

Z HISTORII FILMU

Ludzie spotkani w Polsce

Nowela filmowa *Preparat 09* Tadeusza Konwickiego
i Wiktora Woroszyńskiego (1948)

PRZEMYSŁAW KANIECKI

Kiedy wiosną 1955 r. na polskie ekrany weszła *Kariery* Jana Koechera, krytycy nie przywitali jej entuzjastycznie. Recenzja w „Nowej Kulturze” została przyozdobiona rysunkiem satyrycznym Lecha Zahorskiego *KARIERowicz*, z podpisem: *Z miejsc siedzących o filmie Konwickiego*¹. Przedstawiał on wielką, wytworną salę kinową z jedynym, smutnym widzem, w domyśle scenarzystą filmu. Tadeusz Konwicki należał do grona redaktorów tego tygodnika literackiego, prowadził m.in. stałą rubrykę felietonów *Z miejsc stojących*. Trudno orzec, czy to żartobliwy, czy raczej dosadny komentarz wobec, bądź co bądź, kolegi redakcyjnego. Niezależnie od intencji karykaturzysty, szkic wymownie dokumentuje skalę zawodu.

Rozczarowanie było o tyle przykre, a i niezręczne dla Konwickiego, że zaledwie kilka miesięcy wcześniej – w grudniu 1954 r., w kontekście Narady Filmowej SPATIF-u – została opublikowana w „Przeglądzie Kulturalnym” publicystyczna wypowiedź scenarzysty (ściślej: współscenarzysty) filmu, w której w wyjątkowo ostrej formie podjął temat stanu kultury, a w szczególności kinematografii polskiej: *Naszych rozważań o sztuce i kulturze starczyłoby na kilka pokoleń. Omówiliśmy wszystko, wszystko też już wiemy, tylko dzieł artystycznych jakoś niewiele. (...) W dziedzinie filmu też już wiele wiemy; sporo sobie naopowiadaliśmy, jakich obrazów chcemy, jakie należy realizować, czego się w nich wystrzegać. (...) Sytuacja jest o tyle jasna, że w dziełach takich jak „Niedaleko Warszawy” i „Pościg” osiągnęliśmy dno nieudolności. Teraz już każdy następny film musi być odrobinę lepszy, bo gorszego nie jesteśmy w stanie wykonać, bo poniżej jest już tylko próżnia kosmiczna*².

Aż dziwne, że żaden z recenzentów nie uznał złośliwie *Kariery*, w nawiązaniu do tych słów Konwickiego, za rzeczywiście *odrobinę lepszą* niż zmiażdżone wcześniej przez niego filmy w reżyserii Marii Kaniewskiej i Stanisława Urbanowicza (zwłaszcza że analogie same się musiały nasuwać, *Niedaleko Warszawy* Kaniewskiej zaczyna się bardzo podobną do prologu *Kariery* sceną, wszystkie filmy zaś apelują o czujność³).

Sytuacja zyskuje jednak nieco inną perspektywę w kontekście okoliczności realizacji *Kariery*. Okazuje się, że wypowiedź była bardzo *a propos* także losów tego scenariusza. Całe wystąpienie z końca 1954 r. było bowiem głosem nie tyle przeciwko twórcom *Niedaleko Warszawy* czy *Pościgu*, ile przede wszystkim –

instytucjonalnym ograniczeniu realizatorów: *Wystarczy, jeśli tzw. „czynniki kompetentne” przeczytają uważnie caloroczny plon dyskusyjny i poddadzą rewizji system urzędowy, którego celem jest przecież podniesienie twórczości artystycznej na maksymalny poziom. Wyniki tego systemu oglądaliśmy niedawno na ekranach, jego przydatność łatwo ocenić. Być może niektóre ogniwa owego systemu nie są w stanie podolać swemu zadaniu, wobec tego niech zostaną zlikwidowane z pożytkiem dla skarbu państwa, a odpowiedzialność, maksymalna odpowiedzialność, złożona niech będzie na barki artystów. Wzmocni to i artystów, i sztukę*⁴.

Na okoliczności realizacji *Kariery* rzucają światło niektóre omówienia. Na przykład Jerzy Płażewski w recenzji z „Życia Literackiego” wyrażał głębokie rozczarowanie filmem, ale bronił scenariusza, który znał z wcześniejszej o półtora roku wersji zatytułowanej *Żelazna kurtyna*. Opracowana przez Konwickiego i Kazimierza Sumerskiego historia szpiega przybywającego do Polski w celu uaktywnienia zwerbowanych tuż po wojnie agentów – jednak teraz, w nowych warunkach, odmawiają współpracy – była analizowana późną wiosną 1953 r. na zebraniu sekcji dramatu Związku Literatów Polskich⁵. Płażewski był jednym z dyskutantów. Jego recenzja filmu niemal w całości jest porównywaniem rozwiązań scenariuszowych i tych ostatecznie przyjętych w realizacji: w jego opinii upraszczających, wręcz wulgaryzujących inteligentny materiał wyjściowy.

Krytyk miał pretensję zwłaszcza o zakończenie filmu. W scenie kulminacyjnej scenariusza szpieg wymykał się obławie, dzięki czemu mógł nastąpić ciekawy epilog akcentujący przesłanie całego filmu: *Na stadionie, wśród wesolego tłumu, spotyka się z kurierem z Londynu. Obaj spuszczaają nosy na kwintę. Kłapa. Ruszają przed siebie, nie wiedząc, o co zahaczyć ręce. Nic tu nie mają do zrobienia.*

Tymczasem w filmie *zrezygnowano z filozoficznej pointy, która była w moim pojęciu racją bytu tego filmu. Ze scenariusza wynikało, że jeśli nawet wrogowi uda się wymknąć z milicyjnej obławy, to i tak wszystko na nic, bo jego moralno-polityczna dyskusja z narodem skazuje go na samotność, zagładę. (...)*

*Mógł powstać poważny film dla dorosłych. Nie powstał*⁶.

Dodajmy, że jeszcze w 1954 opublikowano materiał scenariuszowy, więc czytelnik, jeśli skojarzył, że *Kariera* i *Żelazna kurtyna* to dwa warianty jednego projektu, mógł wyciągać takie wnioski również na własną rękę⁷. W książce została zachowana *filozoficzna pointa*.

Jednak Jan Koecher, reżyser, który otrzymał tekst po nagłej śmierci Sumerskiego w 1955 (i pracował nad materiałem z Konwickim), nie zmienił zakończenia tak po prostu. Już na zebraniu ZLP w 1953, mimo że wszyscy specjaliści – jak czytamy w sprawozdaniu prasowym z dyskusji – *podkreślali świeżość pomysłu, zwartość budowy dramatycznej, umiejętne operowanie dialogiem, częste zaskakiwanie widza nieoczekiwanymi spięciami (...)*, jednocześnie uznali w większości, że *przedstawiona wersja scenariusza zbyt nieśmiało przeciwstawia wrogowi pozytywne strony naszego życia. Nie chodzi o owe łatwe przeciwstawienia zabaw ulicznych, jasnych wnętrzy, roześmianych twarzy, ale o pełniejsze, wyraźniejsze zwycięstwo nowego człowieka w pojedynku przekonani i charakterów. Druga wersja scenariusza ma omówione braki usunąć*⁸.

Trudno spekulować na podstawie skąpej noty, co dokładnie sugerowano przeobrazić, ale mamy pewność, że przeróbki rekomendowano (i upubliczniono fakt wyśunięcia takich rekomendacji). Do wersji realizowanej wdrożono zaś zalecenia

z kolaudacji scenariusza, na której zarzucano projektowi na przykład statyczność UB, kwestionowano samą możliwość przedostania się wroga przez granicę do Polski⁹ (cóż dopiero niepojęcie go podczas obławy).

Istotna korekta do cytowanego zdania noty: zapowiadana kolejna wersja scenariusza nie była wcale drugą, bo drugą (jeśli nie kolejną) stanowił sam dyskutowany maszynopis. Pierwsza wersja powstała w 1948 i pracował nad nią Konwicki nie z Sumerskim, ale z Wiktorem Woroszylskim¹⁰.

Zachowała się ona, jak się okazuje po latach, w archiwum Woroszylskiego, przekazany przez rodzinę po śmierci poety, pisarza, tłumacza do Biblioteki Narodowej¹¹. Nie jest może aż tak finezyjna, jak była według Płazewskiego wersja z 1953, ma jednak również zalety. W artykule przybliżę ten nieznany dotąd tekst, omawiając go nie tyle jako prototyp *Kariery* (nie będę zajmował się porównaniami kolejnych wersji, to temat na osobny szkic), ile jako szczególny utwór powstały w szczególnym roku 1948. Jest plonem pracy dwóch przedstawicieli grupy młodych literatów, którzy nastawiali się – jak określił taką postawę sam Woroszylski w recenzji tomiku *Plomień czerwonych krawatów* Krzysztofa Gruszczyńskiego – *na wykonanie określonego zadania społecznego, starali się podporządkować swoją twórczość aktualnym potrzebom społeczno-politycznym obozu postępu*¹².

Wyprawa na Dolny Śląsk

Nie mam na to żadnego usprawiedliwienia. To jest fatalny incydent w mojej biografii (...) – rzucił Konwicki po latach półzartobliwie (ale chyba tylko pół), zagadnięty przez Katarzynę Bielas i Jacka Szczerbę o *Kariere*, faktycznie jego pierwszy zrealizowany projekt filmowy¹³. Zaraz też jednak zajmująco opowiedział o tym, że same zdarzenia, które spowodowały powstanie pierwszej wersji tekstu, a także praca nad kolejnymi wariantami *fatalnego incydentu* – to znaczy praca z Kazimierzem Sumerskim po wyjeździe Woroszylskiego na studia do ZSRR, praca z Koecherem po śmierci z kolei Sumerskiego – były wszelako wzbogacającą dla niego i niezależnie od owoców ważną przygodą¹⁴.

Jak się dowiadujemy z wywiadu, pomysł fabuły wyłonił się z daremnych poszukiwań przez Woroszylskiego i Konwickiego prawdziwego szpiega – niemieckiego agenta, który miał się podobno, jak powiadomili Woroszylskiego znajomi dziennikarze, ukrywać gdzieś na tzw. Ziemiach Odzyskanych: *Runęliśmy na Dolny Śląsk. Tam jeszcze były dzikie, chaotyczne czasy: szabrownicy, jeden wielki burdel. Krążyliśmy od miasteczka do miasteczka. (...) No i wtedy któryś z nas – nie pamiętam, czy Witek, czy ja – rzucił, żeby zrobić scenariusz filmu sensacyjnego. Napisaaliśmy nowelę...*¹⁵

Scenariusz nie był jedynym plonem tej wyprawy. Latem 1948 Konwicki i Woroszylski opublikowali w piśmie „Walka Młodych” trzy wspólne teksty prozatorskie faktycznie stanowiące tryptyk pt. *Ludzie spotkani na Śląsku*¹⁶. To opowieść o różnych losach i różnych grupach społecznych i w tym sensie jest ważnym kontekstem dla powstałego w tym samym roku projektu filmowego: składa się on *w gruncie rzeczy z kilku nowel o ludziach z różnych środowisk*¹⁷ – jak pisał recenzent gotowej *Kariery*, w której do pewnego stopnia zachowano pierwotną formułę scenariuszową. Protagonista-szpieg przybywa bowiem do kolejnych osób i postacie te są przedstawiane z pewnym zarysowaniem ich przeszłości, teraźniejszości, ich

planów, reprezentują różne grupy społeczne, ich sylwetki funkcjonują jako przykłady możliwych typów obywateli wspólnie tworzących teraz nowe, odbudowujące się państwo. Portrety tworzą panoramę¹⁸.

Opowiadania są mocno zaangażowane, jak się określa ten typ pisarstwa o profilu presocrealistycznym. Zastosowano się w nich do wskazań podawanych już na III Zjeździe Związku Literatów Polskich we Wrocławiu w 1947 r., który, jak syntetyzuje Wojciech Tomasik, *upomniął się o literacki obraz powojennej rzeczywistości, apelował o twórczość pokazującą odbudowę i zasiedlanie Ziem Odzyskanych, heroizm i wysiłek nowego bohatera – robotnika*¹⁹. Opowiadania całkowicie wypełniały także zobowiązania wskazane artystom niedługo po tym zjeździe przez samego prezydenta Bolesława Bieruta, w listopadzie 1947 r., w sławnym wystąpieniu radiowym uznawanym za zapowiadające przyszły nurt, który będzie obowiązywał kulturę polską: *wczuć się w tętno pracy mas ludowych, w ich tęsknotę i potrzeby, z ich wzruszeń i przeżyć czerpać natchnienie twórcze do własnego wysiłku, którego celem głównym i podstawowym winno być podniesienie i uszlachetnienie poziomu życia tych mas*²⁰.

Utwory te stanowiły przykład *walki o bojowy, realistyczny, konstruktywny kierunek poszukiwań twórczych*, czyli rodzaj „walki klasowej”, zgodnie ze swoistą definicją podaną przez Jakuba Bermana²¹ na przełomowym plenum Komitetu Centralnego Polskiej Partii Robotniczej późnym latem 1948 (kilka tygodni po ich druku).

Interesujące – rzecz jasna wyłącznie z historycznoliterackiego punktu widzenia – jest zwłaszcza pierwsze opowiadanie, *Trzy listy*, które streszczę, ponieważ ten literacki portret mieszkańca polskiego Śląska najpełniej ze wszystkich tekstów odsłania pulę reprezentatywnych tematów swego czasu. Tematy te, tak jak wspomnianą formułę portretu środowiska, znajdziemy również właśnie w interesującej nas noweli filmowej.

Opowiadanie ma, jak wskazuje tytuł, formę epistolarną – to „przytoczenie” pisanych z Wrocławia w różnych okresach: w czerwcu 1945, w czerwcu 1946 i kwietniu 1948 – listów do rodziny od młodego repatrianta (a jakże) z Pińska, podpisującego się, adekwatnie do etapu dojrzewania (dojrzewania i pod względem wieku, i pod względem ideowym) Henio, Heniek, Henryk. Pierwszy list przedstawia trudy życia w zrujnowanym i niebezpiecznym mieście, niewiarę w to, że ktokolwiek zechce w ogóle przybyć do przygotowywanych przez robotników *na przyjęcie Polaków* całych bloków mieszkalnych; zawiera prośbę o znalezienie jakiegoś pokoiku w Łodzi i postscriptum o tęsknocie do rodzinnej rzeki. List ten napisany został przy kopczącej świecy. Drugi list traktuje już o tym, że pracy jest masa w uruchomionej wielkim wysiłkiem fabryce elektrotechnicznej (zatem działa prąd), że szaber przewyciężony, że stworzono świetlicę przyfabryczną. Heńka wciągnięto do rady zakładowej. O rodzinnych stronach zza Buga już nie marzy (*myślę, że nie mógłbym już tam wrócić. Co będę piasek przesypywał i patrzył, jak ryby w Prypeci na dnie spacerują? Dziękuję bardzo*). I wreszcie *Wrocław jest już nie do poznania. (...) Ulice czyste, gruz uprzątnięty, napisy polskie, Niemców kończymy wysiedlać, no i zdobyliśmy przeszło 100.000 polskich mieszkańców*; owo „zdobylimy” znaczy, że przyjechały do Wrocławia transporty repatriantów głównie ze Wschodu. Heniek zajmuje ładne mieszkanie, dwa pokoje z kuchnią (kontrast wobec pokoiku, w którym gnieździ się cała reszta rodziny

w Łodzi). W trzecim liście Henryk przedstawia się zaś już jako ZWM-owiec („Walka Młodych” była organem Związku Walki Młodych²²); jest żonaty ze studentką (*Przecież mamy uniwersytet*) Ewą. *Miasto całkowicie polskie. Mógłbym sobie w nocy spacerować po Wrocławiu z złotym zegarkiem na brzuchu. Tak jest spokojny.*

Bardzo dowcipnie autorzy podpisali się pod tekstem ostatniego „listu”: *prze-pisali Wiktor Woroszyński[,] Tadeusz Konwicki.*

Zachowała się karta pocztowa od Woroszyńskiego do Konwickiego, wysłana z Warszawy 16 lipca 1948, która zaczyna się następująco:

Cóżeś uczynił z moim kwestionariuszem ZAiKS-u?

Czy posłałeś prozę do „Wsi”? Czyś jeszcze nie utonął? I tak dalej.

Odebrałem z „Walki Młodych” 3553 zł za Twoje „Trzy listy” i wręczyłem Pani Stulgińskiej. Więcej nie dali. Ha, cóż...²³

Zatem, przynajmniej jeśli chodzi o pierwszy człon tryptyku, można sądzić, że przewaga pracy leżała po stronie Konwickiego – skoro Woroszyński pisze: *twoje „Trzy listy”* i chyba rzeka się honorarium. Może Konwicki był autorem pierwszej wersji, a dopiero później siedli nad nią razem? Jeśliby tak było, może to w ogóle tekst, na którym wypracowali formułę współpracy?

O ile oczywiście przyjmujemy, że scenariusz powstał po tej prozie, zatem np. późnym latem 1948, po powrocie Konwickiego znanym z morza. Wszystko jednak na to wskazuje, ponieważ w moim przekonaniu nowela filmowa raczej nie powstała przed kwietniem (ważnym dla autorów kursem scenariopisarskim, o którym niżej), natomiast wspomniane opowiadania napisali autorzy albo jeszcze w kwietniu (podpowiadałaby to fabularna data ostatniego „listu” w pierwszym z opowiadań: kwiecień 1948), albo najpóźniej w maju, skoro zostały wydrukowane na przełomie czerwca i lipca.

W każdym razie jeśli chodzi o rękopis *Preparatu 09*, pisali go już naprzemiennie, tj. fragment pisał jeden z nich, a kolejny fragment drugi, i dodatkowo poprawiali sobie nawzajem wcześniejsze zapiski. Liczący 58 kart rękopis rozpoczyna fragment z trzema scenami napisanymi ręką Woroszyńskiego i na czterech z tych pięciu w sumie kart znajdujemy korekty wprowadzone ręką Konwickiego. Kolejne karty, zapisane przez Konwickiego, zawierają znowu poprawki Woroszyńskiego, a jedna z kart z kilkunastu tej części w całości jest zapisana ręką Woroszyńskiego, stanowi bowiem nową wersję przekreślonej końcówki sceny z karty poprzedniej. Pozostaje pytanie, czy pisali, siedząc obok siebie, czy rozstawiali się, ustalwszy zarys sceny, i autor danego fragmentu pisał go np. u siebie w domu, a później pokazywał podczas spotkania współautorowi całości.

Należy wszelako, na zakończenie tej części, poczynić zasadniczą uwagę. Rozważania o charakterze współautorstwa, prezentacja metody pracy to analizy czysto historycznoliterackie, całkowicie sprzeczne z dążeniami twórców. Ich gest przystąpienia do wspólnego działania, zupełnie innego niż indywidualna praca artystyczna, miał bowiem charakter ideowy. Chodziło właśnie o zniwelowanie jakiegokolwiek odrębności ich głosów: oni chcieli mówić głosem jednym, wspólnie, co znowu zapowiadało model socrealistycznej kolektywnej pracy twórczej²⁴.

Zresztą ciąg dalszy losów filmowego pomysłu przepracowywanego w zmodyfikowanym tandemie, diskutowanego potem w dużym gronie specjalistów, potem w jeszcze jednym, znowu przepracowywanego w ponownie zmodyfikowanym ze-

spole, aż wreszcie przekształconego już w trakcie produkcji filmu – jest egzemplifikacją wręcz wzorcową tej idealnej dla socrealizmu metody tworzenia, owocującej wariantowością tekstów²⁵.

Trzeba się uczyć

Zanim przejdziemy do noweli, konieczne jest przybliżenie jeszcze kontekstu filmowego roku 1948. Coś przecież musiało ośmielić młodych autorów do napisania noweli-scenariusza. A nie była ona ich jedynym tego typu utworem, bo i Woroszyński napisał w tym samym mniej więcej czasie inny, samodzielny, materiał scenariuszowy o charakterze tym razem historycznym *Mazur Waryńskiego*, tudzież *Mazur Kajdaniarski*²⁶, i Konwicki stworzył wkrótce scenariusz o tematyce wojennej, partyzanckiej, *Pluton Smutnego*²⁷.

Otóż na początku owego roku (11–17 stycznia) odbyło się w Nieborowie studium dla literatów (sławne ze względu na to, że – jak chce legenda – nastąpiła na nim pierwsza konfrontacja pisarzy ze wspomnianej grupy młodych i starszego pokolenia²⁸). Miało ono także wątek filmowy; relacja prasowa Tadeusza Borowskiego zaczynała się od wyliczenia: 47 uczestników, 13 wykładowców z 20 referatami, 9 filmów długometrażowych i kilkanaście krótkometrażowych²⁹. Wątek ten został rozwinięty już w drugiej połowie kwietnia w cały łódzki kurs filmowy dla 30 młodych pisarzy³⁰. *Trzeba się uczyć* – to znamieny tytuł krótkiej noty Konwickiego o tym kwietniowym kursie (z wykładami m.in. Jerzego Bossaka, Reginy Dreyerowej, Bolesława Lewickiego i Jerzego Toeplitza). Napisał ją dla „Świata Młodych”³¹, prowadzonego ze swadą, bogato ilustrowanego, bardzo atrakcyjnego wizualnie i tematycznie pisma dla młodzieży (jakkolwiek, rzecz jasna, tematy nie były zupełnie oderwane od rzeczywistości ludowej). W nim też Konwicki publikował tej wiosny swoje pierwsze recenzje filmowe³², wśród nich apologię filmu dokumentalnego Leonida Warłamowa *Polska* (*Польша*, 1948), obraz kraju bez wątplenia nieobojętny dla kształtu świata przedstawionego z interesującej nas noweli filmowej.

Uwagę zwraca również stosunek Konwickiego do samego gatunku. Pół roku później, znowu wspólnie z Woroszyńskim, opublikował w „Po prostu” fragmentaryczny scenariusz dokumentu *Na dzień zjednoczenia klasy robotniczej*³³. W jego nielinearnej formie, z kalejdoskopowo włączanymi kolejnymi obrazami, można by się pewnie znowu doszukiwać inspiracji *Polską* (jej widz, jak pisał recenzent Konwicki, w *ciągu dwóch godzin z niesłabnącym zainteresowaniem ogląda obraz swego kraju, chociaż filmowi brak jakiegokolwiek intrygi, akcji dramatycznej i gry aktorów*³⁴), przy czym *Na dzień zjednoczenia* ma profil dość agresywnie agitatorski, a zbierając wszystkie najważniejsze treści tamtego czasu, stanowi wręcz katalog wątków politycznych kluczowych dla propagandy 1948-1949 r. Dodajmy jednak, że przy całym swoim dwuznacznym uroku treści ma ciekawą publikacyjną formę zapisu w dwóch kolumnach. Pierwsza kolumna zawiera zapis warstwy wizualnej, druga komentarz słowny:

(...) <i>Ręka wbijająca palki w ziemię.</i> –	Reforma rolna.
<i>Przedstawiciele władz wręczają chłopu akt własności.</i> –	Ziemia dla chłopca.
<i>Orka na dzielonej ziemi. Ręka, opuszczająca mechanizm sprzężynówki</i> –	Nie jeden po raz pierwszy orze nie dla obszarnika
<i>Ręka robotnika, włączająca prąd na tablicy rozdzielczej fabryki. Koło maszyny zaczyna się wolno kręcić.</i> –	Robotnicy podnosili z gruzów fabryki.
<i>Panorama fabryki w gruzach i tej samej fabryki w odbudowie.</i> <i>Maszyny w ruchu. Dziesiątki rąk, uruchamiających maszyny.</i> –	Swoje fabryki.

Dalej między innymi jest mowa o odbudowie Warszawy, eksporcie węgla, odzyskaniu *prastarych naszych ziem*, gdzie osiedla się repatriant zza Bugu i polski górnik z Francji (w kolejnych częściach będzie mowa o pustych kopalniach we Francji, w której *sparaliżowanie jest całe życie gospodarcze*); o bandach leśnych, ciemieżycielach robotników włoskich i o polskim referendum; obrazy kształtujących się robotników, milicjantów przeprowadzających dzieci przez jezdnię, współzawodnictwa górników, wydalania z szeregów partii *nosicielei odchyleń, elementu obcego klasowo, ludzi skorumpowanych, zdemoralizowanych, wrogich*; wreszcie *zbliżenie banknotu 1000-dolarowego* (skądinąd takowy rzeczywiście istniał!).

A zatem chodziło o to, by jak wskazywał Woroszyński w cytowanej już recenzji tomiku Gruszczyńskiego, *przełożyć na język poezji [filmu] wiadomości o osiągnięciach kraju w odbudowie gospodarczej, utrwalić wysiłek mas ludowych i sformułować hasła najskuteczniej wzmagające dalszy wysiłek*. Motywy z tego scenariusza nieprzypadkowo w dużej mierze pokrywają się z motywami z cyklu opowiadań dolnośląskich. Pokrywają się też z wieloma z *Preparatu 09*.

Wróg

Interesująca nas nowela filmowa, mimo że nieco wcześniejsza niż przyjęte ramy chronologiczne socrealizmu w Polsce – inaugurowanego, jak wiadomo, na początku 1949 r., a dla samych filmowców jesienią³⁵ – pasuje do matrycy gatunków właśnie epoki 1949-1955. Podobieństwa i pewne różnice w stosunku do jej realizacji są rzeczywiście intrygujące. *Preparat 09* stanowi bez wątpienia jeden z przykładów – zresztą obok *Ludzi spotkanych na Śląsku* – potwierdzających wskazania historyków kultury tego okresu, że symptomy zwrotu ku socrealizmowi są widoczne w Polsce na długo przed samym styczniowym IV Zjazdem Związku Zawodowego Literatów Polskich w Szczecinie³⁶. Co za tym idzie: nowela filmowa należy do tych utworów, które kwestionują wyobrażenie o socrealizmie jako nurcie wyłącznie narzuconym administracyjnie, skoro powstały przed oficjalnym mianowaniem go jedynym i obowiązującym³⁷.

Najbliższe są jej szablony utworów produkcyjnych i takie przyporządkowanie wydaje się uzasadnione również z teoretycznoliterackiego punktu widzenia. Pisząc o powieści produkcyjnej, Wojciech Tomasiak podkreśla, że: *Istotę gatunku łączyć*

(...) należy nie tyle ze strukturą powieści, ile – z wszelkim epickim ujęciem wysiłków jakiegoś pracującego zespołu. Badacz uznaje za ważną cechę genologiczną szerokie rozumienie pracy, tj. włączanie w zakres słowa „produkcja” działań bardzo różnorodnych (nauki, pracy w laboratorium itp.) i analizuje w swoim artykule właśnie grupę utworów o pracownikach UB z fabularną osią śledztwa pojętego jako szczególny rodzaj produkcji³⁸. Zasygnalizujmy już na wstępie, że *Preparat 09* to tekst atakujący temat „produkcji” jednocześnie z dwóch stron, bo pokazujący i pracę Urzędu Bezpieczeństwa, i pracę w fabryce biotechnologicznej³⁹.

Wrogowie w powieści produkcyjnej *szkodzili po trochu*, jak stwierdza Zbigniew Jarosiński, ich robota dywersyjna – jeśli mierzyć zasięgiem oddziaływania, skalą skutków – była tak naprawdę raczej lokalna, ograniczona tylko do danego ośrodka i jego wykonania planu. *Nie było jasne, jakie korzyści mógł sobie obiecywać nawet najbardziej zaciekły wróg Polski Ludowej z wysadzenia kotła parowego albo podpalenia magazynu w prowincjonalnej fabryce*⁴⁰. W presocrealistycznym scenariuszu Konwickiego i Woroszyńskiego jest inaczej. Skutki knoń w Zakładach Farmaceutycznych 09 we Wróblówce to nie jakiś sabotaż produkcyjny czy kradzież jednej z szeregowych zdobyczy myśli technicznej; gra toczy się o stawkę najwyższą, o życie bardzo wielu obywateli, jeśli nie wszystkich. Stwierdźmy wprost: autorzy poszli na całość, nie sposób wymyślić – może poza wypadkiem seryjnego ataku jądrowego – akcji bardziej spektakularnej niż gotowana tu przez wrogów polskiej demokracji ludowej. Efektowność knoń i przedmiot walki (dumne ustawienie w centrum międzynarodowej uwagi zdobyczy polskich naukowców) byłaby zatem jednym z elementów wyróżniających scenariusz na tle późniejszych utworów socrealistycznych. (Zaznaczmy, że odróżnia ją to także od realizacji filmowej z 1955, jak również od drukowanej wersji scenariusza Konwickiego i Sumerskiego – szpieg imperialistyczny nie ma w tych wersjach w ogóle jakiegoś specjalnego, konkretnego zadania dla aktywizowanych w Polsce współpracowników).

Zaraz w pierwszej scenie scenariusza zostajemy poinformowani, że chodzi o umożliwienie ataku potworną amerykańską bronią biologiczną – rozpuszczenie pewnej bakterii w nieokreślonym bliżej miejscu pomiędzy Warszawą (na mapie oczywiście: „WARSAW”, k. 3) a Łodzią, które skutkowałoby epidemią dziesiątkującą ludność dwóch województw. Makabryczną skuteczność działania broni miały zapowiadać pierwsze obrazy filmu: śmierci kobiety w konwulsjach rasy żółtej, a potem nagłego zgonu dziecka (*upadło na kolana. Na skośnookiej twarzą wydało się zdziwienie, a po chwili przestraszyło. Zanim jednak dziecko zdążyło wydać okrzyk bólu – runęło twarzą w piasek i znieruchomiało*, k. 1). Film zacząłby się zatem wręcz drastycznie. To właśnie może czekać polskie kobiety i polskie dzieci – wnioskuje się z następującego zaraz dialogu, narady szpiegów, komentujących ujęcia z jak się okazuje projekcji wojskowych filmów do użytku wewnętrznego. Zostaje zwerbalizowany podstawowy lęk widzów tej części Europy: imperialiści rzeczywiście chcą im zgotować również to, co zgotować chcieli i częściowo zgotowali cywilom z Dalekiego Wschodu (w domyśle: kontynuując krwawe dzieło z okresu II wojny światowej).

– *No jak, kapitanie? To jest chyba przekonywające?* [ostatnie zdanie nadpisane piórem nad wcześniejszym, skreślonym ołówkiem – *W tym jest rozmach, nieprawdaż*] (...) *Wojna bakteriologiczna... – ciągnął marzycielsko pułkownik. – (...) Z bro-*

nią bakteriologiczną (...) żadna inna broń równać się nie może. Dlaczego? Albowiem – jak na to zwracał uwagę jeden z naszych mężów stanu – żywa siła, ludność kraju nieprzyjacielskiego, zostaje szybko wytępiona, natomiast fabryki i mosty dostają się nieuszkodzone w nasze ręce.

Wojna miałaby przebieg błyskawiczny. Jak w scenie tej twierdzi, z całą stanowczością inna postać, profesor Jamata: – *dobrze przygotowane szczepy bakterii Z w odpowiednich warunkach zrobią swoje już w pierwszym tygodniu!*

– *Jeżeli nie będzie oporu – wtrącił Brown.*

– *Jeżeli nie będzie oporu – potwierdził Jamata. Nagle zrobił się znów osowiały, apatyczny, cicho opadł na fotel.*

– *Opór, niestety, będzie – zwrócił się znowu pułkownik Brown do Karwowskiego.* [k. 2, 3]

Zapobieżenie skuteczności oporu jest zadaniem wysłanego do Polski Pawła Karwowskiego i jego przyszłych współpracowników: *Preparat 09 – mówił pułkownik [Brown]. – Tak brzmi nazwa owego specyfiku polskiego, o którym nic nie potrafię panu powiedzieć, poza tym, że ma on zupełnie niweczyć działanie bakterii Z. Rozumie pan, że interesuje nas ów specyfik ze wszelkich miar* (k. 4). Należy wykraść Preparat 09 z Wróblówki, gdzie trwają nad nim badania, i dać do sprawdzenia Amerykanom, by mogli wymyślić sposób dezaktywacji leku.

Karwowski przybywa więc do Polski. Najpierw udaje się do Szczecina, by tam zaktywizować pierwszą osobę, *zorganizować punkt przerzutowy* (k. 10) – jak zapowiada w liście do przełożonych. Karwowski wysła list oficjalną pocztą, zatem musi znaleźć sposób ukrycia tej treści. Wymyśla „zwykłą”, niezwracającą uwagi (w domyśle: pracowników Urzędu Bezpieczeństwa czytających korespondencję z zagranicy i zagranicę kierowaną), a właściwą informację zapisuje później niewidocznym atramentem między wierszami pierwszej. Skądinąd motyw owego „zwykłego” listu przypomina omówione wyżej opowiadanie, z tego prostego powodu, że odwołuje się do tych samych formuł komunikacyjnych, poetyki listów wymienianych przez rozdzielonych członków rodziny. Trudno też jednak nie widzieć w nim czegoś więcej, wręcz autocytatu – może gry literackiej, a może po prostu zabawy Woroszyńskiego i Konwickiego dla własnej przyjemności. W tym wypadku mamy w każdym razie do czynienia z listem od mieszkającej w Polsce rodziny do *tulającego się na obczyźnie brata i syna: Nam wiedzie się dobrze. Tatuś pracuje, Janek kończy szkołę i też zacznie pracować, Jadzia zapisała się na uniwersytet. Dostaliśmy ładne mieszkanie w nowym domu. Wracaj, kochany braciszku, jak najszybciej* [k. 10]. Motyw ten pełni podwójną funkcję: współbuduje mimowolnie wyrażony przez Karwowskiego komunikat o nastalym i wciąż budowanym dobrobycie, stanowiący podstawowy przekaz filmu, a w planie psychologicznym postaci sygnalizuje odbiorcy, że Karwowski widzi dobrze, jak rozwija się państwo i jakie daje szanse obywatelom, jak może być atrakcyjne dla reemigrantów; wniosek: Karwowski jest bez wątpienia wyrachowany.

Szczecińskim współpracownikiem Karwowskiego ma być – ale rozmowa się nie udaje – robotnik pracujący na Wałach Chrobrego. Daje to scenarzystom możliwość pokazania po raz pierwszy bujnego życia w kraju, a zwłaszcza w jego części dopominającej się propagandowego docenienia, tzw. Ziemi Odzyskanych: *Od strony zalewu nadpływał statek wycieczkowy, gęsto obsypany ludźmi, słychać było śpiew i muzykę. Wycieczkowicze, podochoćeni morską podróżą, wymachiwaniem*

rką, chustek, czapek i innych szczegółów garderoby witali port. Rybacy, porzuciwszy pracę, przypatrywali się ciekawie przybijającemu do nabrzeża statkowi [k. 11].

Następnie, w innym mieście (już niedookreślonym), Karwowski szuka drugiego kontaktu, co z kolei pozwala na ukazanie różnorodności samej tkanki miejskiej: *Mijał kamienice stare, z których odpadał tynk, i nowe, świeżo wybudowane. [Tu skreślone: Zglądał do wystaw sklepowych. Na chwilę przystanął przed księgiarnią. Spróbował przeczytać tytuł radzieckiego podręcznika lekarskiego. Obracał w ustach niezrozumiałe słowa, usiłując ułoić ich sens. Potem ruszył dalej.] Nie-wielkie szyldziki zapowiadały warsztaty blacharskie, rymarskie, kursy korespondencyjne, lekarzy, adwokatów* [k. 12]. Przybył tu do adwokata właśnie, ale również nie udało mu się go pozyskać.

Kolejna zwerbowana osoba, to kobieta, która mieszka w Łęgach i pracuje w szkole podstawowej, w *łśniącym białymi murami[,] widocznie niedawno postawionym budynku* [k. 15]. W kraju zatem kwitnie szkolnictwo, tak jak rozkwita ogród wokół zadbanej szkoły; przybysz, co symboliczne a specjalnie wypunktowane, depcze w trakcie swojego pobytu posadzony przez dzieci kwiat (dzieci krzyczą za nim pod koniec sekwencji: *To ten pan złamał dalię!*, [k. 16]). Nauczycielka nie zgadza się na współpracę, a przy okazji dyskusji może wyrzucić Karwowskiemu – jako reprezentantowi obozu wrogiemu nowej władzy – zmanipulowanie jej męża i spowodowanie, że przystąpił do *bandy* leśnej, wskutek czego przebywa w więzieniu.

Wreszcie po tej serii niepowodzeń Karwowski przybywa do Wróblówki, najważniejszego dla niego miejsca. Tu udaje mu się nawiązać obiecujący kontakt z jednym z pracujących w wytwórni Preparatu 09 inżynierów, Hulewiczem, i werbuje profesora Millera, który mógłby zatrudnić się – i zatrudnia – w fabryce. Postać profesora wprost idealnie wpisuje się w schemat socrealistycznego czarnego bohatera (zapowiadając go), który zrekonstruowali *ex post* historycy literatury⁴¹: ma on i odpowiednie nazwisko sugerujące inność etniczną, i nieprzypadkową przeszłość wojenną (kolaborował), i jest, tak jak powinien, odstręczający fizycznie (co ciekawe, znajdujemy też w jednej ze scen charakterystyczne dla niektórych późniejszych realizacji wzorca wroga rysy zoomorficzne: *oświetlony mocnym światłem bocznej lampy, przypominał raczej jakiś okaz starego owada, niż człowieka. Jego rzadkie siwe włoski sterczały na wszystkie strony* [k. 49]). Co do jego przeszłości: haniebna działalność wojenna Millera nie tylko dookreśla jego, ale także polski rząd z Londynu, niewahający się z nim współpracować, zabiegający o niego mimo wszystko, a może nawet – właśnie z tego powodu. Instrukcja przesłana Karwowskiemu brzmi jednoznacznie: *Przyjrzyć się profesorowi Ludwikowi Millerowi – adres taki a taki. Gestapo umiało go wykorzystać, więc może i dla nas będzie pożyteczny* [k. 24].

Z kolei wątek Hulewicza, którego przez długi czas nagabuje Karwowski, wspomaga akcję nie tylko dramaturgiczną sinusoidą intrygi, ale również pozwala scenarzystom pokazać przykładowe życie polskiego inżyniera. Jest ono całkiem szeroko przedstawiane, zarówno pod kątem relacji rodzinnych (żona i dziecko – uczące się, rzecz jasna, ale też wyjeżdżające na obóz), jak i jego sytuacji materialnej (sam Hulewicz stwierdza w jednym z dialogów, że nie doszedłby do takiej pozycji społecznej, gdyby nie zmiana systemu). Opis z pierwszej ze scen wątku: *Mieszkanie Hulewicza odnalazł Karwowski w nowo wybudowanych blokach. Zapukał do drzwi z jasnych, politurowanych desek sosnowych* [k. 17]. W momencie przybycia

Karwowskiego Hulewiczowie są w teatrze, na popołudniowym przedstawieniu. Po pracy inżynier prowadzić może aktywne życie kulturalne.

Bohater pozytywny

Równoległe do płaszczyzny brudnej roboty Karwowskiego rozwija się wątek rozpracowujących zagrożenie dla kraju pracowników bezpieczeństwa publicznego. Scenariusz, z wymownym podtytułem: *Towarzysze z Bezpieczeństwa* (symptomatycznie pokrewnym tytułowi nieco późniejszego poematu Andrzeja Mandaliana⁴²), nie tylko gloryfikuje ich skuteczność, ale też obłaskawia dla odbiorcy wizerunek pracowników Urzędu – dokładnie takimi chwytami, jakimi *konstruowały pozytywny image*⁴³ teksty kultury lat 1949-1955. Główny bohater pozytywny, młody i sympatyczny porucznik Józef Tomczak, jest niedoszłym chemikiem, marzącym skrycie o studiach, ale niemającym na nie czasu. Na razie trzeba bronić ojczyzny. Czyta wszelako wiele książek naukowych, które zgromadził w domowej bibliotece (są wydawane, każdego na nie stać), co zresztą pomaga mu w znalezieniu się w sprawach laboratoryjnych we Wróblówce, gdzie zostaje fikcyjnie zatrudniony jako asystent-cień podejrzanego profesora Millera.

Tomczak nie ma też czasu na szczególne dbanie o życie osobiste. Kiedy zostaje telefonicznie wezwany przez zwierzchników zaledwie kilka godzin po swoim ślubie, podczas świętowania, bez wahania rzuca małżonce: *Muszę iść do urzędu. Postaram się szybko wrócić. A wy tu się bawcie... Cóż, wróg nie respektuje naszych wesel – dodał uśmiechając się samymi tylko oczami* [k. 8]⁴⁴. Nie wróci jednak szybko do domu. Uroczą Zosia nie będzie bardzo niezadowolona; *to nasza dziewczyna (...). Ona rozumie, co i jak* – mówi o niej mąż w rozmowie z przełożonym [k. 20].

Jeszcze *a propos* osławiania wizerunku. Wracając pewnego wieczora z Wróblówki do domu, Tomczak i major Wiśniewski zatrzymują się na krótko na kufel piwa. Jak to mężczyźni, zwykli ludzie. Po chwili jednak do piwiarni wchodzi tęgi milicjant i upomina ich *surowo*, że zaparkowali w niedozwolonym miejscu. Czy towarzysze wyciągną swoje legitymacje i zechcą skończyć odpoczynek po ciężkim dniu pracy? Bynajmniej, nie nadużywają przywilejów zawodowych:

– No to chodźmy, władzy trzeba się podporządkować.

Niedopite piwo zostało na ladzie [k. 23].

Kolejny element: z jednej z wypowiedzi wynika, że towarzysze są wierzący albo przynajmniej zachowują tradycję religijną. Jak ówczesni zwykli ludzie. To może zdumiewać, ale mamy przedsocrealistyczny 1948 r. i naprawdę istnieje możliwość pokazywania religijności społeczeństwa w tekście kultury, wszystko dopiero zmienia się. Kościół jako budynek może być pokazywany najzupełniej neutralnie (*W mrocznym kościele odbywała się poranna msza. Nawy były puste, tylko w ławach, pośrodku kościoła, klęcząco kilkudziesięciu ludzi, przeważnie kobiety* [k. 51]), normalnym elementem zarysowywanej przestrzeni miejskiej może być stojąca pośrodku podwórza *zmyta deszczami figura Matki Boskiej* [k. 12], natomiast w Urzędzie Bezpieczeństwa przełożonemu uchodzi właśnie zwracać się do podwładnego, przepraszając, że nie pojawił się na ślubie: *Nie mogłem wpaść do ciebie (...). Chyba odbijemy to sobie na chrzcinach, co, Józek?* [k. 8]. Nie zostaje jednak w scenariuszu doprecyzowane, czy Józek i Zosia również wzięli ślub w świątyni.

Kilkutygodniowy pobyt i działania Józka i majora w Zakładach Farmaceutycznych 09 stwarzają okazję do naszkicowania samej placówki, co zdarza się na kartach tego rękopisu, przypomnijmy, na co najmniej kilka miesięcy przed całą polską literaturą produkcyjną (jej start współtworzył zresztą sam Konwicki, w marcu 1950 publikując w „Odrodzeniu” *Przy budowie*); na polu kultury polskiej *Preparat 09* należy zatem do grona kilku tekstów prekursorskich⁴⁵. W tym obrazie fabryki nie ma całego *spectrum* problematyki właściwej utworom produkcyjnym początku lat 50., takich jak współzawodnictwo, walka o plan i wyrobienie norm, nie ma obszernych opisów pracy różnych działów, niemniej zostały zasygnalizowane i różnorodność pracowników, i do pewnego stopnia przebieg pracy, i wygląd pracowni oraz jej personelu. Przekrój środowisk zawodowych i wysiłek kolektywny, owocujący stworzeniem tak ważnego Preparatu 09, pokazuje taki oto opis z początku jednej z sekwencji: *W zakładach zaczynał się powszedni dzień roboczy. Robotnicy mijali portiernię, pokazując w przejściu legitymacje. Laboranci wyjmowali z szaf białe płaszcze i siadali przy długich stołach, okutych blachą. Błękitnym płomieniem jarzyły się palniki, w pękatych kolbach bulgotały różnokolorowe płyny* [k. 20]. Przede wszystkim zaś w noweli filmowej zostaje sformowany intensywny przekaz, że w tym miejscu absolutnie praca wre. Zapowiada to już scena pierwszego pojawienia się tu Tomczaka i Wiśniewskiego, którzy przybyli wieczorem, a mimo to *We wszystkich oknach fabryki jaśniało światło. Słychać było ciche buczenie maszyn* [k. 9]. Widzimy zaraz, jak sam dyrektor uczestniczy w naprawianiu rur w kotłowni, ramię w ramię z mechanikami.

Ten wysiłek robotników i inteligencji technicznej oraz administracji usiłuje zniweczyć profesor Miller. Ostatecznie wykrada próbkę i ucieka. Zabija przy tym Tomczaka, który usiłuje go powstrzymać.

Pogoń UB za Millerem oraz Karwowskim, a także współpracującym z nim kurierem, ułatwia ostatecznie Hulewicz. Po długich rozterkach, wręcz męczarniach wewnętrznych, skutkujących niemal rozpadem rodziny, udaje się do Urzędu Bezpieczeństwa. Można w nim w związku z tym dostrzec załączkowe elementy konstrukcyjne istotnej dla przyszłych utworów produkcyjnych *postaci „uczni”*, jak określa takiego dojrzewającego w toku akcji bohatera Tomasik⁴⁶ (tyle że tu nie poszczególne wypadki, których świadkiem powinien być w modelowym utworze produkcyjnym, ale po prostu własny stan i rozsądna, mądrze perswadująca w jednej scenie żona wskazują najwłaściwszą drogę). Hulewicz opowiada o nachodzeniu przez Karwowskiego wskutek niegdysiejszego podjęcia zobowiązań na Zachodzie. Co ważne, w scenie zostaje stematyzowana pewność inżyniera, że zostanie aresztowany – jak się okazuje bezpodstawna, towarzysze są przyjaźni i życzliwi, nie widzą powodów do zatrzymania⁴⁷. To jeden z podstawowych chwytów z przedstawień aparatu Bezpieczeństwa w literaturze socrealistycznej, która w ten sposób *dyskredytowała uprzedzenia odbiorców, kompromitowała potoczne sądy o UB*⁴⁸. Swoją drogą nawet późniejsze scenariuszowe przesłuchania groźnych szpiegów odbywają się bez wrywania paznokci (funkcjonariusze są skuteczni werbalnie).

Pogrzeb Tomczaka zajmuje osobną dużą scenę, w której jest cementowany jego wizerunek *zwykłego, młodego chłopaka z proletariackiej rodziny, jakich tysiące. Znał on w życiu i głód, i chłód, i poniewierkę. Kiedy trzeba było walczyć z okupantem – walczył. Kiedy Polska odzyskała wolność – stanął do roboty, no, wiadomo, towarzysze, do ciężkiej roboty* [k. 48]. Przez tekst przemowy majora nad grobem,

a zwłaszcza patetyczne dźwięki *Międzynarodówki*, które wtórują odgłosom piasku padającego na trumnę, dokonuje się ostateczna apologia Tomczaka i w ogóle UB. Jak stwierdza Jarosiński o bohaterze socrealistycznym (z powieści produkcyjnej): *walka z wrogiem klasowym, zbrodniczym i podstępny, i z jego poplecznikami (...) nadawała działaniom bohatera pozytywnego znamiona heroizmu, a ponadto zmuszała niezdecydowanych do ostatecznego wyboru, bo uświadamiała, że chwiejność ułatwia wrogowi jego robotę*⁴⁹. Gdyby Hulewicz nie wahał się tak długo i wcześniej przyszedł do UB, zapewne wszystko potoczyłoby się inaczej.

Podróż przez Polskę

Dalszy ciąg fabuły – próby przetransportowania za granicę skradzionej próbówki – znowu stwarza sposobność do pokazania gwarnej ulicy, życia szczęśliwych obywateli. Ucieczka kuriera Albina – antypatycznego, obrzydanego odbiorcy m.in. nieodzownym symbolicznym rekwizytem dolarów i marek (liczy je, śliniąc palce [k. 47]) – wypełnia obszerną przedostatnią część filmu. Udaje się on na Ziemię Odzyskaną: do rozświetlonego Wrocławia, potem do Szczecina, na którego ulicach *przystawał często oglądając nowe, odbudowane domy, zaglądał do wystaw sklepowych. (...) Do stoisk „Domu Książki” podjeżdżały auta i sprzedawcy wyladowywali wielkie paki książek. Albin przyłączył się do jakiejś wycieczki, którą oprowadzała młoda dziewczyna z zieloną opaską na ramieniu. Śród wycieczkowiczów byli górnicy, kolejarze i młodzież z brygad SP* [k. 51]. Nie wchodzi z wycieczką do Muzeum Morskiego (muzea są więc i funkcjonują prężnie), idzie do kolorowego wesołego miasteczka, potem przechodzi przez *willową dzielnicę utopioną w ogrodach* [k. 53], gdzie przy dźwiękach muzyki bawią się dzieci. Wreszcie obrazy stadionu sportowego (już z oddali słychać *wielotysięczny krzyk tłumu. (...) Trybuny falowały jak dojrzała gryka* [k. 53]), a potem kina, do którego Albin ma ochotę pójść, ale rezygnuje – przed kasą stoi spora kolejka (później widzi też oblegany teatr; to, że będzie chciał tak spędzać czas pozostały do zmroku, przewidziano podczas narady na UB, w takich słowach: *Pospaceruje sobie, w parku odpocznie, w kinie dobry film obejrzy – do tego on na Zachodzie rzadko ma okazję* [k. 52]).

Ostatecznie Albin zostaje ujęty niedaleko zielonej granicy dzięki czujności obozujących harcerzy (jest wśród nich syn Hulewicza). Scenariusz kończy sąd nad szpiegami. Przypomnijmy, że w socrealizmie finał taki będzie nieodzownym elementem kompozycyjnym. Scena zawiera m.in. wyznanie (samokrytykę) Karwowskiego, jednak ostatecznie potępionego przez prokuratora, który wypunktowuje wszystkie jego uczynki i w pełni werbalizuje ich zamierzony potworny cel. Scena jest wybornym przykładem typowego dla tekstów epoki elementu, który Janusz Sławiński określił jako wynikły z *nieprzepartej potrzeby dopowiadania sensu* i osadzał w *strategii literacko-dydaktycznej socrealizmu*⁵⁰. (W cytowanej recenzji *Kariery* Jerzy Płazewski zarzucał filmowi: *Wszystkie kropki nad i postawiono; bynajmniej nie odnalazłby więc w materiale prototypowym tego, co tak bardzo podobalo mu się w wersji „przejsiowej” z 1953*).

Wreszcie następuje epilog z wizją świeżo wybudowanego stołecznego MDM-u (już stoi – bo scenarzyści w 1948 przewidzieli, że nie da się szybko zrealizować materiału i na wszelki wypadek przesunęli czas akcji, by był bieżący w stosunku do premiery, na początek lat 50.). Po procesie plac Konstytucji przemierzają major

i jego współpracownik: plac *sprawiał na nich wrażenie jakiegoś cudownego, trochę nierealistycznego zjawiska. Opukiwali nowe mury, zaglądali do sklepów i jadłodajni. Przechodząc pod podziemiami, zadzierali głowy do mozaikowych sufitów* [k. 58]. W ostatnim dialogu wyrażają przekonanie, że *nadejdzie kiedyś taki czas, kiedy my nie będziemy już potrzebni*. Wraz bowiem ze zwycięstwem w walce klas: *Takie wyrazy, jak „szpiegostwo”, „dywersja” razem z imperializmem powędrują do historycznego lamusa* (w kolejnych latach to przekonanie powraca w tekstach kultury, publicystyce, dyskusjach). Funkcjonariusze będą mogli się poświęcić, tak jak pragnąłby jeden z nich, np. budownictwu mieszkaniowemu.

Ale na pewno jeszcze nie nadeszła ta chwila – naraz zostają wezwani do akcji, *trafiono na ślad nowej siatki* [k. 58], ruszają więc bez zwłoki⁵¹. Pośpiech stanowi dopełnienie obrazu z całej noweli – ich oddania swojej misji, a jednocześnie, w warstwie kompozycyjnej, stawia niepokojący wielokropek, jakby tylko zawieszając akcję, nie zamyka jej (to znowu wyprzedza przyszłe realizacje socrealistyczne: model realizmu socrealistycznego jak najbardziej preferował formy niedomknięte⁵²). Finał z nerwem przypomina widzowi, by był czujny, wróg nie śpi.

I w tym scenariusz jest bardzo bliski późniejszej o 5 lat realizacji filmowej. Bardzo wiele elementów pierwotnej noweli zostało w toku prac zmienionych i – zwłaszcza w ostatecznym filmie – uproszczonych, przekaz pozostał jednak nienaruszony. Po pierwsze uszczuplona, zwłaszcza jakościowo, została panorama tętniącego życia w Polsce, ale sugestia, której ona miała służyć, pozostała: że ludziom jest tu dobrze, że Polska jest piękna i szpieg imperialny nie ma tu łatwej roboty, zwłaszcza że państwa strzegą oddani oficerowie Bezpieczeństwa. Ale po drugie: że jednak szpieg działa i wskazana jest czujność.

Zastanawiające jest, jak silnie scenariusz wpisuje się w – bądź co bądź – przyszłe schematy polskiego realizmu socjalistycznego, z jaką naturalnością zatem autorzy wyczuli i już w 1948 – uzbroiwszy intuicję w pewne narzędzia dzięki udziałom w zjazdach, dyskusjach, dzięki lekturom toczących się dyskusji prasowych⁵³, pewnie też dzięki zaznajamianiu się z produkcjami ZSRR – tak trafnie odpowiedzieli w języku artystycznym na oczekiwania ustrojowe, zanim jeszcze ruszyła w Polsce pełną parą machina nowej sztuki.

Mimo pewnych przaśności omawiana nowela filmowa jest pomysłem świeżym, z wartką akcją, a przede wszystkim z niewątpliwymi ambicjami pokazania ciekawych postaci z odmiennych grup. Nie ma co prawda postaci ze środowiska ściśle robotniczego (poza pierwszym, drobnym epizodem szczecińskim), bo fabuła koncentruje się na innych środowiskach – szeroko pojętych – technicznych, mundurowych, także inteligenckich, niemniej są one dość różne, ze swoją niezbyt może pogłębioną, ale jednak pewną specyfiką, względną odrębnością (zresztą socrealizm też nie będzie się pochyłał nad kolorytami). Jest ona wszelako zawsze, co właśnie najintensywniejsze w tym materiale filmowym, podporządkowana unifikującej wizji ogólnej: zanurzona w widokówkowej codzienności, w skrojonym na ujmujący i krzepiący wizerunku przemian powojennych, całkowicie typowym dla pierwszej dekady powojennej, a socrealizmu w szczególności.

Autorzy przywiązywali chyba największą wagę do tego wyzwania – stematyzowania tła, niejako uczynienia bohaterem scenografii, czyli mieniącego się wielobarwnie kraju. Taka była ta ich wymarzona socjalistyczna Polska – taka była odbudowywana Polska centralna, a także Ziemie Odzyskane, przez które jadąc,

widzieli *jeden wielki burdel*, jak po latach ujął swoje wrażenia Konwicki, ale gdy w 1948 świat ten opisywali, rozświetlali go. I to właśnie wydaje się, obok aspektu związków całej konstrukcji filmu i gatunków nastającej epoki, najbardziej interesujące w scenariuszu jako przyczynek do funkcjonowania propagandy tamtych lat, ale też do rysunku psychologicznego autorów oddanych powojennym zmianom.

PRZEMYSŁAW KANIECKI

- ¹ L. Zahorski, *KARIERowicz*, „Nowa Kultura” 1955, nr 14. Rysunek towarzyszył recenzji K.T. Toeplitza, *Sensacyjny czy obyczajowy?*, skądinąd w pierwszym akapicie tekstu wspominającemu, że w środowisku krążą żarty z tytułu.
- ² T. Konwicki, *W obronie pracy*, cyt. za: tenże, *Wiatr i pył*, wybór i oprac. P. Kaniecki, T. Lubelski, Warszawa 2008, s. 118. P. Zwierzchowski w historycznofilmowym omówieniu Narady SPATiF-u (w: tenże, *Pęknięty monolit. Konteksty polskiego kina socrealistycznego*, Bydgoszcz 2005, s. 208) akcentuje ten paradoks, że *Kariera* była *dokładną ilustracją tego wszystkiego, przeciwko czemu występowali uczestnicy Narady, w tym Tadeusz Konwicki*.
- ³ Zob. T. Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945-1961*, wyd. II popr., Kraków 2000, s. 98, 99 (również tenże, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Kraków 2015, s. 182); P. Zwierzchowski, *Zapomniani bohaterowie. O bohaterach filmowych polskiego socrealizmu*, Warszawa 2000, s. 145.
- ⁴ T. Konwicki, dz. cyt., s. 119.
- ⁵ Była to druga taka dyskusja, po obradach nad scenariuszem *Sprawy Szymka Bielasa* z przełomu 1952/1953 na temat różnych wersji tego materiału Aleksandra Ścibora-Rylskiego: T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012, s. 75, 76.
- ⁶ J. Płażewski, *Dyskusji nie podjęto*, „Życie Literackie” 1955, nr 15, s. 5. O dołożeniu przez reżysera *na własną rękę* zakończenia pisze również krytycznie, skądinąd nieco broniący przekształceń scenariusza, Stanisław Surzyński w recenzji *Konsekwencja niekonsekwencji*, „Film” 1955, nr 21, s. 9. Z innych szerszych porównań scenariusza pt. *Żelazna kurtyna* i ostatecznego filmu należy wymienić omówienie Barbary Mruklik w poświęconym filmowi fabularnemu rozdziale syntezy wieloautorskiej *Film fabularny z Historii filmu polskiego*, red. J. Toeplitz, t. III: 1939-1956, Warszawa 1974, s. 351, 352.
- ⁷ T. Konwicki, K. Sumerski, *Żelazna kurtyna*, Warszawa 1954. Nie wiadomo jednak, którą wersję materiału upublicznia druk – czy tę jeszcze diskutowaną na zebraniu sekcji, czy wprowadzeniu już jakichś poprawek.
- ⁸ b.a., *Dyskusja o „Żelaznej kurtynie”*, „Przegląd Kulturalny” 1953, nr 19, s. 7.
- ⁹ A. Madej, *Zawsze wszystko można zmienić, czyli o sztuce socrealistycznego scenariopisarstwa*, w: *Z problemów literatury i kultury XX wieku. Prace ofiarowane Tadeuszowi Klakowi*, red. S. Zabierowski, Katowice 2000, s. 314.
- ¹⁰ W wydaniu książkowym scenariusza jest to podkreślone na stronie redakcyjnej: *Scenariusz napisany na podstawie noweli filmowej T. Konwickiego i W. Woroszyńskiego*.
- ¹¹ T. Konwicki, W. Woroszyński, *Preparat 09. (Towarzysze z Bezpieczeństwa). Nowela filmowa*, rękopis, Biblioteka Narodowa, akc. 18597 (kolekcja Wiktora Woroszyńskiego). Lokalizacja przywołań i cytatów w tekście głównym przez podanie numerów kart. Opieram się na transliteracji tekstu przygotowanej przez Judytę Pawlak, kustosz w Muzeum Kinematografii, której dziękuję za przygotowanie takiego opracowania rękopisu i konsultacje.
- ¹² W. Woroszyński, [b.t.], „Walka Młodych” 1948, nr 27, s. 4.
- ¹³ K. Bielas, J. Szczerba, *Pamiętam, że było gorąco. Rozmowa z Tadeuszem Konwickim* (2001), Wołowiec 2015, s. 16.
- ¹⁴ Tamże, s. 17, 18.
- ¹⁵ Tamże, s. 16.
- ¹⁶ T. Konwicki, W. Woroszyński, *Trzy listy*, „Walka Młodych” z 27 VI 1948, nr 25, s. 5; ciż, *Zuzanna. Ludzie spotkani na Śląsku* (2), „Walka Młodych” z 11 VII 1948, nr 27, s. 5; ciż, *Towarzysz Walka*, „Walka Młodych” z 18/25 VII 1948, nr 28/29. Za tytuł cyklu przyjmuję podtytuł drugiego z opowiadań, co wydaje się uzasadnione, zważywszy jego formę (cyfra 2 jako oznaczająca drugi z kolei utwór pewnej kilkuelementowej całości).
- ¹⁷ T. Kołaczkowski, „*Kariera*”, „Film” 1955, nr 16, s. 5.
- ¹⁸ Nawiasem mówiąc, formułę portretową Woroszyński zastosował kilka miesięcy później

- również w obszernym reportażu-opowieści o trzech prostych ludziach, o trzech robotnikach, o członkach naszej Partii, zatytułowanym znamienne: tenże, *Ludzie trudnego szczęścia*, „Głos Ludu” 1948, nr 344, s. 5. Jak również w dyptyku *Przyjaźń i Szkoła*, „Pokolenie” 1949, nr 39, s. 9. Ale portrety – fragmentaryczne, dopełniające się wzajemnie z innymi – są typowym gatunkiem socrealizmu. Zob. też np. T. Konwicki, *Szczepan Partyka* [w cyklu *Ludzie krajów demokracji ludowej. Budowniczości nowej Polski*], „Nowe Czasy” 1951, nr 17.
- ¹⁹ W. Tomasik, *Słowo o socrealizmie*, Bydgoszcz 1991, s. 14.
- ²⁰ B. Bierut, *O upowszechnieniu kultury*, Warszawa 1948, s. 12–13, cyt. za: Z. Jaroński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999, s. 14. Szczegółowe omówienie wystąpienia: J. Smulski, *Od Szczecina do... Października. Studia o literaturze polskiej lat pięćdziesiątych*, Toruń 2002, s. 13–15.
- ²¹ Cyt. za: M. Fik, *Kultura polska 1944–1956*, w: *Polacy wobec przemocy 1944–1956*, red. B. Otwinowska, J. Żaryn, Warszawa 1996, s. 226.
- ²² Publikacja tryptyku przypadła na ostatnie numery pisma ZWM (*Towarzysz Walka* ukazał się w ogóle w numerze ostatnim), które zostało przeskazane w „Pokolenie”, który wchłonął wraz z utworzeniem jednego Związku Młodzieży Polskiej różne mniejsze organizacje.
- ²³ Dziękuję Panu Krzysztofowi Weissowi za udostępnienie listu z archiwum rodzinnego – kartka została przesłana na adres pp. Weissów do Gdańska-Wrzeszcza, gdzie przebywał wówczas Konwicki (na temat gdańskich pobytów żeglarskich i Weissów, którzy niegdyś w Kolonii Wileńskiej wynajmowali mieszkanie w domu wychowujących Konwickiego ciotecznych dziadków, Bliństrubów, zob. T. Konwicki, *W pośpiechu*, rozmawia z P. Kanieckim, Wołowiec 2011, s. 202, 206, 208; o wspomnianie w liście Marii Stulgińskiej, redaktorce „Odrodzenia” zob. tamże, 287, 288). Wspominana w liście proza do „Wsi” opublikowana została dokładnie w momencie nadania listu: T. Konwicki, *Wielkie manewry*, „Wies” 1948, nr 28–29 (niewykluczone, że publikację w piśmie ułatwił przyjacielowi Woroszyński, który w tym momencie sporo tu drukował, zob. tegoż, „Otello” i historia, „Wies” 1948, nr 22; *Solidarystyczna bezradność* i wiersze *Dnieprostrój* i *Wiersz*, „Wies” 1948, nr 27). *A propos* honorarium: wysłana przez Woroszyńskiego karta pocztowa ze znaczkiem kosztowała 8 zł; bilet z Wrocławia do Szczecina II klasą w tych latach (co wiem z omawianego niżej scenariusza) kosztował blisko 90 zł; „Tygodnik Powszechny” – 16 zł.
- ²⁴ Zob. M. Zawodniak, *Zespołowe metody tworzenia*, hasło w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004, s. 402–404. To, że tekst nie „należał” do autora, było elementem projektu *literatury bez literackości*, zob. W. Tomasik, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wrocław 1999, s. 23–36; zob. także T. Lubelski, *Strategie autorskie... s. 93*; P. Zwierzchowski, *Pęknięty monolit... s. 40–41*.
- ²⁵ Zob. zwłaszcza: J. Smulski, *Od Szczecina do... Października... dz. cyt.*, s. 89–115; tenże, *Tekstu warianty*, hasło w: *Słownik realizmu socjalistycznego*.
- ²⁶ Zob. W. Woroszyński, *Mazur Waryńskiego. (Opowieść filmowa o pierwszej socjalno-rewolucyjnej [od odc. 3: socjalistyczno-rewolucyjnej] partii polskiej „Proletariat”)*, il. J. Lenica, „Film” 1949, nr 16–24; fragmenty: *Rewizja sanitarna* [w przypisie: *Fragmenty noweli filmowej pt. „Mazur Kajdaniarski”*], il. K. Sosnowski, „Kućnica” 1948, nr 51, s. 17, 18 (por. odc. 1 z „Filmu”); *Ludzie „Pierwszego Proletariatu”*. *Fragmenty noweli filmowej pt. „Mazur Kajdaniarski”*, „Pokolenie” 1949, nr 3, s. 3 (por. odc. 5 z „Filmu”); *Pacanowski (fragment noweli filmowej)*, rys. B. Czeszko, „Po prostu” z 24 I 1949, nr 3, s. 4, 5 (por. odc. 7 z „Filmu”).
- ²⁷ Ale nigdy go nie opublikował. W archiwum ZLP (teczka Konwickiego) autor wspominał o nim w jednym z dokumentów, w życiorysie, jako o tekście wyróżnionym I nagrodą w konkursie Domu Wojska Polskiego w 1950. Maszynopis scenariusza znajdował się w archiwum pisarza, zatem córka, Maria Konwicka, zapewne przekazała rzecz niedawno do któregoś z archiwów.
- ²⁸ G. Wołowiec, *Pryszczaci*, hasło w: *Słownik... s. 226–227*.
- ²⁹ T. Borowski, *Studium literackie w Nieborowie*, „Po prostu” z 1 II 1948, nr 2, s. 6; kontynuacja artykułu: *Studium literackie w Nieborowie (II)*, „Po prostu” z 1 III 1948, nr 4, s. 4; niestety, w kolejnych numerach pisma brak – zapowiedzianego w odcinku II – dokończenia artykułu.
- ³⁰ O tym kolejnym studium, jako planowanym, pisał sam Konwicki w tekście ponieborowskim: zob. tenże, *Film w Nieborowie*, „Odrodzenie” 1948, nr 7; por. tenże, *Studium nieborowskie*, „Twórczość” 1948, nr 2; przedr. w: tenże, *Wiatr i pył*, s. 72–73.
- ³¹ Zob. T. Konwicki, *Trzeba się uczyć*, „Świat Młodych” 1948, nr 63, s. 16.

- ³² Było to 5 właściwie mikrorecenzji filmowych, wydrukowanych w „Świecie Młodych” 1948, nr: 61, 62, 65 (tu dwie) i 67 (to skądinąd ostatni zeszyt pisma w tej jego formule). Kolejne, obszerniejsze teksty tego gatunku (jakkolwiek tylko kilka) ukazywały się sporadycznie do 1950, w „Odrodzeniu” i „Filmie”; ostatnią swoją prasową recenzję filmową Konwicki napisał w 1954 jako polemikę z głosem Jerzego Płażewskiego o *Piątce z ulicy Barskiej* (płaż., *Topielec, którego nie było*, „Przeгляд Kulturalny” 1954 nr 37) – T. Konwicki, *W sprawie poezji (o filmie Aleksandra Forda)*, „Kwartalnik Filmowy” 1954, nr 2, przedr. w: tenże, *Wiatr i pył*, s. 98–101. Woroszyński, który ostatecznie, jak wiadomo, nie związał się z filmem, pisywał jednak później przenikliwe recenzje, bodaj najaktywniej w latach 60.
- ³³ T. Konwicki, W. Woroszyński, *Na dzień zjednoczenia klasy robotniczej. Scenariusz filmowy (fragment)*, „Po prostu” z 6-12 XII 1948, nr 10, s. 4-5.
- ³⁴ (Kon), „Polska”, „Świat Młodych” 1948, nr 65, s. 16.
- ³⁵ Konwicki wziął również – oczywiście – udział w Zjeździe Filmowym w Wiśle i napisał sprawozdanie o wymownym, reprezentatywnym tytule: *Ideologiczny tygiel filmu*, „Film” 1949, nr 22, s. 3. Kwestia ideologicznej odpowiedzialności scenarzysty polskiego, jaką już w całej rozciągłości przyjął wówczas Konwicki i wyłożył w artykule, jest jednak osobnym tematem, ma znaczenie raczej dla kolejnych wariantów noweli filmowej niż pierwszej, do której analizy ograniczam się w artykule. Na temat zjazdu w Wiśle zob. A. Madej, *Zjazd filmowy w Wiśle, czyli dla każdego coś przykrego*, „Kwartalnik Filmowy” 1997, lato (nr 18), s. 207-214; *Nieuchwytny sztyf zdarzeń*, z Hubertem Drapelą rozmawia Alina Madej, jw., s. 215-226; P. Zwierchowski, *Pęknięty monolit...* s. 193, 194.
- ³⁶ M. Fik (dz. cyt., s. 226-227) stwierdza wręcz: *To nie styczeń 1949, a raczej sierpień 1948 stanowić będzie w dziejach powojennej kultury wyraźną cesurę. W drugiej połowie roku 1948 nie może być już mowy o szeregu zjawisk tolerowanych jeszcze wiosną (...). Do końca roku 1948 likwiduje się ogromną ilość pism związanych bądź sympatyzujących (czasem bardzo luźno) z innymi niż pepeerowska partiami czy stronnictwami politycznymi (...).* I podkreśla: *W listopadzie 1948 r. (a nie w styczniu 1949 r.) odbyły się w Warszawie pierwsze ze zjazdów, na których proklamowano socrealizm (mowa o zjeździe Związku Kompozytorów Polskich oraz Kongresie Satyryków).*
- ³⁷ Zob. J. Smulski, dz. cyt., s. 30; zob. także K. Woźniakowski, *Z problemów literatury lat 1949-1955*, w: *Literackie wizje i re-wizje*, red. M. Stępień, W. Walecki, Warszawa 1980, s. 218, 219.
- ³⁸ W. Tomasik, *Aparat bezpieczeństwa w literaturze polskiej okresu socrealizmu*, „Pamiętnik Literacki” 1994, z. 3, s. 78.
- ³⁹ Przy czym tak naprawdę akcja każdego z utworów produkcyjnych osadzonych w fabryce zbliżała się do schematu detektywistycznego, jak zauważa M. Jarmolowicz, *Sezony błędów i wypaczeń. Socrealizm w dramacie i teatrze polskim*, Gdańsk, 2003, s. 135.
- ⁴⁰ Z. Jarosiński, dz. cyt., s. 79.
- ⁴¹ Zob. np. W. Tomasik, *Wroga klasowego, szkodnika obraz*, hasło w: *Słownik...* dz. cyt., s. 396-401. Tenże, *Polska powieść tendencyjna 1949-1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław 1988, r. III, w kontekście Millera zwłaszcza s. 111-116, 126-134; także: tenże, *Słowo...* dz. cyt., s. 90. J. Smulski, dz. cyt., s. 81-88, także np. s. 130, 131.
- ⁴² A. Mandalian, *Towarzyszom z Bezpieczeństwa, w: Wieczny płomień. Wybór wierszy poetów radzieckich i polskich o Feliksie Dzierżyńskim* [antologia], oprac. W. Woroszyński, Warszawa 1951.
- ⁴³ W. Tomasik, *Aparat bezpieczeństwa...* dz. cyt., s. 75. Jednocześnie, rzecz jasna, są to postacie idealnie pasujące do modelu bohatera pozytywnego tamtych czasów – zob. P. Zwierchowski, *Zapomniani bohaterowie...* dz. cyt., s. 83-84.
- ⁴⁴ Woroszyński napisze pod koniec 1949 sławny wiersz pokazujący oficerów UB pracujących nawet w czasie świątecznym: *Czuwającym w noc noworoczną* (opublikowany w pierwszym numerze „Trybuny Ludu” z 1950).
- ⁴⁵ Są to zwłaszcza powstałe przed 1949 (najpóźniej na przełomie 1948/1949) powieści lub mniejsze formy prozatorskie: *Fundamenty* Jerzego Pytlakowskiego, *Rzeczywistość* Jerzego Putramenta, *Topiela* (t. 1) Zofii Drożdż-Satanowskiej, opowiadania (szczególnie *Walka klas* i *Mgła*) i powieść *Prosta droga* Stanisława Kowalewskiego, *Nr 16 produkuje* Jana Wilczka, *Górnicy* Aleksandra Jackiewicza, opowiadania ze zbioru *Początek edukacji* Bohdana Czeszki (zob. J. Smulski, *Od Szczecina...* dz. cyt., s. 17 i n., zwłaszcza s. 20-29), oraz sztuka *Inżynier Saba* Juliusza Wirskiego, która miała swoją prapremierę (reż. Jerzy Merunowicz) jesienią 1948 r. (M. Jarmolowicz, dz. cyt., s. 105).
- ⁴⁶ W. Tomasik, *Polska powieść tendencyjna 1949-1955. Problemy perswazji literackiej*, Wrocław 1988, s. 155.

- ⁴⁷ Motyw braku konsekwencji (a także w ogóle namawiania mężczyzny przez kobietę do wyznania) powróci w twórczości Konwickiego: najpierw w socrealistycznej powieści *Władza* (wyd. 1954), potem w swoistej adaptacji wątku Satyra w autorskim filmie, który stanowił do pewnego stopnia rozrachunek Konwickiego z własną wcześniejszą twórczością – *Zaduszkach* (1962).
- ⁴⁸ W. Tomasik, *Aparat bezpieczeństwa ...* dz. cyt., s. 74, 75. Tenże, *Towarzyszy z Bezpieczeństwa obraz*, hasło w: *Słownik...* dz. cyt., s. 362.
- ⁴⁹ Z. Jarosiński, dz. cyt., s. 79. Nawiasem mówiąc, to, że Tomczak, najważniejszy bohater pozytywny utworu, ginie, nie jest może typowe dla polskiego realizmu socjalistycznego, niemniej śmierć protagonisty bynajmniej nie jest rzadka w realizacjach radzieckich, zob. na ten temat np. J. Smulski, dz. cyt., s. 137, 138.
- ⁵⁰ W omówieniu *Gwiazdy zarannej* Marii Dąbrowskiej. J. Sławiński, *Martwa pogoda*, w: tenże, *Teksty i teksty*, red. W. Bolecki, Kraków 2000, s. 149, 150. Historyk literatury pisze tu, używając nader eleganckiego języka, o ciąży nad opowiadaniem *Trzecia jesień* i *Na wsi wesele – niewierze* w wymowność materiału fabularnego. *Z innego punktu widzenia ozna-*
- czało to brak zaufania do czytelnika jako partnera, który na własną odpowiedzialność może scalać i interpretować znaczenia przekazu.* Określenie *dopowiadanie sensu* weszło jako wręcz termin historycznoliteracki do badań, zob. np. W. Tomasik, *Słowo...* dz. cyt., s. 62; J. Smulski, *Od Szczecina...* dz. cyt., s. 105.
- ⁵¹ Ruszają, dodam, Marszałkowską, podczas gdy w pierwotnym wariacie tekstu (skreślonym) – Piękną. To znamienne przesunięcie. W tekście lepiej brzmiałoby na pewno „Piękną”, ze względu na nazwę znaczącą ulicy byłoby wymowniejsze, ale nazw nie czyta się przecież w kinie, na ekranie się ulice ogląda, a Piękną jest mniej fotogeniczna z punktu widzenia socrealistycznych potrzeb niż zaprojektowana jako sztandarowy przykład socrealizmu szereka Marszałkowska.
- ⁵² Zob. np. W. Tomasik, *Polska powieść tendencyjna...* dz. cyt., s. 158, 159.
- ⁵³ O przedszczęcińskich postulatach prasowych dotyczących scenariuszy i filmów zob. P. Zwierzchowski, *Pęknięty monolit...* dz. cyt., s. 19-22.