³. Istotnie, robotnicy w *Wysokich lotach* są szczerze przejęci losem swego zakładu oraz marnotrawstwem publicznych pieniędzy. Nie mogą również przejść obojętnie wobec szybkiego bogacenia się dyrektorów i coraz częstszych kradzieży. To właśnie dwaj członkowie załogi Tokaru – Leos (Janusz Krawczyk) i Józio (Tadeusz Pokrzywko) – ten drugi to magister filozofii i dawny wykładowca na AWF, który jednak zrezygnował z pracy naukowej, ponieważ, jak twierdzi, *tego się już nie da wyklądać, nie rozumieją* – wędrują po okolicznych miejscowościach i gromadzą dowody defraudacji Matusiaka. Filipiński i Wojciechowski zestawiają ich postawę z karygodnym zachowaniem kolegów dyrektora Tokaru, których obserwujemy na zorganizowanym przez niego przyjęciu. Jeden z uczestników, właściciel szklarni (Franciszek Trzeciak), zajada się gołymi rękami kawieorem, tocząc przy tym rozmowę ze strażnikiem willi (Hugo Krzyski), dawnym właścicielem majątku ziemskiego, który z pewną goryczą mówi: *A teraz pilnuję domów. Zajmuję się ogrodem. Zwyczajne życie niedorżniętego burżuaja*. Drugi kolega Matusiaka (Aleksander Bednarz), również zajmujący dyrektorskie stanowisko, daje mu praktyczne wskazówki na temat powiększenia swojego majątku: *Budujecie duży ośrodek wypoczynkowy. Materiałów leży od cholery. Sam pożyczałem na swoją budowę. Potrzebacie czegoś? Pożycz*. Scena libacji u dyrektora



Il. 3. Franciszek Trzeciak i Hugo Krzyski w filmie *Wysokie loty*, 1978 r., reż. Ryszard Filipiński. Autor: Janusz Zachwajewski. Prawa: FINA. Źródło: Fototeka FINA

Tokaru zestawiona jest z sekwencją montażu silnika samolotowego w mieszkaniu Średniawy – zakończony sukcesem proces uczczony zostaje butelką szampana. Portret klasy robotniczej i sekretarza organizacji partyjnej w Tokarze przywołuje na myśl głośną radziecką sztukę *Premia* Aleksandra Gelmana. Autor podejmuje problem odpowiedzialności klasy robotniczej za socjalistyczną gospodarkę, robotnicy bowiem protestują przeciwko niektórym, ich zdaniem nietrafnym, posunięciom dyrekcji jednej z fabryk. Sztuka ta w początkach drugiej połowy lat 70. wystawiana była w wielu

polskich teatrach. Jedną z inscenizacji, w Teatrze im. Stefana Żeromskiego w Kielcach, wyreżyserował Bohdan Poręba, wystąpili w niej zaś aktorzy kojarzeni z dokonaniem Zespołu Filmowego „Profil” – Henryk Giżycki i Janusz Rafał Nowicki. Sporym zainteresowaniem cieszył się również sowiecki film na podstawie sztuki Gelmana pod tym samym tytułem *Premia* (*Премия*, reż. Siergiej Mikaelian, 1975). Streszczając ów obraz na łamach „Filmu”, krytyk Adam Horoszczak opisał również jedną z jego scen:

Dyrektor, zręczny demagog, stara się zbagatelizować całe zajście z premią i usiłuje ugłaskać Potapowa obietnicą stworzenia jego brygadzie warunków specjalnych. „Czy wam to wystarcza?”. „Nie, nie wystarcza. Dlaczego przy takim bałaganie Zjednoczenie wykonało plan? Bo został zaniżony, bo powołaliście się w ministerstwie na rzekome trudności obiektywne. Mam tu dokładne wyliczenia, ten pierwszy plan mogliśmy wykonać, wobec czego premię otrzymaliśmy bezprawnie”¹⁴.

Taki obraz klasy robotniczej znajdziemy i w *Wysokich lotach*, i w *Gdzie woda czysta i trawa zielona*, a jego echa również w późniejszych produkcjach „Profilu” – *Godności i Czasie nadziei*¹⁵.

Jakie były dalsze losy filmu po kolaudacji, na której *Wysokie loty* otrzymały I kategorię artystyczną? Przeglądający obraz z ramienia GUKPPiW Przemysław Marcisz zażądał wycięć, które skróciły film o kilkanaście minut. W *Informacji o ingerencjach dokonanych w I-szym kwartale 1979 r. przez Zespół Widowisk, Radia i TV* znajduje się zapis, że wyeliminowano

z listy dialogowej szereg kwestii sarkastycznych nt. naszej rzeczywistości oraz w obrazie: zbliżenia posągu Lenina „przysłuchującego” się „naradzie produkcyjnej”, z której nic nie wynika. Skróciliśmy scenę z nagromadzonymi willami rzekomo „dygnitarskimi”, co mogłoby stanowić przyczynek do ataków na budownictwo domków jednorodzinnych¹⁶.

Zapis ten nie oddaje jednak wymowy zakwestionowanych dialogów czy sytuacji. Po raz drugi *Wysokie loty* były przeglądane (również przez Marcisza) 6 września 1979 roku

14 A. Horoszczak, *Premia*, „Film” 1975, nr 26, s. 18.

15 Warto dodać, że sam Filipowski, mimo że nie wystawił tej sztuki w kierowanym przez siebie Teatrze Ludowym, był szczerze ujęty jej przesłaniem. W wywiadzie dla „Sztandaru Młodych” mówił: „[...] jestem przekonany, że, przykładowo, sztuka Gelmana »Premia« niejednemu widzowi ukazała w pełni niedoskonałości przeróżnych mechanizmów i tych gospodarczych, i tych moralnych. »Premia« zapewne uczyniła niejednego człowieka gorącym wobec tego, co dzieje się wokół” (R. Filipowski, *Tutaj i teraz*, rozm. przepr. S. Kryśka, „Sztandar Młodych” 1978, nr 5/6, s. 6). Wywiadu tego reżyser udzielił krótko przed rozpoczęciem zdjęć do *Wysokich lotów*.

16 *Informacja o ingerencjach dokonanych w I-szym kwartale 1979 r. przez Zespół Widowisk, Radia i TV*, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3305, k. 3.

przed wyświetleniem ich na Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdańsku – film Filipskiego otrzymał zgodę na pokaz¹⁷. Trzeci pokaz dla cenzury (ponownie z udziałem Marcisza) odbył się 24 września 1979 roku. Można się domyślać, że był on związany z zezwoleniem na dystrybucję filmu w kinach. Świadczy o tym fakt, że 8 października odbył się pokaz dla Kontroli Ocen Jakości Technicznych Filmów, zaś 12 października 1979 roku Antoni Juniewicz podpisał wniosek kierujący *Wysokie loty* do rozpowszechniania¹⁸. Premiera filmu odbyła się 22 lutego 1980 roku, po ponad dwóch latach od skierowania scenariusza do produkcji.

Krytyka jednak przyjęła *Wysokie loty* chłodno, zarzucając Filipskiemu nadmiar publicystyki, uproszczone i schematyczne postaci oraz przerysowane kontrastowe sytuacje i zestawienia. Mocno wybrzmiało to w recenzji Tadeusza Szymy; dziennikarz „Tygodnika Powszechnego”, odnosząc się do postaci Średniawy, stwierdził, że *jest on postacią sztuczną i schematycznie wyidealizowaną, zaś wstrętne typy, z którymi walczy przy pomocy jedynie właściwych metod, zarysowane są karykaturalną aż do przesady krechą. Technika prymitywnego kontrastu daje tu efekty niesmaczne*¹⁹. Podobne uwagi pojawiły się również w recenzjach Jerzego Płażewskiego (*twórca nagina życie do powziętych z góry tez i łatwo popada w demagogię: zarówno formy [...] jak i treści*²⁰) oraz Cezarego Wiśniewskiego²¹. *Wysokie loty* bez entuzjazmu przyjęła także część krytyków „partyjnych”. Zbigniew Klaczyński miał za złe Filipskiemu, że nie pogłębił sprawy malwersacji i kradzieży dokonywanych przez dyrektora Matusiaka oraz wprowadził nieprzekonujący wątek syna Średniawy:

Doprawdy, nie wiem, co sądzić o pomysłe budowania samolotu w M-3 czy M-4. Że niby miała to być walka o prawo do marzeń, do wysokich lotów? Jak na motyw symboliczny – nazbyt to konkretne. Jak na konkret – za mało nośne ideowo. Film pękl. A szkoda²².

Nie zawiódł tylko Janusz Skwara, który trzykrotnie (w „Filmie”, „Kinie” i w „Barwach”) przyjął film niemalże bezkrytycznie. W pierwszej recenzji porównał film do *Linii* Kazimierza Kutza oraz wspomnianego filmu Poręby *Gdzie woda czysta i trawa zielona*, uznając jednak prymat autora *Wysokich lotów* poprzez stwierdzenie, że „Filipski [...] pokazuje wzajemne związki sekretarza z robotnikami w sposób wyrazisty

17 Por. Korespondencję dotyczącą filmu *Wysokie loty*, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 184a, k. nlb.

18 Tamże.

19 T. Szyma, *Wysokie loty*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 13, s. 6.

20 (p) (J. Płażewski), *Wysokie loty*, „Kultura” 1980, nr 10, s. 12.

21 Por. C. Wiśniewski, *Wysokie loty*, „Sztandar Młodych” 1980, nr 88.

22 Z. Klaczyński, *Wysokie loty*, „Trybuna Ludu” 1980, nr 69, s. 8.

i przekonywający. Dzięki temu racje moralne bohatera są podbudowane siłą moralną otoczenia²³. Recenzja zamieszczona w „Kinie” sytuowała film Filipskiego w szerszym pejzażu polskiego kina drugiej połowy lat 70. Tak bowiem należy rozumieć następujące passusy:

W warstwie krytycznej *Wysokie loty* stawiają ostre diagnozy społeczne. Ukazują bezradność władzy i przyczyny schorzeń, które można przewyciężyć jedynie w oparciu o robotniczą solidarność. Kto o tym nie wie, pozostaje jedynie na pozycjach moralnego niepokoju, z którego nie wynikają jeszcze żadne perspektywy społeczne. [...] Jeśli więc z okazji filmów Kijowskiego, Holland czy Falka mówi się, iż otrzymujemy nie jakąś sytuację społeczną, lecz głównie próbę jej interpretacji z pozycji niepokoju moralnego, to Filipski ustawia historię ojca i syna w szerszej perspektywie. Nie ograniczając się do prezentowania własnych, autorskich sądów, wciąga do dialogu o naszej współczesności rzesze odbiorców²⁴.

W „Barwach” zaś docenił reżysera za stworzenie frapujących i oryginalnych postaci przedstawicieli klasy robotniczej, którzy w *Wysokich lotach* „czynnie uczestniczą w dramacie, kształtują go na równi z sekretarzem i dyrektorem”²⁵. Filipski więc, w oczach Skwary, wygrał na wszystkich frontach.

Zagadnienie „kina partyjnego niepokoju” i jego reprezentacje w filmach Zespołu „Profil” wywołują do tablicy cenzorskie problemy filmu *Hotel klasy lux* Ryszarda Bera, zrealizowanego na podstawie powieści pod tym samym tytułem autorstwa Michała Jagielly.

Już sama postać autora pierwowzoru literackiego jest bardzo ciekawa. Urodzony 23 sierpnia 1941 roku w małej wsi pod Krakowem, pod koniec lat 50. rozpoczął studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 1966 roku został członkiem Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. Jak sam wspominał: „z pomocą starych PPS-owców próbowałem zaszczepić się »humanizmem socjalistycznym« po to, żeby otrzymać paszport na wyprawę alpinistyczną do Francji. Bo już raz mi nie dano”²⁶. Przez kolejnych kilka lat pracował m.in. w Muzeum Tatrzańskim w Zakopanem, równocześnie publikując recenzje literackie m.in. w „Literaturze” i „Polityce”. Od 1975 roku pracował w Państwowym Wydawnictwie Literackim, następnie, od 1978 roku, współtworzył (razem z Januszem

23 J. Skwara, *Średniawa walczy o prawdę*, „Film” 1980, nr 10, s. 9.

24 Tenże, *Dramat obywatelskiej troski*, „Kino” 1980, nr 1, s. 15, 17.

25 Tenże, *Loty R. Filipskiego*, „Barwy” 1980, nr 3, s. 8.

26 T. Torańska, *Byli*, Świat Książki, Warszawa 2006, s. 209-210.

Rolickim) Studio Faktu i Sensacji Telewizji Polskiej. Po tym krótkim epizodzie, 13 grudnia 1980 roku, został zastępcą kierownika Wydziału Kultury KC PZPR²⁷.

Hotel klasy lux był jedną z pierwszych prób literackich Jagiełły. Na kartach powieści autor zarysował konflikty psychologiczne oraz refleksje dwóch wysoko postawionych członków PZPR oraz sprzyjającego partii dziennikarza, których losy splatały się kilkakrotnie już wcześniej, teraz zaś wszyscy trzej spotykają się na otwarciu tytułowej inwestycji, usytuowanej w Zakopanem. Satała (Ignacy Gogolewski), niegdyś sekretarz komitetu miejskiego PZPR, kilka lat wcześniej deklarował się jako przeciwnik budowy hotelu, podczas zebrania partyjnego był jednak skutecznie zakrzykiwany przez energicznego i ambitnego dziennikarza, Michała Wojtana (Krzysztof Kolberger). Ten z kolei szybko piął się po szczeblach kariery; opuścił rodzinne miasto i przeniósł się do Warszawy, gdzie szybko zdobył sławę i pozycję. W dniu otwarcia hotelu, które przypada na sylwestra, oczekuje właśnie na informację o zdobyciu stanowiska redaktora naczelnego jednej z gazet. Wojtan był kolegą obecnego sekretarza miejskiego, Tadeusza Sobola (Maciej Góraj) – działacza partyjnego pochodzącego z tego samego pokolenia, reprezentującego typ nowoczesnego technokraty. Teoretycznie powinien być zadowolony, gdyż również dzięki jego działaniom hotel powstał, a jednak budowa zaważyła na jego życiu prywatnym – podczas prac doszło do groźnego wypadku, za który odpowiedzialność poniosła inżynier Elżbieta (Liliana Głabczyńska), z którą Sobol pozostawał w zażyłych relacjach. Sylwestrowa noc oraz zorganizowane z powodu zakończenia prac wystawne przyjęcie sprzyja nie tylko pijaństwu, ale też rozpamiętywaniu starych spraw oraz podsumowaniu swoich karier. Dotyczy to także dyrektora hotelu, Piotra Komorowskiego (Piotr Garlicki), który ma za sobą nieczysty epizod w życiorysie. Kilka lat temu przyjaciół poprosił go o pomoc w przerzuceniu materiałów opozycyjnych, co skutkowało ostatecznie przesłuchaniem przez Służbę Bezpieczeństwa. Komorowski podczas rozmowy z oficerem SB odciął się od przyjaciela i prezentowanych przez niego poglądów. Przeszłość wraca również do Satały, który karierę partyjną rozpoczynał tuż po wojnie jako oficer Milicji Obywatelskiej. Ten podczas otwarcia hotelu spotyka górala Jarzabka (Andrzej Gazdeczka), który był jego ideowym przeciwnikiem i został przez niego aresztowany. Wojtan z kolei musi zmagać się z oskarżeniami ze strony rzeźbiarza Zuberera (Zdzisław Wardejn), sugerującego, że za sukcesem mężczyzny stoi związek z Ireną (Emilia Krakowska), artystką odnoszącą największe sukcesy w okresie socrealizmu.

27 Biogram Michała Jagiełły przygotowany na podstawie: *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Tom trzeci G-J*, red. J. Czachowska, A. Szałagan, Warszawa 1994, s. 341-342, T. Torańska, dz. cyt., s. 197-230.

Niemniej i powieściowy, i filmowy *Hotel klasy lux* nie jest utworem opisującym wyłącznie pogmatwane życiorysy protagonistów, chociaż zajmują one w filmie sporo miejsca, lecz są przede wszystkim przyczynkiem do rozważań na temat życiowych postaw, umiejętności podejmowania trudnych decyzji, wypowiedzenia słów protestu w odpowiednich momentach albo słabości charakterów. Ryszard Ber w przedpremierowym wywiadzie twierdził: *żeby sprawować władzę, trzeba mieć charakter dość silny, by nie ulec pokusom tej władzy. Niezależnie od ustroju i sposobu rządzenia jest to wciąż jeszcze problem*²⁸. Chodzi zarówno o profity, jak i ciemniejsze strony życia człowieka postawionego na wysokim stanowisku w strukturach partyjnych. Pod tym względem najjaśniejszą postacią staje się „Stary” (Zygmunt Hübner), zasłużony działacz partyjny, niegdyś działający „w terenie”, w regionie, w którym rozgrywa się akcja filmu, obecnie pracującym „w Warszawie”. Jest on człowiekiem wyrozumiałym dla ludzkich słabości, popierającym młodego towarzysza Sobola i pomagającym mu w trudnych chwilach, przy tym członkiem partii niebojącym się trudnych decyzji oraz otwartym na dialog z ludźmi o przeciwnych światopoglądach. Postać ta ma jasno wytyczone zasady i stara się ich przestrzegać w każdej sytuacji. Nie ocenia również innych ludzi, bowiem, jak mówi o nim Zuber w jednej ze scen,

nikt nie może przyznawać sobie patentu na ferowanie wyroków o ludziach. [...] Nikt nie ma. A przynajmniej nie powinien mieć. A przynajmniej nie na zawsze. Co za człowiek. Ja mam dla niego dużo szacunku za to, że gdy były te rozruchy, nie skorzystał z samolotu. Został.

Rzeczywiście, w momencie gdy przed komitetem miejskim doszło do strajku, „Stary” nie opuścił budynku i był gotów na trudne spotkania z uczestnikami protestów. Niezależnie od tego Ber i Jagiełło akcentowali również jedną rzecz – że działacze PZPR są *takimi samymi ludźmi jak wszyscy inni, nie są pozbawieni słabości*²⁹.

A jednak kolaudacja filmu przebiegła zarówno pod znakiem niewielkiej liczby wypowiedzi, jak i głosów sprzecznych ze sobą. Wysoka ocena *Hotelu klasy lux* przez Jerzego Jesionowskiego kontrastowała ze stwierdzeniem Danieli Czarskiej, uznającej, że „autor filmu nie zauważył zjawisk, które zachodzą w naszej kinematografii, a jeżeli nawet je

28 R. Ber, *Pokusy władzy*, rozm. przepr. E. Dolińska, „Film” 1979, nr 48, s. 9.
29 P. Zwierzchowski, *Filmowe...*, dz. cyt., s. 218.

zauważył, to nie wyciągnął z nich właściwych wniosków³⁰, oraz ze stanowiskiem towarzysza Janika, kwestionującym sposób przedstawienia protagonistów filmu. Produkcja nie ustrzegła się również ingerencji cenzorskich, zwłaszcza w obszernej scenie „wiążącej współczesne życie polskiej prowincji z obrazem »chocholego tańca«, również w całości (przekreślenie oryginalne – przyp. JG) piosenkę »o kapitanach z Titanica« adresowaną do miejscowego aktywu (przekreślenie oryginalne – przyp. JG) kierownictwa polityczno-administracyjnego³¹. Alina Faflik, montażystka filmu, wspominała, że

to był największy punkt niezgody, absolutnie, kolaudantów. Nie chcieli się na to zgodzić i kazali to wyrzucić. Bez tego to ten film bardzo był okaleczony, niestety jego w ogóle potwornie okaleczyli. I to, co właściwie montażysta musiał zrobić, bo to były zalecenia pokolaudacyjne, no to było bardzo przykre. Bo człowiek widział, że ten film z jednego cięcia na drugie traci właściwie całą swoją wymowę i sens. Był jakiś pokaz w Warszawie. I wiem, że na ten pokaz powiedzieli, żebym tą scenę przykleiła. I ja ją przyklejałam właściwie w kabinie, w ostatniej chwili. I to poszło. I byłam strasznie szczęśliwa, że wreszcie to załatwili i chociaż to ocaleje. I co się potem okazało? Że po tej projekcji odciepli z powrotem to, ale jeszcze dwóch „smutnych panów” przyszło do Wydziału Obróbki Taśmy [Wytwórni Filmów Fabularnych w Łodzi – przyp. mój: J.G.], kazali sobie wydać negatyw. A ten negatyw tej sceny też był odcięty osobno, bo zawsze mówiliśmy: „to wróci, to na razie jest wycięte, ale to wróci”. No więc kazali sobie wydać i tak się skończyło. Bardzo przykre to było³².

Ingerencje urzędników GUKPPiW zostały także wprowadzone do kilku artykułów na temat filmu *Bera*. Z recenzji Janusza Zatorskiego, wydrukowanej w „Kulturze”, usunięto wszystkie sformułowania typu „władza” i „sprawowanie władzy”. Po tych wykreśleniach wydawało się, że *Hotel klasy lux* był filmem o ludziach, a nie o ludziach sprawujących władzę. Z recenzji wypadło ponadto stwierdzenie, iż reżyser „wykonał

30 *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 13 sierpnia 1979 r.*, Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 203, k. 2. Czarska wypowiadała te słowa w kontekście produkcji zakwalifikowanych na Koszaliński Festiwal Debiutów Filmowych „Młodzi i Film”. Czarska brała udział w tym wydarzeniu, podczas którego nagrody zdobyły takie tytuły, jak *Aktorzy prowincjonalni*, *Amator* (reż. Krzysztof Kieślowski, 1979) czy *Aria dla atlety* (reż. Filip Bajon, 1979), a więc filmy w większości wpisujące się w nurt kina moralnego niepokoju.

31 *Informacja o ingerencjach dokonanych w III-cim kwartale 1979 r. przez Zespół Widowisk, Radia i TV*, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3306, k. 19. Niestety, w żadnych źródłach nie udało mi się znaleźć tekstu tej piosenki.

32 *Oczami Mistrzów (Notacje Archiwalne SFP) – Alina Faflik*, [https://www.youtube.com/watch?v=k-gfaQn\]_2-M](https://www.youtube.com/watch?v=k-gfaQn]_2-M) [dostęp: 6.09.2023].

świetną robotę, polegającą na tym, że wyraziście, a bez uproszczeń, bez natrętnych tez wprowadził na ekran to, o czym kino nasze zwykło mówić eufemizmami i pseudoszyframi”³³. Obiektem zainteresowania cenzury stał się również artykuł Tadeusza Szymy, sam w sobie niezwykle krytyczny wobec *Hotelu...*, w którym pojawiło się stwierdzenie, że film nie zainteresuje nikogo „poza doborowym gronem samych przedstawicieli prowincjonalnej »kracji«”³⁴. Krytycy w większości przypadków chwalili Jagiełłę i Bera za wybór trudnego tematu, jednocześnie ganili ich za nie zawsze szczęśliwe decyzje adaptacyjne oraz drętwe, schematyczne dialogi.

Kolaudacyjne i cenzorskie problemy filmów „partyjnego niepokoju” (ukazane na przykładzie *Wysokich lotów* i *Hotelu klasy lux*) wskazują, że w autorytarnym państwie ingerencje natury ideologicznej mogły dotyczyć również utworów zrealizowanych „po linii”, stanowiących rozwinięcie ówczesnej polityki kulturalnej i powstałych w kontrze do postaw i światopoglądu reżyserów związanych z kinem moralnego niepokoju. Nawet realizacja filmów w obronie partii i jej idei, poruszanie się w ramach „dozwolonej krytyki”, zwracanie uwagi na problemy poruszane nawet w partyjnych organach prasowych (jak w przypadku obrazu Filipskiego) nie były argumentami za udostępnieniem filmu publiczności. Warto również zwrócić uwagę, że reżysera *Wysokich lotów* nie spotkały żadne konsekwencje za realizację obrazu, który wzbudził tak wielkie opory pracowników GUKPPiW. W tym samym czasie pracował on nad dwuczęściowym filmem historycznym pt. *Zamach stanu*, a krótko po jego premierze otrzymał możliwość kierowania nowym Zespołem Filmowym „Kraków”, w którym zrealizował swój światopoglądowy manifest – cykl filmów telewizyjnych *Kto ty jesteś* (1981).

Artykuł jest częścią grantu Narodowego Centrum Nauki *Kino polskich „zespołów partyjnych” w latach 1977-1991* (decyzja nr 2019/35/N/HS2/02161).

- 33 *Informacja nr 12 o bieżących ingerencjach*, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 35, k. 116-117. Recenzja została opublikowana w: „Kierunki” 1980, nr 3.
- 34 *Informacja nr 9 o bieżących ingerencjach*, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3646, k. 85.

Bibliografia

Materiały archiwalne

Filipski R., *"Wysokie loty". Scenopis filmu fabularnego*, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. S-34507.

Informacja nr 12 o bieżących ingerencjach, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 35.

Informacja nr 9 o bieżących ingerencjach, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3646.

Informacja o ingerencjach dokonanych w III-cim kwartale 1979 r. przez Zespół Widowisk, Radia i TV, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3306.

Informacja o ingerencjach dokonanych w I-szym kwartale 1979 r. przez Zespół Widowisk, Radia i TV, Archiwum Akt Nowych, zespół Głównego Urzędu Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3305.

Korespondencja dotycząca filmu *Wysokie loty*, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 184a.

Sprawozdanie ekonomiczno-produkcyjne z realizacji filmu fabularnego pt. „WYSOKIE LOTY”, Archiwum Dokumentacji Osobowej i Płacowej, Zespoły Polskich Producentów Filmowych, sygn. 817.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 15 lutego 1979 roku, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 184.

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 13 sierpnia 1979 r., Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-344, poz. 203.

Opracowania

Ber R., *Pokusy władzy*, rozm. przepr. Elżbieta Dolińska, „Film” 1979, nr 48.

Czachowska J., Szałagan A. (red.), *Współcześni polscy pisarze i badacze literatury. Tom trzeci G-J*, Warszawa 1994.

Dabert D., *Z poetyki kina moralnego niepokoju* [w:] *Kino moralnego niepokoju. Wokół wybranych problemów poetyki i etyki*, Poznań 2003.

Filipski R., *Tutaj i teraz*, rozm. przepr. Sławomir Kryska, „Sztandar Młodych” 1978, nr 5/6.

- Horoszczak A.**, *Premia*, „Film” 1975, nr 26.
- Klaczyński Z.**, „Wysokie loty”, „Trybuna Ludu” 1980, nr 69.
- Skwara J.**, *Dramat obywatelskiej troski*, „Kino” 1980, nr 1.
- Tenże**, *Loty R. Filipskiego*, „Barwy” 1980, nr 3.
- Tenże**, *Średniawa walczy o prawdę*, „Film” 1980, nr 10.
- Sokorski Wł.**, *Realizm i romantyzm w kulturze polskiej*, „Nowe Drogi” 1975, nr 3.
- Suchodolski B.**, *Humanistyczne cele socjalizmu*, „Nowe Drogi” 1978, nr 7.
- Szyma T.**, *Wysokie loty*, „Tygodnik Powszechny” 1980, nr 13.
- Kornatowska M.**, *Wodzireje i amatorzy*, Warszawa 1990.
- Lubelski T.**, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Kraków 2015.
- (p) **(Płażewski J.)**, *Wysokie loty*, „Kultura” 1980, nr 10.
- Torańska T.**, *Byli*, Warszawa 2006.
- Wiśniewski C.**, *Wysokie loty*, „Sztandar Młodych” 1980, nr 88.
- Zwierzchowski P.**, *Filmowe reprezentacje PZPR*, Bydgoszcz 2022.

The cinema of 'party anxiety with problems' on the example of selected films of Profil Film Unit

Abstract

Ryszard Filipiński, actor known for his portrayal of Major Henryk Dobrzański 'Hubal' in Bohdan Poręba's film (1973), became increasingly active on the other side of the camera in the second half of the 1960s and in the 1970s. As part of the Television Theatre, he directed TV spectacles based on the monodramas staged in his 'eref-66' theatre and in 1974 he debuted as a director of a feature film. At the same time, Filipiński became a member of the Polish United Workers' Party. This attitude led the director to make the film *High Flights* (1978), which, despite being produced by the 'party' Profil Film Unit, encountered numerous censorship problems. Although the ministerial screening brought almost nothing but praise for Filipiński's intention, the finished production had to wait another few months before it was released in cinemas. The article reconstructs the successive steps in the making of *High Flights* and the changes that occurred in both the literary materials and the finished film. The text also focuses on the censorship interference made in another film representing the trend mentioned in the title – *Four-Star Hotel* (dir. Ryszard Ber, 1979).

Keywords

censorship, pre-release screening, Profil Film Unit, cinema of party anxiety, party activist

Biogram

Jarosław Grzechowiak – doktor nauk humanistycznych w zakresie filmoznawstwa specjalizujący się w historii filmu polskiego. Wykładowca Uniwersytetu Łódzkiego oraz Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi. W latach 2018-2022 pracownik Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego. Współautor książki *Rozpowszechnianie filmów w Polsce Ludowej w latach 1944-1956*, autor artykułów publikowanych m.in. w „Kinie” i „Kwartalniku Filmowym”. Organizator przeglądów i wydarzeń filmowych. Współpracował m.in. z Zachętą – Narodową Galerią Sztuki, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Lubuskim Latem Filmowym czy łódzkim kinem Charlie.