

## Varia

„Kwartalnik Filmowy” nr 129 (2025)

ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)

<https://doi.org/10.36744/kf.3999>

© Autorzy; licencja Creative Commons BY 4.0

**Piotr Sitkiewicz**

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0002-4092-9039>

**Paweł Sitkiewicz**

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0003-2039-9154>

# Antoni Słonimski jako scenarzysta filmowy

### Słowa kluczowe:

Antoni Słonimski;  
scenariusz filmowy;  
filmy niezrealizowane

### Abstrakt

Artykuł jest próbą naszkicowania portretu Antoniego Słonimskiego jako twórcy scenariuszy filmowych. Autorzy przyglądają się projektom, w które Słonimski był zaangażowany od czasów przedwojennych po lata 60. XX w. Efektem ich filmoznawczo-literaturoznawczego śledztwa, przeprowadzonego na podstawie materiałów archiwalnych, wypowiedzi publicystycznych i dzieł literackich, a także wspomnień osób działających w polskiej branży filmowej, jest analiza dwóch scenariuszy, przede wszystkim komedii *Tó były czasy/Miasto milionerów*, oraz rekonstrukcja trzech nieukończonych prób scenariuszowych Słonimskiego, zwłaszcza do filmu *Przedwiośnie* Andrzeja Wajdy. Autorzy przedstawiają okoliczności powstawania tych projektów na tle polityki kulturalnej II RP i PRL, odpowiadają na pytanie, dlaczego zakończyły się one fiaskiem, przede wszystkim zaś próbują zdefiniować styl i kinematograficzną wyobraźnię tego ważnego dla polskiej kultury pisarza.

Antoni Słonimski miał zadatki na dobrego scenarzystę. Pisał dużo i sprawnie, nie tylko wiersze i felietony, z których był najbardziej znany, lecz również powieści, skecze kabaretowe, teksty satyryczne, reportaże, a także utwory dramatyczne, rodzajowo najbliższe scenariuszom filmowym. Ponadto jest autorem dramatu poetyckiego i trzech komedii, które osiągnęły duży sukces komercyjny i zostały z zainteresowaniem przyjęte przez krytykę. Słonimski miał charyzmę i asertywność – cechy pożądane w branży filmowej. Znał prominentnych reżyserów. Przed wojną utrzymywał stosunki towarzyskie z Ryszardem Ordyńskim, po wojnie zaś między innymi z Tadeuszem Konwickim i Andrzejem Wajdą. Jako pisarz cenił poczucie humoru, błyskotliwe dialogi, zabawę słowem i konflikty postaw – ekran też to lubi!

Jednak co najważniejsze, Słonimski znał się na kinie, czego dowody znajdziemy w zbiorze jego recenzji i felietonów filmowych *Romans z X Muzą*. Zwłaszcza w latach 20. i 30. XX w. z dużą przenikliwością piętnował grzechy polskiego kina, krytykując je za intelektualną pustkę i prymitywną formę. Z drugiej strony z potoku patriotycznych kiczów i szablonowych komedijek potrafił wyłowić dzieła wartościowe. Należał do pokolenia, które dorastało wraz ze sztuką filmową, i już w młodości stał się gorliwym kinomaniakiem. Pozostał nim do śmierci. Jego ostatni felieton opowiada o wyjściu z kina.

Pokolenie Słonimskiego dało się opętać zbiorowej fantazji o karierze filmowej, dostrzegało w kinie sztukę przyszłości oraz potencjalną ścieżkę kariery. Jak zauważają Małgorzata i Marek Hendrykowscy, istnieją dowody na to, że Słonimski myślał o zawodzie reżysera<sup>1</sup>. Jako pisarz przez kilkadziesiąt lat szukał współpracy z branżą kinematograficzną. Mimo to nie udało się zrealizować żadnego filmu na podstawie jego scenariusza.

Wydaje się, że badacze dość pochopnie kwitują scenariusze Słonimskiego zdawkowymi komentarzami. Dokumenty dostępne w jego archiwum przechowywanym w Bibliotece Narodowej pozwalają przyjąć, że jego przygoda z filmem była dużo poważniejsza, niż zwykło się sądzić, i niewiele brakowało, a o Słonimskim pisano by dziś nie tylko jako o poecie, dramaturgu czy felietoniście, ale również jako o scenarzyście, zwłaszcza że udana realizacja jednego filmu mogłaby pociągnąć za sobą kolejne.

W tym wypadku jednak Słonimski nie ułatwił badaczom zadania. O swoich scenariuszach pisał i mówił niewiele, a niektóre fakty w ogóle przemilczał. Na szczęście materiały z jego archiwum okazują się nader wymowne i wykorzystując je, da się w toku filmoznawczego śledztwa zrekonstruować niektóre jego pomysły. Mamy tu wprowadzić do czynienia z niebyłą historią polskiego kina, ale ten nurt badań filmoznawczych nie musi – wbrew pozorom – ograniczać się do pustych spekulacji na temat niezrealizowanych filmów ani do projektowania alternatywnego porządku historii. W tym wypadku pomaga on ujawnić ukryte mechanizmy produkcji oraz – jak pisała Alina Madej – dyskontynuację, która odzwierciedla nieciągłość całej współczesnej kultury<sup>2</sup>. Demaskuje również niewidzialną rękę politycznych nacisków, która w polskim kinie PRL miała przemożny wpływ na repertuar. Wreszcie, żaden obraz epoki ani żaden rozdział biografii nie wyłania się samoistnie pod wpływem faktów. Potrzebna jest struktura narracyjna, która powstaje na skutek celowych zabiegów. Niebyła historia kina stwarza zatem

pretekst, by wzbogacić portret ważnego pisarza, a na marginesie ujawnić trudne relacje na osi literaci-władza-kinematografia.

## Słonimskiego ścieżki do filmu

Należy ubolewać, że Słonimski nie napisał scenariusza przed wojną. Jego literacka forma była wtedy najwyższa, a poglądy na kino – niezwykle oryginalne. W powieści *Teatr w więzieniu* kazał jednemu z bohaterów przemówić słowami, które wydają się jego własną definicją sztuki filmowej: *kino nie stanowi konkurencji dla teatru, raczej zaś dla malarstwa*, daje bowiem malarzowi do ręki wspaniałe narzędzie: ruch; kamera zaś umożliwia *wszelkie umyślne deformacje i indywidualne interpretowanie świata*<sup>3</sup>.

Może się wydawać, że ten pogromca polskich kiczów filmowych nie miał wstępu do branży, która z oczywistych powodów musiała go nienawidzić. Ale przedwojenni filmowcy podejmowali współpracę nawet ze swymi ideowymi przeciwnikami. Sytuacja Słonimskiego była dość typowa dla lat międzywojennych, czego dowodzi ankieta z 1932 r., przeprowadzona wśród polskich pisarzy<sup>4</sup>. Wynika z niej, że środowisko literackie nie współpracowało na szeroką skalę z branżą filmową, gdyż spośród 198 autorów, którzy wzięli udział w badaniu, tylko sześciu napisało zrealizowany scenariusz. Dla pozostałych kino było co najwyżej źródłem lukratywnych zleceń. Jak mówił w wywiadzie Anatol Stern, najpłodniejszy scenarzysta międzywojnia, a zarazem nieformalny rzecznik swojej grupy zawodowej: *Najczęściej wytwórnia zwraca się do scenarzysty z propozycją napisania scenariusza. Przeważnie mówi się: „chcę filmować komedię” – albo: „chcę wystawić dramat historyczny”*<sup>5</sup>. Oryginalne skrypty, pisane przez zawodowych literatów, uchodziły za mało filmowe, przegadane, a co gorsza, niedostosowane do skromnych warunków technicznych polskich wytwórni<sup>6</sup>. Branża stawiała na zaufanych specjalistów.

Pisarzy chętniej zatrudniano do redagowania dialogów oraz do tak zwanej opieki literackiej nad scenariuszem. W tej roli wystąpili między innymi Marian Hemar, Tadeusz Wittlin, Antoni Cwojdzinski, Stefan „Wiech” Wiechecki, Maria Jehanne Wielopolska – i Antoni Słonimski. Ze wspomnień, wywiadów, a zwłaszcza z artykułów prasowych nagłaśniających afery w branży filmowej wynika jasno, że najczęściej ratowali oni filmy bądź scenariusze przed katastrofą, byli więc – używając dzisiejszego języka – script doctorami. Mechanizm ten opisał Wittlin, który dwukrotnie łątał dialogami filmy będące już w produkcji<sup>7</sup>. Błędy w zdjęciach wymagały bowiem dopisywania scen, a nawet przeróbek scenariusza.

Słonimski po raz pierwszy otrzymał taką propozycję jeszcze w epoce kina niemego. Wiemy o niej dzięki wzmiance w *Alfabecie wspomnień*<sup>8</sup>. Była to adaptacja *Dziejów grzechu* Stefana Żeromskiego, nad którą pracowali Ordyński z Leonem Schillerem. Pierwszy upierał się przy happy endzie, którego nie ma w literackim pierwowzorze, drugi natomiast pragnął wyeksponować naturalizm powieści. Słonimski miał odegrać rolę mediatora, ale scenariusz ostatecznie nie powstał.

W 1938 r. Słonimski opracował dialogi do filmu *Za winy niepopelnione* w reżyserii Eugeniusza Bodo. Dowodem tego jest tylko reklama prasowa, ponieważ nazwisko nie pojawia się w napisach początkowych, a sam pisarz nigdy o tym pro-

jekcie nie wspominał<sup>9</sup>. Prawdopodobnie dlatego, że film pograżyły liczne skandale – został napiętnowany przez prasę narodową, skrytykowany przez Józefa Relidzińskiego, kierownika Centralnego Biura Filmowego przy MSW, a następnie cofnięto mu zgodę na rozpowszechnianie<sup>10</sup>. Jest to adaptacja powieści Michała Bałuckiego, która dzieje się w środowisku przestępczym, lecz przede wszystkim dotyczy trudnych relacji polsko-żydowskich w XIX w. W wersji ekranowej pozostał sam wątek kryminalny, pozbawiony logiki i prawdopodobieństwa, można się jedynie domyślać, że zadanie Słonimskiego polegało na uwiarygodnieniu papierowych bohaterów poprzez dialogi (nadal nieudane). Niewykluczone, że jego nazwisko miało nadać filmowi znamion dzieła ambitnego.

Według portalu Filmpolski.pl (za którym tę informację powielają inne strony internetowe) Słonimski opracował również dialogi do quasi-oświatowego filmu *Za zasłoną* (reż. Tadeusz S. Chrzanowski, 1938), który zachęca, aby badać się na obecność chorób wenerycznych. Jednak ani reklamy, ani czołówka, ani recenzje nie potwierdzają jego udziału w tym projekcie. Kwestia ta wymaga dalszych badań.

W 1935 r. Słonimski, komentując propozycję nakręcenia filmu o młodości Mickiewicza, zauważył: *Choćby nawet najlepiej skonstruować scenariusz, popsuje go reżyseria, gdyby zaś reżyseria była znośna, zepsują wszystko aktorzy. Gdyby i reżyseria była dobra, i aktorzy, scenariusz okaże się głupi, bo tak się zwykle dzieje w naszym przemyśle filmowym*<sup>11</sup>. Zdanie to wyraża całkowity brak wiary w sens współpracy z ówczesną branżą.

Czasy powojenne, zwłaszcza gdy cofnięto dyrektywy realizmu socjalistycznego, mogły napawać Słonimskiego optymizmem. W strukturach kinematografii działali dawni bojownicy o film artystyczny, START-owcy i przeciwnicy branżowych układów z lat 30., choć z drugiej strony pojawiły się nowe zagrożenia. W 1959 r. Słonimski przyznał, że po wojnie wrócił do pisania komedii (nie wiemy jednak, czy scenicznych, czy filmowych), ale dość szybko ten gatunek zarzucił. *[J]ak zacząłem konstruować jakąś fabułę – wyjaśniał – wymykała mi się z rąk. Jesteśmy niesieni falą zbyt szybkich i gwałtownych przemian. Nie mógł też poruszać tematów kontrowersyjnych, atakujących „uświęcone sprawy”*<sup>12</sup>.

Scenariusz adaptacji *Przedwiośnia* zamówił u Słonimskiego Tadeusz Konwicki, kierownik literacki Zespołu Filmowego „Kadr”. Miał on na uwadze jego przyjaźń z żoną i córką pisarza. Konwicki, jak zauważa Słonimski w *Alfabecie wspomnień*, ufał, że scenariusz będzie zgodny z intencjami Żeromskiego, jeśli przygotuje go pisarz z jego czasów<sup>13</sup>. Ponadto wydaje się, że nazwisko poety cieszącego się dużym autorytetem w środowisku artystycznym posłużyłoby za kartę przetargową w sporach o kształt filmu, który powstawał na przekór trudnościom politycznym. Za kamerą miał stanąć Andrzej Wajda, dla którego *Przedwiośnie* stało się życiowym projektem niezrealizowanym<sup>14</sup>.

Słonimskiego i Wajdę zapoznał Jerzy Andrzejewski w Domu Pracy Twórczej w Oborach w styczniu 1959 r.<sup>15</sup> Niemniej zapis w roboczym notesie Wajdy dowodzi, że liczył na pomoc Słonimskiego znacznie wcześniej. Planował inscenizację *Ptaków* Arystofanesa, ale bał się, że sztuka okaże się niezrozumiała. *Gdyby to się miało wystawić, trzeba koniecznie tekst dąć do przerozrobienia, np. Słonimskiemu, który musiałby przekształcić te niezrozumiałe dla nas i martwe odwołania do istniejących postaci, zdarzeń, mitów na jakieś współczesne sprawy (...)*<sup>16</sup> –

pisał 8 marca 1955 r. Z kolei 2 marca 1959 r. zanotował: 10.00 *Pierwsza rozmowa ze Słonimskim o „Przedwiośniu”*<sup>17</sup>.

Magazyn „Film” z tego samego roku zawiera jeszcze jedną poszlakę: *Scenariusz opracowuje jeden z wybitnych pisarzy (nazwiska Wajda nie chce zdradzić), który twierdzi, że o przeniesieniu tej powieści na ekran myślał niegdyś sam Żeromski i opracował nawet szkic scenariusza*<sup>18</sup>. Dlaczego Wajda nie chciał zdradzić nazwiska? Może dlatego, że nie był pewien, czy Słonimski podoła zadaniu (byłby to w końcu jego scenopisarski debiut). A może chodziło o efekt zaskoczenia lub o to, że Słonimski podjął wyzwanie bez umowy na piśmie? Trzeba też pamiętać, że Wajda miał precyzyjny pomysł na tę adaptację, mógł więc obawiać się konfliktu z pisarzem, dla którego zgodność z intencjami Żeromskiego stała wyżej niż kwestie warsztatowe. Co prawda scenariusz nigdy nie powstał, ale Słonimski zdołał zarysować konspekt fabuły.

W archiwum Słonimskiego i archiwum FINA znajdują się ponadto rękopisy i maszynopisy czterech scenariuszy (dokończonych i niedokończonych), z których tylko jeden miał szansę trafić do realizacji. Komedia *To były czasy/Miasto milionerów*, napisana z Andrzejem Nowickim<sup>19</sup> – satyrykiem, tłumaczem, współscenarzystą komedii *Pan Anatol szuka miliona* (1958) – wyrasta z felietonistyki i warszawskich wspomnień Słonimskiego. Scenariusz *Ludzi we mgle*, napisany z Józefem Lejtesem, który był brany pod uwagę jako reżyser, został z kolei opublikowany w „Dialogu”. Nota redakcyjna, bazująca na informacji pochodzącej od Karola Estreichera, informuje, że pomysł zrodził się w Wielkiej Brytanii, gdzie poeta przebywał, z przerwą, w latach 1940-1951, a bezpośrednim impulsem miała być pogłoska, że Anglia nie zgodziła się na wymianę samochodów ciężarowych na rumuńskich Żydów<sup>20</sup>.

Wyraźny ton antybrytyjski tego tekstu podpowiada, że mógł powstać w drugiej połowie lat 40., kiedy to Słonimski, należący niegdyś do obozu premiera Władysława Sikorskiego, musiał czuć się zdradzony przez Anglię paktującą ze Stalinem; potwierdzałoby to również usytuowanie akcji w czasach istnienia Mandatu Palestyny. Mógł to jednak być też początek lat 50., kiedy to Słonimski wyraźnie akcentował w swojej twórczości krytyczny stosunek do krajów Zachodu.

Trzeci i czwarty scenariusz to rękopiśmienne fragmenty komedii *Przygody dobrego króla Bungo* oraz pozbawionej tytułu opowieści z czasów Cesarstwa Rzymskiego, o których genezie nie wiemy nic pewnego. Wskazówki w tekście sugerują, że pierwszy szkic pochodzi z lat 50., a drugi z 60.

Jakie intencje kierowały Słonimskim, gdy siadał do pracy nad tymi scenariuszami? Jedyne ślad to zapis dyskusji na temat komedii. Odebyła się ona w redakcji „Dialogu” 5 marca 1959 r, a więc w czasach, w których mógł powstawać scenariusz filmu *Miasto milionerów*. Słonimski powiedział wówczas, że szanuje tylko takiego komediopisarza, który *ma pasję przekonywania, walczy o coś, albo pisze komedię dla pieniędzy, (...) jeśli to jest rzetelna, uczciwa robota*<sup>21</sup>. Cenił bowiem dobre rzemiosło, zarówno w literaturze, jak i w kinie. Zabiegał również o wysokie honoraria, a po wojnie to właśnie przemysł filmowy uchodził za atrakcyjne miejsce pracy dla każdego, kto sprawnie posługiwał się piórem.

Słonimski chciał poprzez swoją działalność dziennikarską i literacką zabierać głos w ważnych sprawach. W *pisarstwie zawsze o coś mi chodziło, czegoś się*



Afisz odczytu Antoniego Słonińskiego (1923).  
Źródło: Biblioteka Narodowa (wolny dostęp).

*domagałem, czegoś broniłem*<sup>22</sup> – powiedział w wywiadzie udzielonym Krzysztofowi Teodorowi Toeplitzowi. *Komedie Słonimskiego są niemal instruktarzowym przykładem umiejętności mówienia w sposób dowcipny i odpowiedzialny o najtrudniejszych i najbardziej jętrzących problemach swego czasu*<sup>23</sup> – pisał Jacek Sieradzki o komediach scenicznych, choć uwaga ta w równym stopniu mogłaby się odnosić do komedii filmowych. Sztuki Słonimskiego na ogół porównywano z kronikami tygodniowymi, nawet jego poezje ocierają się niekiedy o publicystykę<sup>24</sup>. Odpowiadała mu rola trybuna i prześmiewcy absurdów życia społecznego. W latach 50., gdy ranga felietonistyki znacznie się obniżyła, a teatry z rzadka grały przedwojenne sztuki, to właśnie kino dawało Słonimskiemu nadzieję na znalezienie nowej widowni.

## Rekonstrukcje

Film Andrzeja Wajdy, do którego Słonimski próbował napisać swój najbardziej ambitny scenariusz, nie byłby pierwszą ekranizacją powieści Stefana Żeromskiego. Premiera *Przedwiośnia* w reżyserii Henryka Szaro, filmu zrealizowanego z państwową i wojskową protekcją, odbyła się w 1928 r. Chociaż jego kompletna kopia nie dotrwała do dziś, recenzje pozwalają sądzić, że twórcy położyli nacisk na *przekrój psychiki (...) powojennego społeczeństwa*, w centrum akcji zaś znalazła się postać młodego człowieka stojącego na życiowym rozdrożu, pieczołowicie odтворzono też wypadki wojny polsko-bolszewickiej i odmalowano *osobiste życie i miłosne przygody Cezarego*. Film chwalono za widowiskowość, reżyserię i aktorstwo, a ganiono za brak sensu, brutalność i odstępstwa od literackiego oryginału. Niebezpiepodstawnie – w zakończeniu Cezary Baryka nie przyłącza się do rewolucjonistów, tylko decyduje się budować Polskę szklanych domów, całkowicie pominięta została też ważna w powieści postać mentora Baryki – Szymona Gajowca<sup>25</sup>. Słonimski ten film najwyraźniej widział, bo w *Kronice tygodniowej* wyraził względem niego swoją wyraźną dezaprobatę<sup>26</sup>.

Andrzej Wajda miał własną wizję adaptacji *Przedwiośnia*, którą opisał w swoim notesie. Chciał skróć, między innymi opuszczenia całego rodowodu Cezarego Baryki. Początek akcji z wizją szklanych domów miał mieć miejsce w pociągu repatriacyjnym. W centrum filmu zamierzał umieścić sceny rozgrywane się w Nawłoci. Najwięcej trudności przysparzała mu wojna polsko-bolszewicka. Wiedział, że nie może jej całkowicie opuścić, *bo całość na niej stoi*, zwłaszcza że część trzecia, opierająca się na abstrakcyjnych dyskusjach, wydawała się *nudna z natury rzeczy*. W skrócie: reżyser chciał opowiedzieć o tym, *jaka ma być Polska*, oraz wykorzystać wątek romansowy, idealny dla filmu<sup>27</sup>.

Nie wiemy, czy Słonimski znał plany Wajdy, ale ich wizje tego filmu są w dużej mierze zgodne. Jedynym śladem prac Słonimskiego nad scenariuszem *Przedwiośnia* jest odręczny szkic na dziewięciu kartkach, głównie niewielkiego formatu<sup>28</sup>. Projekt nie wyszedł poza etap chaotycznych i skrótowych notatek. Pozwalają one jednak zrekonstruować pomysł na ekranizację powieści Żeromskiego. A zatem, tak wyglądałoby *Przedwiośnie* Słonimskiego:

Akt I (*Powrót do Polski*). Film zaczyna się od obrazu topniejących śniegów. Krajobraz „ruski”: brzozy i cerkiewki. Obdarty tłum idzie ulicą, wdziera się do wiejskiego dworu, niszczy i rabuje. Ktoś przybija do bramy napis „Szkoła”. Od

tłumy odłączają się Cezary Baryka z ojcem i kierują na dworzec kolejowy. Próbuja dostać się do zatłoczonego pociągu. *Po co do Polski?* – pyta Cezary. *Tam nasze miejsce. Tam będziesz robił tę swoją rewolucję* – odpowiada ojciec. Przez okienka pociągu szturmowanego przez uchodźców widzimy sceny rewolucji i portrety Lenina. Seweryn Baryka leży chory w kącie wagonu. W gorączce opowiada Cezaremu o szklanych domach. Obraz nowoczesnej architektury zlewa się z obrazem pustego flakonu po aspirynie. Seweryn umiera i zostaje pogrzebany na nasypie kolejowym gdzieś na pustkowiu. Baryka przegląda zawartość walizy ojca, „trumny wspomnień”, gdzie obok zdjęć i bielizny znajduje teczkę z napisem „Szklane domy” i informacją, by oddać ją Gajowcowi. Dojeżdżają do stacji granicznej. Wierzbę, polski żołnierz. Wraca wizją nowoczesnej architektury, nakładająca się na obraz brudnego żydowskiego miasteczka. Głodny Cezary kupuje białą pszeną polską bułkę. Poznaje Hipolita, który pod płaszczem ma podniszczony polski mundur. Aby uniknąć kwarantanny w obozie dla uchodźców, Hipolit najmuje przewodnika, który przeprowadzi ich przez lasy i bagna. Po napadzie bandytów Cezary niesie ciężko rannego Hipolita do karczmy, skąd wysyłają list. Przyjeżdża powóz i zabiera przyjaciół do pałacu w Nawłoci.

Akt II (*Nawłóć*) został naszkicowany bardziej pobieżnie. *Sceny w Nawłoci jak w tekście z wyeliminowaniem Laury* – notuje Słonimski w pierwszym szkicu. Drugi szkic nieco precyzuje kolejność wydarzeń i ostatecznie włącza do akcji postać Laury. Sceny z indykami (poznanie Wandzi) i w jadalni z kominkiem (poznanie Karusi). Stary służący Maciejunio i suto zastawione stoły. Wandzia podgląda pocałunki Cezarego i Karusi. Bal w Nawłoci i taniec Cezarego z Laurą. Sceny ukazujące ich romans. Po bójce z narzeczonym Laury Cezary ukrywa się w majątku Chłodek. Dostaje od Karusi kartkę wzywającą go do powrotu. Karusia pije szklanek zatrutego soku podanego przez Wandzię. Cezary wraca do Nawłoci i wbiega do pokoju umierającej. Ostatni pocałunek. Ślub udzielony na łożu śmierci.

Akt III (*Warszawa 1918*). Kilka obrazów przywołujących tamten czas: podwórze żydowskie, fotografie Osterwy i Węgrzyna, afisz z Astą Nielsen, odezwa pikardczyków. Cezary w budynku ministerstwa spotyka się z Gajowcem i oddaje mu teczkę ojca. To projekty osiedli robotniczych. *Jak pan chce to realizować?* – pyta. Gajowiec wskazuje mu portrety wiszące na ścianach. Historia Bohusza, Krzemińskiego i Abramowskiego. Baryka odpowiada, że widział już trochę tej ich Polski: żydowskie miasteczka, bandyci, nędza chłopska i Nawłóć. *To dopiero przedwiośnie* – odpowiada Gajowiec. – *Bierzemy się do własnego pługa, radła i motyki*. W kolejnej scenie Baryka śleczy nad biurkiem w gabinecie Gajowca: dokumenty, stemple, załączniki. Komunista Lulek kpi z projektu szklanych domów. Gorąca dyskusja komunistów. Kolejne sceny notowane są pospiesznym pismem: Baryka mówi Gajowcowi, że jego szklane domy to kłamstwo, prawdą jest bicie i torturowanie więźniów; rzuca pieniądze na biurko i trzaska drzwiami. Strajk w fabryce, tłumy na ulicach. Gajowiec w Belwederze. Pieczętowanie podsuniętych przez niego papierów. Gajowiec wychodzi na Aleje Ujazdowskie. Wiatr. Przedwiośnie. Naprzeciw niego idzie manifestacja z transparentami. Popchnięty upada. Papiery się rozsypują. Pierwszą część książki Słonimski całkowicie wycina i biorąc pod uwagę czasy, w których powstaje scenariusz, wydaje się to uzasadnione. Znikają więc: historia rodziny Cezarego i sceny jego dzieciństwa w Baku, rewolu-



cji bolszewickiej, rzezi Ormian, ponieważ rodziny Baryków w rewolucyjnych czasach, wątek legionowej walki ojca i śmierć matki, a po powrocie Cezarego do Polski cała wojna polsko-bolszewicka. Te amputacje trzeba było jednak zapętląć protezami, żeby wyjaśnić, skąd wraca Cezary i jak trafia do Nawłoci. Rewolucję widzimy więc tylko urywkowo, przez okienko pociągu, co jest pomysłem wcale niezłym. Rewolucyjna grabież równoważy sugestia, że pański dwór został zmieniony w szkołę, Cezary i Seweryn Barykowie zaś nie tyle uciekają z rewolucyjnego piekła, ile na fali wydarzeń rewolucyjnych wracają „do domu”, do Polski, która odzyskała niepodległość.

Akt drugi jest dla Słonimskiego najmniej interesujący – to tylko przerwany w ważnej dyskusji, poza skrótami i uproszczeniami pozostaje taki jak w powieści. Zakończenie tego aktu dramatyczną sceną pocałunku melodramatyzuje opowieść, odbiegając od intencji Żeromskiego. Szczęśliwie Słonimski porzucił pierwotny pomysł wyeliminowania z fabuły postaci Laury i oparcia miłosnego dramatu wyłącznie na utajonym konflikcie Karusi i Wandy.

Wprowadzenie postaci Hipolita Wielosławskiego najwyraźniej przysparza Słonimskiemu problemów. W powieści Cezary poznaje się z dziedzicem Nawłoci podczas wojny polsko-bolszewickiej, razem dzielą trudy walk, dzięki czemu stają się niemal braćmi. A ponieważ w scenariuszu Cezary nie może już wziąć udziału w wojnie z sowiecką Rosją, Hipolit pojawia się na granicy polsko-radzieckiej w polskim mundurze. Ale co tam robi? Tego się nie dowiadujemy, możemy jedynie się domyślać, że jest żołnierzem Legionów. Aby złączyć obu bohaterów mocną więzią, Słonimski dopisuje wątek obozu dla przesiedleńców, a następnie bandyckiego napadu. Znowu jednak po przeróbkach wydarzenia tracą na dramatyczności, a portrety bohaterów się spływają. Przekształceniu ulega także cały wątek Seweryna Baryki. Pojawia się on wraz z synem dopiero w pociągu zmierzającym bezpośrednio do Polski, z pominięciem całej długiej i upokarzającej drogi z Polski do rewolucyjnej Rosji i z powrotem.

Trzeci akt również odbiega od powieściowego pierwowzoru. Warto zwrócić uwagę na to, że Słonimski tę część scenariusza zatytułował *Warszawa 1918*. Najwyraźniej więc przesunął akcję o parę miesięcy względem akcji powieści. Cezary z ojcem wracają do Polski wiosną 1918 r., akcja dwóch kolejnych aktów rozgrywa się zatem głównie w roku 1918, a finał wczesną wiosną 1919 r., co pozwala uniknąć wątku wojny polsko-bolszewickiej. Ale czy wiosną 1918 r. można było spotkać na granicy polskiego żołnierza? Ciekawe jest zakończenie scenariusza: w powieści Cezary bierze udział w szturmie na Belweder, ale odłącza się od protestujących i rusza sam na żołnierzy, niejako podkreślając swoją odrębność, w scenariuszu zaś widzimy Gajowca, biurokrata, którego papiery rozwiewa wiatr historii. Uwaga przenosi się więc z pokolenia młodego, które stawiało przed dylematem: żmudna odbudowa kraju czy rewolucja, na pokolenie starsze, które odzyskało niepodległość i zapragnęło odbudowy kraju na starych zasadach. Nie można oprzeć się wrażeniu, że ta puenta jest ukłonem w stronę władzy. Siła robotników zostaje przeciwstawiona rozgadanemu inteligentowi, który przymyka oczy na krzywdę ludu. A Cezary? Tok opowieści wskazuje, że wybiera stronę robotników i nazywa wprost kłamstwami wpojone mu przez ojca mrzonki o szklanych domach, podsycane później przez Gajowca.

Dla Słonimskiego *Przedwiośnie* to przede wszystkim dramat postaw politycznych i moralnych: dyskusja o tym, jaka powinna być przyszła Polska. W pierwszym akcie zderza obrazy rewolucyjnej Rosji i odrodzonej Polski, ale przede wszystkim wizję Polski wymarzonej i nędzę Polski realnej, również żydowskiej. W trzecim akcie zubożył akcję na rzecz dyskusji światopoglądowych, zwłaszcza między Gajowcem i Baryką, ale także między Baryką i Lulkiem oraz innymi komunistami. Jak widać, inaczej niż Wajda, Słonimski nie chciał rezygnować z tej części ani nawet specjalnie jej okrajać. Część druga jest tylko barwnym przerwaniem, na który Słonimski nie miał wyraźnego pomysłu. Wbrew temu, co pisał po latach w *Alfabecie wspomnień*, jego wizja *Przedwiośnia* wcale nie wydaje się obiektywnym sporem o Polskę i wyraźnie sugeruje, po której stronie leży jego sympatia, a zwłaszcza – jak to zwykle w jego wypadku – antypatia. Taką interpretację powieści, zdaniem Słonimskiego, popierał sam Żeromski. Rzekomo na kilka dni przed śmiercią powiedział Słonimskiemu o dalszych planach „*Przedwiośnia*”, które miało być historią zwycięstwa Baryki i tłumy, na czele którego szedł on na Belweder<sup>29</sup>. Jeśli Słonimski mówił prawdę, a nie tylko próbował się wkupić w łaski nowych władz, odstępstwa scenariusza od literackiego pierwowzoru wcale nie były tak dalekie, jak można by sądzić. Z pewnością jednak w ten sposób interpretował *Przedwiośnie* co najmniej od początku lat 50.

Oficjalnie Słonimski pracował nad tą adaptacją dwa lata, co dowodzi, że nie potrafił przełamać twórczego impasu. 9 grudnia 1961 r. zniecierpliwiony Wajda pisze w notiesie: *Namawiam Ścibora i jest gotów do pracy nad „Przedwiośniem” Żeromskiego. Jedyne problem to sprawa towarzyska ze Słonimskim, który zaczął coś w formie szkicu, niestety bez sensu. Pomysł adaptacji mam w zasadzie gotowy*<sup>30</sup>. Aleksander Ścibor-Rylski, już wówczas doświadczony scenarzysta, zapewne szybciej uporałby się z ekranizacją powieści, ale z powodu nacisków politycznych Wajda wycofał się z projektu.

Wcześniejszą próbą scenariuszową Słonimskiego byli *Ludzie we mgle*<sup>31</sup>. Opowiedziana przez niego historia opiera się na rzeczywistych wydarzeniach, można tu dostrzec echa głośniejszych spraw dotyczących żydowskich uchodźców z Europy: statku *Patria*, wysadzonego przez Hagane w porcie w Hajfie, MS St. Louis, niewpuszczonego na Kubę, do Kanady i USA, czy *Exodusu*, zawróconego do Europy z wybrzeży Palestyny. Józef Lejtes, który w maszynopisie widnieje jako współautor scenariusza, mógł ponadto wykorzystać własne doświadczenia, ponieważ po wybuchu wojny, jak pisał w liście do Jacka Cybusza, odbył *fantastyczną i pełną cudów podróż* z Turcji do Hajfy małym i przeładowanym uciekinierami stateczkiem, nad którym unosiła się groźba storpedowania przez niemieckiego u-boota<sup>32</sup>.

Akcja tego dramatu filmowego jest prosta: u brzegów Hajfy statek z żydowskimi uchodźcami po krótkiej walce zostaje przejęty przez okręt brytyjski. Żydzi mają być odesłani do Niemiec. Na nic zdają się protesty – takie są rozkazy. Próba unieruchomienia okrętu przez wysadzenie kotłowni też nic nie daje – Żydzi i Brytyjczycy zgodnie ratują go przed zatonięciem, co na chwilę zbliża ich do siebie, a także zapala iskierkę uczucia między żołnierzem Jonesem a młodą dziewczyną Ewą. Profesor Lewin próbuje przekonać kapitana, że jego sprzeciw wobec bezdusznych rozkazów może przynieść tej sprawie światowy rozgłos –

i ocalić uchodźców. Kapitan ma zamiar wysłać do dowództwa swoją rezygnację, ale niespodziewanie dostaje list od żony z informacją, że ich syn ma się ożenić z córką admirała. Aby nie niszczyć synowi kariery, decyduje się wykonać rozkaz. Okręt odpływa do Niemiec. Ewa decyduje się podzielić los swoich pobratymców i nie jechać do Wielkiej Brytanii z Jonesem, który jej się oświadczył.

To nie przypadek, że w opisie kajuty kapitana okrętu, na którym rozgrywa się akcja filmu, znajduje się książka Josepha Conrada. Słonimski oparł swój scenariusz głównie na konflikcie postaw moralnych, które dochodzą do głosu nawet nie tyle poprzez akcje, ile przez dialog protagonistów. Należą do nich z jednej strony Żydzi: piękna Ewa, profesor Lewin, bojownik-syjonista Haskiel, z drugiej zaś Brytyjczycy, zwłaszcza młody żołnierz Jones oraz kapitan okrętu. Moralna wyższość Żydów jest oczywista, choć autor próbuje ją niuansować, wprowadzając postacie Haskiela, złodzieja Maksa czy sprytnego chłopca Abramka. Kobieta, dziecko, student, staruszka, profesor, nędzarz – w ostatecznym rozrachunku wszyscy okazują się solidarni i czysti moralnie. Z kolei Brytyjczycy ukazani zostali jako naród tchórzy, oportunistów i służbistów. Nie przeciwstawia się haniebnym rozkazom, lękając się konsekwencji, a nawet kierując antysemickimi uprzedzeniami. Czyste ręce, choć brudne od węgla, mają tylko palacze okrętowi, którzy w akcie solidarności z uchodźcami schodzą na ląd.

Scenariusz Słonimskiego w kilku punktach kuleje. Nie wiemy, w jakim języku uchodźcy porozumiewają się z Brytyjczykami, a także między sobą. Trudno sobie wyobrazić, by Haskiel, który jeszcze chwilę temu przewodził walce imigrantów z żołnierzami, a później uszkodził okręt, mógł pozostać na wolności, a nawet należeć do oficjalnej delegacji prowadzącej rozmowy z Brytyjczykami. Przede wszystkim jednak przez długi czas niejasne jest, kiedy rozgrywa się akcja. Początkowo można mieć wrażenie, że w czasie wojny lub tuż przed jej wybuchem. Takie rozwiązanie wzmacniałoby dramat uchodźców i wyjaśniało ich determinację do tego, by zejść na ląd w Palestynie. Alternatywą byłaby śmierć. Takiej interpretacji przeczą wszakże opisane zdarzenia: Ewa opowiada Jonesowi, że jej rodzina zginęła w obozach zagłady, przywołuje wizję pieców krematoryjnych, skrywa też na nadgarstku wytatuowany numer obozowy z Belsen (kolejna nieścisłość, bowiem tatuowano jedynie więźniów Auschwitz); gdyby akcja działa się w czasie wojny, niemożliwe byłoby również, aby okręt brytyjski zawrócił do Niemiec. Akcja dzieje się więc po wojnie, ale nie później niż w roku 1948, kiedy to zlikwidowano Brytyjski Mandat Palestyny i ustanowiono państwo Izrael. Umiejscowienie akcji po wojnie osłabia jednak dramatyzm wydarzeń. Uciekinierzy zostaną co prawda odwiezieni do Niemiec, ale nie do obozów zagłady, tylko do obozów przejściowych, z których najpewniej będą podejmować kolejne próby przedostania się do Izraela.

Mimo tych drobnych nieścisłości, uproszczeń i nazbyt moralizatorskiego tonu, które można zrzucić na karb konwencji moralitetu czy paraboli, opowieść trzyma w napięciu i porusza swoistym fatalizmem, symbolizowanym przez tytułową mgłę. Ostateczny efekt ekranowy okazałby się pewnie nieco nużący, Słonimski bowiem w dużej mierze zrezygnował z widowiskowości na rzecz dialogu. *Ludzie we mgle* zatem to bardziej tekst literacki niż scenariusz filmowy, który ani w latach 40., ani w 50., a zwłaszcza w 60. nie miał szans na realizację. Być może

jednak Słonimski pisał scenariusz, który miał zostać zrealizowany w Izraelu, gdzie Lejtes przebywał i pracował w latach 40.

O tym, że Słonimski nie wykluczał wówczas realizacji filmu we współpracy z rodzącym się przemysłem filmowym Izraela, świadczy drobna informacja archiwalna. Rachela Auerbach, publicystka, działaczka kulturalna, a w trakcie okupacji członkini grupy Oneg Szabat, w latach 40. czyniła starania, by odrodzić kino żydowskie we współpracy z Światowym Kongresem Żydów, i szukała poparcia Słonimskiego, który pełnił wówczas funkcję dyrektora sekcji literatury UNESCO. Z listu z 1948 r. wynika, że odbyła z nim w Londynie rozmowę na temat filmu żydowskiego, a pisarz wydawał się tym zagadnieniem zainteresowany<sup>33</sup>.

Słonimski planowaną przez siebie komedię, pisaną wspólnie z Andrzejem Nowickim, ukończoną w maju 1961 r., zatytułował roboczo *Miasto milionerów* lub też *To były czasy*<sup>34</sup>. Owe czasy to okres tak zwanej sanacji, lata 1926-1930, a więc środek wielkiego kryzysu ekonomicznego. Głównym bohaterem jest Jan Cybian, wzorowany na postaci legendarnego farmazona warszawskiego, Alfonsa Cynjana, oraz jego pomocnik Bubiak (w przedwojennej prasie niejaki Stefan Kubiak). Cynjan w latach 30. był częstym bohaterem kurierkowej prasy, która przedstawiała go jako „króla warszawskich kanciarzy” i donosiła o coraz to nowszych jego wybrykach, takich jak opisane w scenariuszu sprzedaż tramwaju i Kolumny Zygmunta czy rozebranie toru kolejki podmiejskiej<sup>35</sup>. Po wojnie zaczęły pojawiać się głosy, że Cynjan i jego przygody to tylko fantazje dziennikarzy<sup>36</sup>, opryszek jednak stał się już bohaterem masowej wyobraźni, warszawską legendą, a do jej stworzenia rękę przyłożył również Słonimski, który opisując w *Kronice tygodniowej* z 1931 r. oszustwa Cynjana, wystawił mu swoisty pomnik<sup>37</sup>. Scenariusz komedii poświęconej Cybianowi-Cynjanowi wydaje się zatem kolejnym aktem tej legendotwórczej praktyki. Cybian, choć oszust i hochsztapler, jest człowiekiem pomysłowym, uroczym i eleganckim, a nawet szlachetnym. Można w nim dostrzec pierwiastki chaplinowskie (a Charliego Chaplina Słonimski stawiał ponad wszystkich twórców sztuki filmowej), sama konstrukcja scenariusza zaś to hołd złożony amerykańskiej burlesce. W porównaniu z Cybianem reprezentanci władzy i zwykli szanowani obywatele jawią się jako ludzie pozbawieni dowcipu, wdzięku i rozmachu.

Drugim istotnym wątkiem scenariusza jest wizyta w Warszawie maharadży Abadullaha. Postać ta jest spokrewniona z królem Amanullahem, władcą Afganistanu, który został opisany przez Słonimskiego w roku 1928 w pełnym sensacji, ale wyssanym z palca reportażu opublikowanym pod pseudonimem dr Antoni Gorzeń<sup>38</sup>.

Scenariusz, w którym można dostrzec echa kronik i twórczości satyrycznej Słonimskiego, w quasi-skeczowych scenkach opowiada o przygodach sympatycznej pary oszustów. Bubiak namawia „gościa z prowincji” na kupno tramwaju, a przekręt wychodzi na jaw, kiedy następnego dnia prowincjusz dopytuje konduktora o utarg. Następnie Cybian sprzedaje Kolumnę Zygmunta amerykańskiemu turyście oraz nadzoruje rozbiórkę linii kolejowej. Policja wpada na trop oszustów, kiedy rozdają oni bezrobotnym podkłady kolejowe na opał. Cybian z Bubiakiem unikają jednak schwytania i przenoszą się do Stoczoła, gdzie zakładają drukarnię pieniędzy. Fałszywe pieniądze puszczają w ruch, co ożywia

senne prowincjonalne miasteczko. W końcu pojawia się podejrzenie, że pieniądze Cybiana to fałszywki, ale mieszkańcy Stoczowa nie chcą wierzyć, że ich dobroczyńca to oszust. Aby oczyścić się z podejrzeń, Cybian przekupuje urzędników, którzy potwierdzają autentyczność jego stuzłotówek. Nazwiskiem Cybiana zostaje nazwana jedna z ulic. Zorganizowana zostaje też uroczysta akademicka, po której Cybian z Bubiakiem zamierzają się ulotnić, speszeni zainteresowaniem prasy.

Tymczasem w Warszawie trwa wizyta maharadży Abadullaha, który ma udzielić międzynarodowej pożyczki. Aby nie dopuścić do fiasza jego misji, władze z ministrem-generałem na czele wybierają się do Stoczowa, by poznać tajemniczego milionera. Kolejne wydarzenia następują po sobie w slapstickowym tempie: Cybian z Bubiakiem, przestraszeni ministerialną inspekcją, dają nogę i aby zmylić uwagę, krzyczą, że pali się dworzec. Kawalkada samochodów jedzie gasić pożar, policjanci zostają obłani wodą, ale minister, zamiast aresztować oszustów, wyciąga do nich serdecznie rękę. Cybian zostaje zaproszony na pożegnalny bankiet maharadży. Przed warszawskim pałacem ludzie wznoszą okrzyki na cześć gościa z dalekiego kraju. Maharadża jednak ciągle nie podjął decyzji, czy zgodzić się na udzielenie pożyczki. Premier pyta Cybiana, co robić, a ten w odpowiedzi rozrzuca z balkonu banknoty do tłumu zgromadzonego pod pałacem. Zachwycony tym gestem Abadullah ostatecznie godzi się na pożyczkę. Cybian zaś zostaje aresztowany jako wywrotowiec i razem z Bubiakiem trafia do celi. Cała historia została okraszona licznymi gagami, często niezbyt wysokich lotów (zatrzaśnięcie się ministra w kłozecie, podglądanie przez lornetkę rozbierającej się dziewczyny), które mają przydać jej potencjału komediowego.

Oficjalna dyskusja nad przyjęciem tego scenariusza do realizacji odbyła się 16 maja 1961 r., pod przewodnictwem wiceministra Tadeusza Zaorskiego, ówczesnego szefa polskiej kinematografii<sup>39</sup>. Atmosfera spotkania była podniosła – wszak film mieli robić Słonimski i Bohdziewicz, dwóch artystów o wielkim autorytecie. Kolejne osoby wypowiadały się o projekcie bardzo przychylnie i wszystkie poparły skierowanie go do produkcji. Aleksander Ścibor-Rylski stwierdził śmiało: *dzisiaj możemy występować w roli sportowych kibiców, zagrzewających zawodników do szybkiego tempa*. Wincenty Kraśko, kierownik Wydziału Kultury Komitetu Centralnego, przekonywał, że scenariusz jest jednocześnie zabawny i artystyczny, zwracał też uwagę, że *nasi widzowie z wielkim zainteresowaniem oglądają komedie*, a tych niestety wciąż brakuje. Wszyscy byli zgodni, że wymarzoną rolę do roli Cybiana jest Kazimierz Rudzki (we wcześniejszej wersji scenariusza padła sugestia, że miał to być Gustaw Holoubek). Uczestnicy dyskusji zasugerowali też pewne zmiany. Jerzy Stefan Stawiński i Jan Józef Szczepański zwrócili uwagę na to, że kompozycja filmu pęka na dwie części (część zanurzona w historii i część groteskowo-satyryczna), które należy połączyć (Wilhelm Mach natomiast chwalił takie *rozrastanie się satyryczne perypetii*), Krzysztof Teodor Toeplitz zaś postulował, aby zakończenie było bardziej wybuchowe. Poważniejsze zarzuty wniósł jedynie Tadeusz Karpowski, dyrektor Zespołu Produkcji Filmowej. Stwierdził, że z opisanych anegdot nie wynika, jak zostaną rozwiązane dramaturgicznie i inscenizacyjnie, a *najistotniejsze kawały komediowe są podane w sposób niefilmowy (...)*.

Antoni Słonimski wziął udział w spotkaniu. Buńczucznie odrzucił wszelką krytykę i zgodził się jedynie na drobne poprawki warsztatowe. Na sugestię,

że opowieść jest mało wiarygodna, odpowiedział, że to *fakty historyczne i one są tak znane jak fakt pobytu Napoleona w Egipcie*, był przecież na procesie prawdziwego Cynjana. Wtórował mu Bohdziewicz, twierdząc, że gagi zostaną szczegółowo rozpisane dopiero w scenopisie, a reżyser dopilnuje logiki wydarzeń, która zdaniem niektórych uczestników spotkania nieco kulała. Ostatecznie scenariusz nie został zrealizowany, co w podsumowaniu dyskusji, wbrew intencji uczestników spotkania, wyraźnie zapowiedział minister Zaorski: *Początkowo spodziewaliśmy się, że możemy znaleźć jakiś aktualny materiał komediowy, materiał satyryczny bliższy naszej obyczajowości, ale z tą myślą musimy się pożegnać, bo sprawa dotyczy rzeczy wstecznych i przez to jakoś mniej trafiających do członków Komisji*. Zdaniem Zaorskiego taki film byłby ciekawy, gdyby nakręcono go w czasach, w których dzieje się akcja.

W Archiwum Antoniego Słonimskiego znajdują się także dwa niedokończone szkice scenariuszy, których istnienia dotąd nie odnotowano. Pierwszy z nich, zatytułowany *Przygody dobrego króla Bungo*, ma postać rękopisu i maszynopisu z odręcznymi poprawkami<sup>40</sup>. Rzecz dzieje się w roku 1954 w Nowej Gwincei, gdzie odnaleziono nieodkryte dotąd plemię Papuasów, niemające kontaktów z zachodnią cywilizacją, na czele którego stoi król Bungo – uosobienie zdrowego rozsądku w kostiumie stereotypowego dzikusa. Dochodzi do spotkania przedstawicieli dwóch cywilizacji, w którym z jednej strony uczestniczą reprezentujący Narody Zjednoczone i wielki kapitał uczeni, Amerykanin i Brytyjczyk, amerykański dziennikarz-filozof oraz francuski ksiądz, z drugiej zaś Bungo i jego doradca czarownik Gwu. Biali przybysze szybko się orientują, że Papuasi posiadają duże zasoby złota. Za milion dolarów chcą kupić od króla Bungo prawo do eksploatacji dóbr naturalnych oraz koncesję na budowę dróg i kolei, król jednak nie rozumie, po co mu pieniądze, szybki samochód, wielki dom, elektryczność, konserwy i telewizja. Woli swoją lepiankę, świeże owoce, porządek natury i spokojne szczęście, które panuje w jego królestwie. Choć delegacjom trudno się porozumieć, wspólny język znajdują od razu ksiądz Sasza Kapłan oraz czarownik – tak naprawdę żydowski adwokat z Warszawy, Samuel Grynberg, który uciekł do Papui z francuskiego obozu koncentracyjnego. Tymczasem sprawy króla Bungo przybierają zły obrót – zostaje oskarżony o ludożerstwo i albo podda się woli Narodów Zjednoczonych, albo trafi pod sąd. Czarownik Gwu wprost zrównuje tę „misję cywilizacyjną” ze zbrodniami nazistów, a król Bungo zjada podsunięte mu do podpisu dokumenty. Tu scenariusz się urywa.

Rok akcji, odwołanie do wojny w Korei i antyzachodni ton pozwalają sądzić, że tekst ten powstał w połowie lat 50., kiedy to w felietonach i tekstach satyrycznych Słonimski często chlostał amerykańskich imperialistów i ich sługusów chcących rozpętać kolejną wojnę. Scenariusz jest nie tylko niedokończony, ale i niedopracowany, chaotyczny oraz pełen niekonsekwencji. Najwyraźniej Słonimski porzucił pomysł, który mimo paru udanych żartów nie składał się w spójną całość. Kosztowny rozmach inscenizacji, którego wymagałby film, też nie zachęcał do kontynuowania prac. To połączenie kabaretowej skeczowości z dramatem postaw: zły kapitalistyczny Zachód, nihilistyczny i pazerny, kontra Trzeci Świat, antykapitalistyczny i antyimperialistyczny, wolny i wierzący w tradycyjne wartości. Najciekawszy w tym koncepcie wydaje się wątek Gwu-Grynberga, który gdzieś na antypodach próbując ocalić własną skórę, ustala ze swym pobratym-

czytałeś już  
tę powieść

**Giny Kaus**  
**OSTRY KLEH**

**WARSZAWA,** — Telefon 641-98 — **MARSZAŁKOWSKA 153**

**WYTWÓRNIĄ FILMOWĄ**  
**REX-FILM**

Biurowe „Age-film” zawiadamia, że  
z dniem 1.XII. t.b. mieści się w swoim lokalu  
Warszawa, Widoł 3. tel. 336-78.

**zawiadamia iż całkowicie ukończyła zdjęcia atelierowe**  
**swego prestiżowego dramatu**  
**wg. najpopularniejszej powieści**

**MICHAŁA BAŁUCKIEGO**

**Za Winy Niepełnione**

Reżyseria: **EUGENIUSZ BODO** || Dialogi: **ANTONI SŁONIMSKI**  
Scenariusz: **NAPOLEON SADEK** || Zdjęcia: **inż. ZBIGNIEW GNIAZDOWSKI**

W rolach głównych:  
nowa rewelacja aktorska: **WANDA BARTÓWNA**  
**K. Junosza-Stępowski = Eugeniusz Bodo = Jerzy Pichelki = Elżbieta Krgńska**  
**Wojciech Brydziński = Ewa Bonacka = Andrzej Bogucki = Karol Borucki i inni**

**Premiera na Boże Narodzenie**  
**w kinie ŚWIATOWID w Warszawie**

Eksploatacja na Małopolskę i Śląsk:  
**BEZET-FILM**  
Kraków, Kopernika 6. t. l. 106-06

Reklama filmu *Za winy niepełnione* (1938).  
Źródło: „Wiadomości Filmowe” 1938, nr 23.

cem Saszą Kapłanem, czy warszawska kamienica, w której miał kancelarię, należała do tych lepszych, czy tych gorszych Korngoldów.

Zachowany w rękopisie *Kuplet dobrego króla Bungo* pozwala przypuszczać, że film miał być komedią muzyczną. Dobrze jednak się stało, że Słonimski nie ukończył scenariusza ani że nie zrealizowano na jego podstawie filmu. Kuplecik ten, choć pisany w dobrej wierze i zgodny z ówczesną wrażliwością na kwestie rasowe, dzisiaj mocno zalatuje rasizmem, tak samo zresztą jak cały scenariusz, oparty na uprzedzeniach, uproszczeniach i stereotypach rasowych: *Biały człowiek – pan stworzenia. / Czarnym wszyscy gardzą. / Biały człowiek zrobił naszym / Oj, mnóstwo za bardzo! / / (...) My w niewoli i niedoli, / On kształtuje dzieje. / Sto milionów ludzi zabił / I nawet ich nie je!*

Drugi, ledwo zaczęty szkic scenariusza lub sztuki (teczka, w której spoczywa w archiwum, sugeruje, że to raczej scenariusz), zapisany ręcznie na trzech arkuszach papieru, nie ma tytułu<sup>41</sup>. Akcja rozgrywa się w czasach starożytnego Rzymu. Akt pierwszy zaczyna się przed pałacem cezara. Wyzwoleniec Vinius rozmawia z sofistą z Knidos Arkwidorusem. Ten chce się zobaczyć z panem Vinius, senatorem Publiuszem, który nie może przyjąć przybysza, jest bowiem „na konferencji”. Arkwidorus pragnie zdobyć zaproszenie na ucztę cezara. Vinius pyta go, czy nie boi się trucizny, sam przecież głosił, że na ucztach cezara łatwo zostać otrutym. Boi się, ale nie tak bardzo, jak wolno sączącej się trucizny niełaski. Po cóż więc mówi o truciźnie? *Twój szpiedzy kłamią* – odpowiada sofista. – *Nie jestem głupcem, abym po winiarniach opowiadał takie androny*. Tu rękopis się urywa.

Na podstawie tych fragmentów możemy przypuszczać, że Słonimski znów planował dramat oparty na dialogu, polemice, a nie na akcji. Kostium rzymski jest dalece umowny, język nie przystaje do historycznej rzeczywistości – to znów parabola, która skrywa opowieść o współczesności. Być może tekst powstał w drugiej połowie lat 60., kiedy to poeta po represjach wymierzonych w niego po Liście 34 i antysemitkiej nagonce zniknął z życia publicznego i obserwując, jak sączy się weń trucizna obojętności, pisał nigdy niewysłane listy do cezara-Gomułki, w których bronił swego prawa do polskości.

## Scenopisarski warsztat Słonimskiego

Jako scenarzysta filmowy Antoni Słonimski nie odniósł najmniejszego sukcesu, co tłumaczy, dlaczego niechętnie wspominał o tym rozdziale swojej kariery pisarskiej. Skomplikowane przyczyny tego zawodowego niepowodzenia w jednej kwestii okazują się jednak pomocne – pozwalają zrozumieć scenopisarski warsztat Słonimskiego. Cechą spajającą wszystkie jego próby, szkice i notatki jest z jednej strony upodobanie do kabaretowej skeczowości, która rozbija fabułę na epizody, z drugiej – do budowania akcji na konflikcie postaw wyrażonych poprzez dialog (lub zgoła monolog), a nie obrazy czy zdarzenia. Jak przenikliwie pisał Artur Sandauer: *autor wielu sztuk i powieści Słonimski pozostaje felietonistą. Brak zainteresowania dla konkretnego sprawia, że postacie jego – to ożywione dowcipy, jego pomysły – to abstrakcyjne tezy. Starczy tego na felieton, i to na doskonały, ale nie na dramat ani na powieść*<sup>42</sup>. Ani na scenariusz. W tym punkcie najwyraźniej



uwypatnia się rozdzźwięk między poglądami Słonimskiego na kino, które uważał za sztukę wizualną, a jego praktyką scenopisarską, w której nie potrafił zrzec się konwencji scenicznych.

Jako dramaturg i – jak się okazuje – również scenarzysta był wiernym uczniem George’a Bernarda Shawa, którego sztuki odznaczały się rozpisaniem na dialogi konfliktem postaw, a także aforystycznym dowcipem wymierzonym w kwestie społeczne. Shaw znany był ponadto jako zwolennik pacyfizmu, racjonalizmu i humanizmu, a idee te były równie bliskie Słonimskiemu i to w ich obronie sięgał na ogół po pióro. *Jestem fanatycznym wielbicielem Shawa (...). Shaw przyzwyczaił nas do ostrych, palących i wiecznie żywych zagadnień, zatrzał nas rozkosznym czadem intelektualizmu i współczesną na wskroś poetycznością swych postaci*<sup>43</sup> – pisał Słonimski w 1924 r. Po wojnie zdania nie zmienił: *Shaw pokazał, że dialog może akcję zastąpić* – czytamy w zbiorze felietonów z 1959 r. – *Było śmiałością nie lada posadzić na scenie paru mężczyzn i kazać im dyskutować na tematy społeczne przez całą długość aktu*<sup>44</sup>. To ideał Słonimskiego: zastąpić akcję dialogiem, który przykuje uwagę widowni.

Przed wojną wzorowanie się na autorze *Pigmaliona* mogło uchodzić za oryginalne, gdyż na polskich scenach panowała wówczas francuska komedia sytuacyjna, której Słonimski przeciwstawił zaczerpnięty od Shawa „humor dialektyczny”<sup>45</sup>. Po wojnie, gdy upowszechniły się nowe tendencje w teatrze i filmie, tego typu dyskursywność stała się cechą niepożądaną.

To pomaga zrozumieć, dlaczego w *Przedwiośni* Słonimski próbuje przedstawić rację wszystkich oponentów, kosztem romansu, wojny i rewolucji, a więc scen o największym potencjale widowiskowym, zaś w *Ludziach we mgle* gotów jest poświęcić prawdopodobieństwo zdarzeń i prawdę historyczną dla abstrakcyjnego starcia światopoglądów. Komедie Słonimskiego cierpią na nieco inną przypadłość. Kabaretowa satyra *Przygód dobrego króla Bungo* i *Miasta milionerów* rozrywa oba projekty na drobne epizody, które układają się w ciąg skeczy lub zgół notatek do humorystycznego felietonu. Luźna fabuła dostarcza autorowi pretekstów do tego, by wyśmiać to wszystko, co aktualnie go irytuje. Zarzut Tadeusza Karpowicza, że scenariusz o warszawskim oszuście jest „filmem pozorowanym”, wydaje się zasadny.

Zarówno z protokołu Komisji Ocen Scenariuszy, w trakcie której ważyły się losy *Miasta milionerów*, jak i tekstów filmowych pisanych po wojnie wyłania się obraz Słonimskiego jako sentymentalnego konserwatysty. To człowiek, który nie rozumie już współczesnego kina, co więcej – on nie chce go rozumieć, gdyż nie potrafi opuścić swojego ukochanego dwudziestolecia. Każe swoim bohaterom wygłaszać tyrady, które w zabawny, ale zbyt dosłowny sposób komentują ważne dla niego kwestie. Szacunek do arcydzieł literatury polskiej i klasycznych norm dobrego smaku nie pozwala mu pogodzić się ze zbyt luźną adaptacją faktów historycznych i tekstów literackich. Nie akceptuje także środków wyrazu, które sprzeniewierzają się pięknu powieściowej frazy na rzecz filmowej widowiskowości.

Czy ktoś taki znalazłby wspólny język z Andrzejem Wajdą, który jako reżyser myślał obrazem i gotów był poświęcić literacki pierwowzór dla efektu wizualnego? Mało prawdopodobne. Słonimski uważał, że *Wesele* (1973), *krwawy film*

Andrzeja Wajdy, to przestępstwo – *Prawdę historyczną zlekceważono, poezję zmasakrowano*<sup>46</sup>. *Ziemię obiecaną* (1975) odrzucił między innymi za *maniakalne upodobania do okrucieństwa oraz przekłamanie realiów dawnej Łodzi; nie omieszczał przy okazji dodać: Sam siebie kontrolowałem, gdy lat temu kilkanaście szkicowałem pierwszą nowelkę filmową na temat „Przedwośnia”*<sup>47</sup>.

Tak samo krytycznie pisał o *Popiołach* (1965), które powstały niejako w następstwie projektu zarzuconego: *Już nam [Wajda] pokazał, że napoleonidzi, którzy nieśli do Polski sztandary wolności i hasła rewolucji francuskiej, to były żalosne łachudry, kondotierzy spraw przegranych, niepochowane trupy ziemi jałowej*<sup>48</sup>. Zasadniczo krytykował Wajdę za niechęć do tradycji romantycznej, za brak smaku i „wajdalizmy”, czyli sceny nieuzasadnionej przemocy, za „nużący efekt filmowy”, dla którego poświęca się prawdziwą poezję. A przecież dziś dobrze wiemy, że wizualny styl Andrzeja Wajdy z lat 60. i 70. – nowoczesny i wyróżniający się na tle kina światowego – pomógł zbudować pomost między kulturą początku i drugiej połowy XX w., dzięki czemu te nieco już przykurzone arcydzieła przemówiły głosem zrozumiałym dla współczesnej widowni. Czysta poezja literackiego monologu tej mocy nie posiada.

Niepowodzenia Słonimskiego w pewnym stopniu rozgrzesza kontekst historyczny. Adaptacja *Przedwośnia*, powieści o rewolucji, wojnie polsko-bolszewickiej i sporze o kształt II Rzeczypospolitej, nie miała prawa powstać w latach 60., naznaczonych piętnem Uchwały Sekretariatu KC PZPR w sprawie Kinematografii, która obarczyła film bieżącymi zadaniami politycznymi i moralno-wychowawczymi. Te same czynniki zaważyły na ocenie scenariusza *Miasta milionerów*. *Wydawać by się mogło, że w latach sześćdziesiątych samo już powzięcie zamiaru zrobienia komedii (...) w sposób nieunikniony prowadzić musi do nieszczęścia*<sup>49</sup> – pisała Iwona Rammel, zwracając uwagę, że największe przeboje komediowe tej dekady, takie jak *Żona dla Australijczyka* (1964) czy *Przygoda z piosenką* (1969) Stanisława Barei, ukazują wyidealizowaną Polskę współczesną jako doskonałe miejsce do życia.

*Miasto milionerów* jest zaś scenariuszem kina odwilżowego, które niemal z roku na rok znalazło się na cenzurowanym. To film w dużej mierze spokrewniony, również poprzez nazwisko współautora, Andrzeja Nowickiego, z serią przygód pana Anatola w reżyserii Jana Rybkowskiego (z lat 1957-1959), w których – jak pisze Dorota Skotarczak – *bohaterowie robią wrażenie, jakby przetrwali zakonserwowani sprzed wojny*<sup>50</sup>. W drugiej połowie lat 50. komedia łącząca delikatną satyrę na czasy sanacyjne z poetycką podróżą do zmitologizowanego świata, który już nie istnieje, miałaby dużą szansę na realizację. W latach 60. polityczny klimat nie sprzyjał tego rodzaju twórczości.

Niepowodzenie Słonimskiego w roli scenarzysty nie przekreśla artystycznej oraz komercyjnej wartości jego skryptów i notatek. Gdyby poddać je typowej dla produkcji filmowej obróbce, gdyby przekazać je w ręce doświadczonych ekspertów i redaktorów, gdyby przepisać je we współpracy z reżyserem i przerobić na filmowe scenopisy, eksponując żarty, gagi, celne puenty i słowne potyczki bohaterów – dwa lub nawet trzy scenariusze mogłyby, w sprzyjających okolicznościach politycznych, trafić na ekrany.

Gdyby Antoni Bohdziewicz, przed wojną asystent Reného Claira, zainscenizował *Miasto milionerów* w duchu filmów dawnego mistrza, opowieść o Cybia-

nie mogłaby stać się przebojem komediowym, a dla wielu widzów – sentymentalną podróżą do przedwrześniowej Warszawy. Scenariusz ma bowiem potencjał nie tylko jako tekst literacki lub kabaretowy. Niektóre sceny, takie jak cyrkulacja stułotowego banknotu w biednym miasteczku czy sprzedaż Kolumny Zygmunta, zostały obmyślane w sposób bardzo filmowy – głównie poprzez obrazy. Gdyby Andrzej Wajda, kierując się notatkami Słonimskiego, nakręcił *Przedwiośnie* chłodne i skoncentrowane na ideach, a nie wątkach romansowo-batalistycznych, być może wprowadziłby do swojej twórczości pierwiastki intelektualne nieobecne we wcześniejszych filmach. Gdyby *Przygody dobrego króla Bungo* weszły do kin w okresie socrealizmu, być może rozjaśniłyby tę mroczną epokę swoim bezkompromisowym humorem. Gdyby...

Kino Antoniego Słonimskiego pozostaje intrygującym epizodem niebyłej historii kina, lecz to puste miejsce mówi nam dzisiaj więcej o polskiej kulturze PRL-u niż niejeden zrealizowany, a następnie zapomniany film.

Podziękowania zechcą przyjąć Pan Adam Wyżyński i dr Michał Pieńkowski.

- <sup>1</sup> M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, *Znawca kina*, w: A. Słonimski, *Romans z X Muzą. Teksty filmowe z lat 1917-1976*, red. naukowa M. Hendrykowska, M. Hendrykowski, Więź, Warszawa 2007, s. 9.
- <sup>2</sup> A. Madej, *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje*, w: *Filmoznawstwo – film – telewizja („Studia Filmoznawcze”, t. 12)*, red. J. Trzynadłowski, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 1992, s. 50.
- <sup>3</sup> A. Słonimski, *Teatr w więzieniu*, Towarzystwo Wydawnicze Ignis, Warszawa 1922, s. 144-145. O jego nowoczesnych poglądach na sztukę filmową piszą również M. Hendrykowska i M. Hendrykowski, dz. cyt., s. 28-30, 38.
- <sup>4</sup> *Życie i praca pisarza polskiego. Na podstawie ankiety Związku Literatów Polskich w Warszawie*, Wydawnictwo Związku Zawodowego Literatów Polskich, Warszawa 1932, s. 158-159.
- <sup>5</sup> *Zabezpieczenie pracy scenarzysty, „Wiadomości Filmowe” 1936*, nr 21, s. 3.
- <sup>6</sup> Przekonanie to powraca jak echo w przedwojennej publicystyce. Zob. np. A. Stern, *Scenariusz, „X Muza” 1938*, nr 5, s. 1; *Achillesowa pięta filmu polskiego, „Kino” 1930*, nr 7, s. 2.
- <sup>7</sup> T. Wittlin, *Ostatnia cyganeria*, Wydawnictwo LTW, Warszawa 1989, s. 55, 273.
- <sup>8</sup> A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, wyd. 2, PIW, Warszawa 1989, s. 174 (hasło: *Ordynski Ryszard*).
- <sup>9</sup> Zob. np. reklama w: *„Wiadomości Filmowe” 1938*, nr 23, s. 23.
- <sup>10</sup> *Konferencja w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych w sprawie tematyki filmów krajowej produkcji, „Film” 1939*, nr 7, s. 1. Kontrowersje budziło przerobienie przestępców żydowskich na Polaków.
- <sup>11</sup> A. Słonimski, *Kroniki tygodniowe*, t. 2, słowo wstępne i przypisy R. Habielski, Wydawnictwo LTW, Warszawa 2001, s. 345 (kronika z 21.07.1935).
- <sup>12</sup> *Rozmowy o dramacie. Sprawa polskiej komedii, „Dialog” 1959*, nr 4, s. 110.
- <sup>13</sup> A. Słonimski, *Alfabet wspomnień*, dz. cyt., s. 273 (hasło: *Żeromski Stefan*).
- <sup>14</sup> Kulisy niepowodzeń prób adaptacji *Przedwiośnia* podejmowanych przez Wajdę opisuje T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Znak, Kraków 2012, rozdz. *Przedwiośnie*.
- <sup>15</sup> Tamże, s. 137.
- <sup>16</sup> A. Wajda, *Notesy 1942-2016. Wybór*, t. 1 1942-1978, oprac. T. Lubelski, K. Morstin, Universitas, Kraków 2024, s. 81-82.
- <sup>17</sup> Tamże, s. 139.
- <sup>18</sup> Notka prasowa pod nagłówkiem *Plany i plotki, „Film” 1959*, nr 9, s. 2. Notkę przywołuje również T. Lubelski, *Historia...* dz. cyt., s. 138.
- <sup>19</sup> Andrzej Nowicki i jego żona Irena należeli do kręgu najbliższych przyjaciół Słonimskiego. W czasie, gdy powstawał scenariusz, obaj pracowali dla „Szpilek” – Słonimski jako felietonista, Nowicki jako członek redakcji.
- <sup>20</sup> A. Słonimski, *Ludzie we mgle, „Dialog” 1982*, nr 1, s. 5. Józef Lejtes przebywał w Anglii w latach 1947-1952, dlatego wszystkie wydedukowane daty mogą być prawdziwe.

- Zob. J. Cybusz, *Józef Lejtes*, „Film na Świecie” 1983, nr 293-294, s. 162.
- <sup>21</sup> Rozmowy o dramacie... dz. cyt., s. 108.
- <sup>22</sup> Z Antonim Słonimskim rozmawia K.T. Toeplitz, „Nowa Kultura” 1957, nr 25, s. 1.
- <sup>23</sup> J. Sieradzki, Powrót Słonimskiego, „Dialog” 1982, nr 3, s. 96.
- <sup>24</sup> Por. P. Sitkiewicz, *Człowiek-Brzytwa. Cztery szkice o felietonach Antoniego Słonimskiego*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2024, s. 63-65.
- <sup>25</sup> Zob. recenzje tego filmu: *Powstaje „Przedwiośnie” Żeromskiego*. Rozmowa z reżyserem obrazu, p. Henrykiem Szaro, „ABC”, 26.08.1928, s. 6; „Przedwiośnie” Żeromskiego na ekranie, „Gazeta Poranna”, 17.08.1928, s. 3; Z.D., Nowy film polski „Przedwiośnie”, „Przegląd Wieczorny”, 15-16.12.1928, s. 2; X, *Ze świata filmu*, „Polska Zbrojna”, 17.12.1928, s. 5; t.ch., „Przedwiośnie” – lekcja dla rodzimej kinematografii, „Gazeta Handlowa”, 24.12.1928, s. 3; Widz, „Przedwiośnie” na ekranie, „Epoka”, 16.12.1928, s. 3; B., *Przed ekranem: Przedwiośnie*, „Kurier Warszawski”, 17.12.1928, s. 7.
- <sup>26</sup> A. Słonimski, *Kroniki tygodniowe*, t. 1 1927-1931, przedmowa R. Loth, Wydawnictwo LTW, Warszawa 2001, s. 92 (kronika z 28.10.1929).
- <sup>27</sup> Zob. A. Wajda, dz. cyt., s. 107; T. Lubelski, *Historia...* dz. cyt., s. 136-137.
- <sup>28</sup> Archiwum Antoniego Słonimskiego w Bibliotece Narodowej w Warszawie (dalej: AAS), notatki do scenariusza *Przedwiośnia*, Rps akc. 18169.32.10. Wszystkie próby scenariuszowe znajdują się pod jedną sygnaturą.
- <sup>29</sup> A. Słonimski, *Moja trasa Z-W*, „Odrodzenie” 1950, nr 3, s. 1. Jego dawni przyjaciele, Mieczysław Grydzewski i Jan Lechoń, ocenili takie wyznania wprost jako „skurwysynstwo”. Zob. M. Grydzewski, J. Lechoń, *Listy 1923-1956*, t. 1, oprac. B. Dorosz, Więź, Warszawa 2006, s. 306, 308.
- <sup>30</sup> A. Wajda, dz. cyt., s. 167.
- <sup>31</sup> W AAS znajdują się maszynopis i rękopis scenariusza oraz rękopis noweli filmowej, do których również sięgamy.
- <sup>32</sup> List Józefa Lejtesa do Jacka Cybusza z 26 IX 1980 roku, „Tygiel Kultury” 2005, nr 1-3, s. 120.
- <sup>33</sup> Yad Vashem Archives, List R. Auerbach do A. Słonimskiego z 2.07.1948, Rachel Auerbach Personal Archive, sygn. P16/87.
- <sup>34</sup> AAS, A. Słonimski, A. Nowicki, *To były czasy*. Scenariusz komedii (tytuł roboczy), Warszawa 1961, mps z odręcznymi poprawkami (brakuje 9 ostatnich kart); Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (dalej: AFINA), A. Słonimski, A. Nowicki, *Nowela filmowa do komedii „To były czasy”*, mps, b.d., sygn. S-33268); AFINA, kopia kompletnego scenariusza z 1961 r., sygn. S-2023; AFINA, A. Słonimski, A. Nowicki, *Miasto milionerów* (Tytuł roboczy: „To były czasy”). Scenariusz filmowy. Wersja bez dialogów, mps, b.d., sygn. S-9222). Dwie wcześniejsze wersje scenariusza z AFINA świadczą o tym, że duet autorski dopracowywał i rozwijał swój projekt. I chociaż pierwotna koncepcja filmu znacznie odbiega od jego postaci końcowej, to ogólna wymowa i groteskowo-nostalgiczny klimat pozostają takie same.
- <sup>35</sup> W latach 1930-1931 oraz w 1938 r. w popularnych bulwarówkach, takich jak „Express Poranny” i „Kurier Czerwony”, ukazały się dziesiątki artykułów donoszących o sprawkach Cynjana, głównie opisujących ze szczegółami jego proces przed Sądem Okręgowym w Warszawie w sprawie rozbiórki linii kolejki podmiejskiej, w wyniku którego Cynjan miał zostać skazany na 3 lata więzienia.
- <sup>36</sup> Stefan Wiechecki w książce *Pięte przez dziesiąte. Wspomnienia warszawskie* (PIW, Warszawa 1970, s. 23) przekonywał, że Cynjan jest wymysłem dziennikarza Władysława Zambrzyckiego, który przyznał się do tej błagi w wywiadzie. Zob. *Historia niektórych kłamstw*. Z Władysławem Zambrzyckim rozmawiał Marek Sadzewicz, „Stolica” 1960, nr 1. Być może też Cynjan jest zlepkiem prawdy i fikcji, o czym świadczą prasowe opisy jego rzekomych procesów.
- <sup>37</sup> A. Słonimski, *Kroniki tygodniowe*, t. 1, dz. cyt., s. 293 (kronika z 24.05.1931). Cynjan pojawia się również w sentymentalnym poemacie *Popiół i wiatr* (M. I. Kolin, Londyn 1942, s. 28), pisanym na emigracji, jako postać warszawskiej miejskiej mitologii. Warto też odnotować, że w pierwszej wersji scenariusza Cynjan i Kubiak występują pod własnymi nazwiskami.
- <sup>38</sup> Dr A. Gorzeń [A. Słonimski], *Król Amanullah, czarny władca*, Ciekawa Biblioteczka, Warszawa 1928.
- <sup>39</sup> AFINA, Protokół z Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 16 maja 1961 r., sygn. A-214, poz. 208.
- <sup>40</sup> AAS, szkic scenariusza *Przygody dobrego króla Bungo*.
- <sup>41</sup> AAS, szkic scenariusza, bez tytułu.
- <sup>42</sup> A. Sandauer, *Bez taryfy ulgowej*, w: tegoż, *Publicystyka*, Czytelnik, Warszawa 1985, s. 280.
- <sup>43</sup> A. Słonimski, *Gwałt na Melpomenie*, t. 1, Czytelnik, Warszawa 1959, s. 17.
- <sup>44</sup> Tenże, G.B.S., w: tegoż, *Artykuły pierwszej potrzeby. Notatki i uwagi 1951-1958*, PIW, Warszawa 1959, s. 76.

<sup>45</sup> Zob. J. J. Lipski, *Klasyk komedii: Antoni Słonimski*, „Dialog” 1963, nr 1, s. 121.

<sup>46</sup> Cyt. za: A. Słonimski, *Romans z X Muzą...* dz. cyt., s. 265.

<sup>47</sup> Tamże, s. 276.

<sup>48</sup> Tamże, s. 266. Na marginesie warto zaznaczyć, że Słonimski nie był małostkowy i mimo tych krytycznych uwag nadal utrzymywał przyjacielskie stosunki z Wajdą, czego dowody znajdziemy w AAS.

<sup>49</sup> I. Rammel, „Dobranoc, ojczyzno kochana, już

czas na sen...” *Komedia filmowa lat sześćdziesiątych*, w: *Syndrom konformizmu? Kino polskie lat sześćdziesiątych*, red. T. Miczka, A. Madej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 1994, s. 65, 58.

<sup>50</sup> D. Skotarczak, *Komedia odwilżowa. Powrót humoru nieideologicznego w kinie polskim*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2020, nr 4, <https://pleograf.pl/index.php/komedia-odwilzowa-powrot-humoru-nieideologicznego-w-kinie-polskim> (dostęp: 21.10.2024).

### Piotr Sitkiewicz

Literaturoznawca i redaktor, wykładowca edytorstwa na Uniwersytecie Gdańskim. Autor książek *Człowiek-Brzytwa. Cztery szkice o felietonach Antoniego Słonimskiego* (2024) oraz *Bruno Schulz i krytycy. Recepcja twórczości Brunona Schulza w latach 1921-1939* (2018). Redaktor tomów *Bruno Schulz w oczach współczesnych. Antologia tekstów krytycznych i publicystycznych z lat 1920-1939* (2021) oraz *Najpierw okładka! Polskie okładki książkowe 1944-1970* (wraz z Januszem Górskim, 2017). Członek redakcji czasopisma „Schulz/Forum”.

### Paweł Sitkiewicz

Historyk kina, medioznawca, profesor Uniwersytetu Gdańskiego. Zajmuje się historią kina animowanego w Polsce i na świecie, kulturą filmową dwudziestolecia międzywojennego oraz prehistorią komiksu. Autor czterech książek: *Małe wielkie kino. Film animowany od narodzin do końca okresu klasycznego* (2009), *Polska szkoła animacji* (2011), *Miki i myszy. Walt Disney i film rysunkowy w przedwojennej Polsce* (2012) oraz *Gorączka filmowa. Kinomania w międzywojennej Polsce* (2019). Współautor leksykonu *Powieści graficzne* (2015) pod redakcją Sebastiana J. Konefała.

## Bibliografia

- Lipski, J. J.** (1963). *Klasyk komedii: Antoni Słonimski. Dialog*, (1), ss. 117-126.
- Lubelski, T.** (2012). *Historia niebyła kina PRL*. Kraków: Znak.
- Madej, A.** (1992). *Historia filmu dzisiaj: wątpliwości i nadzieje*. W: J. Trzynadłowski (red.), *Filmoznawstwo – film – telewizja* (ss. 37-51). Wrocław: Uniwersytet Wrocławski.
- Rammel, I.** (1994). „Dobranoc, ojczyzno kochana, już czas na sen...”. *Komedia filmowa lat sześćdziesiątych*. W: T. Miczka, A. Madej (red.), *Syndrom konformizmu?: Kino polskie lat sześćdziesiątych* (ss. 58-83). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.

**Sieradzki, J.** (1982). Powrót Słonimskiego. *Dialog*, (3), ss. 92–96.

**Skotarczak, D.** (2020). Komedia odwilżowa. Powrót humoru nieideologicznego w kinie polskim. *Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu*, (4). <https://akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/komedia-odwilzowa-powrot-humoru-nieideologicznego-w-kinie-polskim/758>

**Słonimski, A.** (2007). *Romans z X Muzq. Teksty filmowe z lat 1917–1976* (red. naukowa M. Hendrykowska, M. Hendrykowski). Warszawa: Więź.

**Keywords:**

Antoni Słonimski;  
screenplay;  
unmade films

**Abstract**

Piotr Sitkiewicz, Paweł Sitkiewicz

**Antoni Słonimski as a Screenwriter**

The article attempts to create a portrait of Antoni Słonimski as a screenwriter. The authors examine all projects in which Słonimski was involved, from the prewar period to the 1960s. The result of their academic investigation, based on archival materials, journalistic texts, and literary works, as well as the memories of people active in the Polish film industry, is an analysis of Słonimski's two complete screenplays, primarily the comedy *Tó były czasy/Miasto milionerów* [*Those Were the Times/City of Millionaires*], and a reconstruction of three of his unfinished screenplay attempts, especially for Andrzej Wajda's *Przedwiośnie* [*The Coming Spring*]. The authors discuss the origins of all these films, sketching the background of the cultural policies of prewar and communist Poland. They also answer the question why they were not completed, and above all, they attempt to define the style and film imagination of Słonimski, a writer important for Polish culture.