

Przedwiośnie Andrzeja Wajdy

Dzieje niezrealizowanego projektu

TADEUSZ LUBELSKI

Dzieje przygotowywanej przez Andrzeja Wajdę adaptacji *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego to jeden z najbardziej dramatycznych rozdziałów „historii niebyłej” polskiego kina. Już sam fakt, że nasz najwybitniejszy filmowiec od samego wyłonienia się projektu uważał, że powinien z niego wynikać jego najważniejszy film, a nigdy w końcu do realizacji tego filmu miało nie dojść – określa niecodziennność zjawiska. Wyjątkowa była przy tym skala długotrwałości i uporczywej powtarzalności tego niespełnienia. Między dwiema notatkami poczynionymi przez reżysera – tą, w której z formującego się pomysłu po raz pierwszy zdaje sprawę, a tą, która oznajmia konieczność definitywnej z niego rezygnacji – upłynęły z górą czterdzieści cztery lata. Aby opowiedzieć o tym blisko półwiecze trwającym procesie, zebrałem podstawowy materiał; jego trzon to pięć gotowych scenariuszy, autorstwa bądź – w dwóch wypadkach – współautorstwa Wajdy, przygotowanych każdorazowo do realizacji, opatrzonych kolejno datami: 1966, 1978 z poprawkami 1980, 1991, 1997, 1999. Za każdym razem, w przypadku każdej z dat, przyczyna, dla której scenariusz nie doczekał się realizacji, była odmienna. Wydało mi się, że opowieść o tym cyklicznym, rozłożonym na kolejne dekady niespełnieniu może stanowić istotny aneks nie tylko do biografii artystycznej reżysera, ale i do naszej historii najnowszej.

Prolog

Pierwsze, pięciostronicowe omówienie pomysłu pojawia się w notatniku Wajdy¹ pod datą 6 marca 1956 roku, czyli w momencie, kiedy scenariusz *Kanału* był już gotów, ale – na sześć dni przed śmiercią Bieruta – jego realizacja nie była jeszcze przesądzona. Reżyser szukał więc dla siebie projektu, który mógłby zrealizować zamiast *Kanału* lub bezpośrednio po nim. Przede wszystkim jednak chodziło mu o pierwszy pomysł na film prawdziwie własny, wynikły z jego autentycznych potrzeb i pasji, a nie – spływający doń z zewnątrz, w wyniku kaprysu Aleksandra Forda, jak było z *Pokoleniem*, czy dzięki intuicji kierownika literackiego Zespołu „Kadr”, Tadeusza Konwickiego, jak było z *Kanałem*. Trudno było o projekt bardziej stworzony dla Wajdy niż adaptacja najszerzej dyskutowanej polskiej powieści pierwszej połowy XX wieku, najlepiej wyrażającej rozterki polskiego inteligenta – *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego.

Młody reżyser nie był jeszcze zaprawiony w potyczkach z czynnikami oficjalnymi; przeczuwając je jednak, zapisał takie oto dwa powody, dla których warto robić ten film: 1. Jest tu duży ładunek dyskusji, a więc tego, co w tej chwili

przeżywamy, jaka ma być Polska. Myślę, że hasło „Polsce potrzeba dziś wielkiej idei” byłoby przyjęte przez widzów tak, jakby myśl ta była sformułowana dzisiaj (...). 2. Wątek romansu nadaje się znakomicie na film z wyższych sfer, którego nam tak bardzo trzeba. Ciekawe, że już podczas tej pierwszej przymiarki Wajda sformułował kilka podstawowych tez dotyczących tej adaptacji, którym był wierny przy kolejnych, właściwych próbach: że część wstępna *Rodowód* powinna być w ogóle opuszczona, wystarczy, jak się nawiąże do niej w dialogach; że film powinien zaczynać się od sceny na dworcu z części pierwszej *Szklane domy*, kiedy ojciec i Cezary dostają się do pociągu repatriacyjnego; że najłatwiejsza do filmowego opracowania, praktycznie gotowa pod względem dramaturgicznym, jest druga, najobszerniejsza część powieści, rozgrywająca się w majątku szlacheckim Nawłóć, a najtrudniejsza – bezpośrednio ją poprzedzająca sekwencja wojny polsko-bolszewickiej 1920 roku, nie można jej jednak opuścić, bo całość na niej stoi; że trzecia i ostatnia część, *Wiatr od wschodu*, jest zbyt abstrakcyjna i przez to nudna z natury rzeczy, ale w ostateczności można ją ograniczyć do dwóch scen – spotkania z Laurą i marszu na Belweder. Tak dokładnie uczyni reżyser w swojej ostatniej, piątej wersji scenariusza z 1999 roku.

Na razie jednak nie miał jeszcze nawet wyobrażenia głównej postaci, w pierwszej przymiarce do obsady przy imieniu Cezarego był więc *vacat* (choć pojawiły się już propozycje kilku postaci pierwszoplanowych: Gajowcem miał być Kazimierz Rudzki, Hipolitem – Tadeusz Łomnicki, Barwickim – Jerzy Duszyński). Przede wszystkim zaś – nie miał scenarzysty. Znalazł go po trzech latach, w styczniu 1959 roku, w domu pracy twórczej w Oborach. Jerzy Andrzejewski, pracujący tam nad scenariuszem *Niewinnych czarodziei*, przedstawił wtedy Wajdę Antoniemu Słonimskiemu. Ten znakomity poeta i felietonista, największy bodaj autorytet w polskim środowisku literackim, miał za sobą długotrwały okres działalności krytyka filmowego, uprawianej w okresie międzywojennym. Toteż Wajda uwierzył w jego zapał i zdecydował się wtedy na upublicznienie projektu, samo nazwisko skamandryty pozostawiając jednak w tajemnicy. W numerze z 1 marca 1959 roku tygodnik „Film” zamieścił informację: *Andrzej Wajda myśli o filmowej adaptacji „Przedwiośnia” Stefana Żeromskiego. Scenariusz opracowuje jeden z wybitnych pisarzy, który twierdzi, że o przeniesieniu tej powieści na ekran myślał sam Żeromski i opracował nawet szkic scenariusza*².

Trzeba było kolejnych paru lat, by stało się jasne, że – mimo dobrej woli – Słonimski, jak określił to Wajda, *nie miał żadnego zainteresowania do pisania scenariuszy*³. Wajda dojrzywał stopniowo do myśli, że scenariusz według *Przedwiośnia* powinien napisać sam. Pominę tu projekt trzyczęściowego widowiska dla Teatru Telewizji, przygotowany przez reżysera w 1964 roku. Nie dotarłem do tego tekstu; nie jestem pewien, czy się zachował. Zmierzam do pierwszego scenariusza, który Wajda przygotował samodzielnie, w przekonaniu że jego realizacja jest w pełni realna.

Scenariusz pierwszy, styczeń 1966

Wajda uwierzył w to, po pierwsze dlatego, że utwierdzał go w tym przekonaniu *jedyny wówczas polski producent, do którego miał zaufanie* – kierujący Zespołem „Kamera” Jerzy Bossak. A Bossak utwierdzał go w tym przekonaniu,

ponieważ ktoś z partyjnego kierownictwa go do podjęcia realizacji *Przedwiośnia* zachęcił⁴. Toteż i tym razem wiadomość przedostała się na łamy tygodnika „Film”, informującego w listopadzie 1965 roku: *Jak się dowiadujemy, reżyser Andrzej Wajda chciałby wkrótce zrealizować „Bramy raju” – film wg powieści Jerzego Andrzejewskiego, a następnie „Przedwiośnie” wg Stefana Żeromskiego*⁵. Po drugie, reżyser poczuł się przygotowany do tego przedsięwzięcia, ukończywszy właśnie pierwszą swoją adaptację powieści Żeromskiego. Premiera *Popiołów* odbyła się we wrześniu 1965 roku, w październiku reżyser podpisał z Zespołem „Kamera” umowę na napisanie scenariusza *Przedwiośnia*, w styczniu 1966 scenariusz został złożony w Zespole.

Tekst został poprzedzony krótką, wyważoną eksplikacją, w której reżyser obiecywał wyciągnięcie wniosków z niedawnego doświadczenia *Popiołów*. Wajda zapowiadał, że nie będzie modernizował Żeromskiego, ponieważ *najlepiej zabrzmiąły z ekranu autentyczne dialogi, zaczerpnięte z książki*. Przyrzekał też, że nie ograniczy się tym razem do surowej, czarno-białej faktury obrazu. *Niech bogata, rozbudowana strona wizualna – pisał – pozwoli widzowi przełknąć i strawić ten dramat „par excellence” polityczny. Bez koloru nie można by także wprowadzić do filmu przyrody w sposób równie intensywny jak to czyni Żeromski. Nie chciałbym, by tytuł „Przedwiośnie” pozostał jedynie polityczną aluzją*. W środku, pomiędzy tymi zapowiedziami, reżyser umieścił najważniejszą deklarację – unikania aktualizacji politycznej. *Szczególnie trudny wydaje mi się problem przedstawienia w filmie wojny roku 1920. Uważam za celowe trzymanie się (...) powieściowego oryginału. Cechująca Żeromskiego w tym względzie powściągliwość niech będzie zachowana. Żeromski nie daje niemal żadnych opisów bitew, nie sili się nawet na oddanie atmosfery tej wojny. Chciałbym więc w filmie ograniczyć się do kilku scen niemal dokumentalnych, ukazujących chwilami Cezarego i Hipolita w marszach, pochodach i wojennej udręce*⁶.

Po *Popiołach* Wajda nie miał wątpliwości co do wykonawcy głównej roli. W 1966 roku w Cezarego mógł się wcielić wyłącznie Daniel Olbrychski. Rola Laury została zarezerwowana dla Beaty Tyszkiewicz, a jej narzeczonego Barwickiego miał grać Zbigniew Cybulski. Zespół załatwiał już nawet treningi jazdy konnej dla nich obojga. Karusią miała być Barbara Kwiatkowska, Gajowcem – Władysław Hańcza, ojcem – Henryk Borowski, księdzem Nastkiem – Marek Perepeczko, Lulkiem – po serii ról komunistów w kinie lat 60. – Tadeusz Łomnicki. Oczywistym operatorem *Przedwiośnia* – po barwnych zdjęciach do *Faraona* – był dla reżysera Jerzy Wójcik. Przewidziane na cztery miesiące zdjęcia miały być realizowane częściowo w dwu halach, a nadto – w znajdujących w Polsce dekoracjach naturalnych. Rolę dworca w Moskwie miał odgrywać peron w Skiernewicach, a sceny w Nawłoci miały być kręcone we dworze w Głuchach, choć Wajda przymierzał się dopiero do jego kupna.

Sam scenariusz sprawia dziś wrażenie świetnie odrobionego zadania domowego z adaptacji utworu kłopotliwego politycznie. Cała przedakcja, poprzedzająca właściwy początek filmu (czyli scenę, w której Cezary z chorym ojcem wsiadają do pociągu repatriacyjnego), została ograniczona do serii nieruchomych czarno-białych zdjęć, „jak z rodzinnego albumu” (s. 8) – od młodzieńczych fotografii rodziców po obraz matki w trumnie. Przewodnikiem po tej serii fotografii miał być długi, siedmiostronicowy komentarz zza kadru, streszczający nie tylko po-

czątkowy *Rodowód*, ale i większość materiału fabularnego zawartego w pierwszej części powieści, zatytułowanej *Szklane domy*. W ten sposób reżyser ograniczył do bezpiecznego minimum opowieść o dzieciństwie i młodości Cezarego, przeżytych w egzotycznym Baku⁷, a zarazem – o rewolucji bolszewickiej.

Dalej scenarzysta skupił się już na przetransponowaniu narracji literackiej *Przedwiośnia* na ciąg scen dialogowych. W przypadku trzonu fabuły, rozgrywającego się w Nawłoci, a także końcówki – finałowego marszu na Belweder, poprzedzanego bezpośrednio przez słynną „debatę ideową” Cezarego z Gajowcem – trzymał się dość wiernie konstrukcji powieściowej. Wprawdzie w kilku wypadkach nie znalazł jeszcze przekonującego odpowiednika filmowego rozwiązań literackich; na przykład słynny monolog wewnętrzny Cezarego (*Kiedyż nadejdzie podły dzień, iż tenże Jędrzek posiędzie odwagę i zdobędzie się na siłę, żeby jasnie pana chwycić za gardło i bić w kufę, względnie w mordę?*) został po prostu wprowadzony tą samą, co w książce, ramą narracyjną: *Myśl gorzka i cierpka, owoc wszystkiego, co w swym życiu widział, nasunęła wewnętrzne, zjadliwe pytanie* (s. 49), tak iż nie wiadomo było, jak ten monolog będzie wygłoszony. Do siebie, w powietrze, z offu? Na ogół jednak zadanie zostało wykonane tak sprawnie, że przyjęta tu konstrukcja zostanie powtórzona z grubsza w kolejnych wersjach, aż do lat 90. Niektóre sceny, jak przyjazd Cezarego i Hipolita do Nawłoci czy bal w Odolanach, powrócą wręcz w identycznym brzmieniu we wszystkich czterech późniejszych wariantach scenariusza. Podobnie trwały okazał się szyderczy pomysł wizualny Wajdy, jako jeden z niewielu dopisany Żeromskiemu: pod koniec balu w Odolanach pijany Czarus przyglądał się nad ranem ustawionej przed nim stercie pustych butelek i kieliszków i ten obraz przekształcał się w serię szalonych wizji architektonicznych. – *Szklane domy...* – *wycedził przez zęby.* – *Co mówisz Czarus?* – *spytał ksiądz.* – *Ach nic, księżę Anastazy, ziewam* (s. 88).

Inne pomysły, podobnie uspojnijające fabułę, okazywały się jednak w efekcie wielce ryzykowne. Na przykład komunista Lulek, w powieści pojawiający się dopiero w części trzeciej, w scenariuszu jest już w części pierwszej kolegą Cezarego na studiach medycznych. Warta analizy jest zaproponowana przez Wajdę scena bezpośrednio wyjaśniająca powody, dla których Cezary – niedawny „bolszewik!” – w 1920 roku wstępuje ochotniczo do polskiego wojska. U Żeromskiego motywy te były wyluszczone przez narratora na zasadzie mowy pozornie zależnej. Początkowo Cezary kierował się odruchem stadnym, *wstąpił do wojska jak wszyscy jego koledzy z fakultetu*. Co prawda studia medyczne Cezarego zostały przedstawione w powieści dość zdawkowo i ani jedna scena nie ukazywała wprost ich przebiegu, ale wewnętrzny konflikt bohatera był artykułowany jasno: *Nie pałał ci on entuzjazmem do wojaczki, ani myślowo i przekonaniowo pragnął wojować z Sowietami, ale musiał iść w obawie niestawy. Ów snobizm wojenny silniejszy był niż przekonania i sympatia dla tamtej strony*⁸. Wkrótce jednak następowała scena, w wyniku której Cezary nabierał wewnętrznego przekonania do udziału w wojnie. Po odbyciu pewnego dnia porannej musztry bohater zachodził do kawiarni, gdzie stawał się przypadkowym świadkiem rozmowy przedstawicieli warszawskiej plutokracji, *przeważnie semickiego pochodzenia*, różniących się zdaniem na temat czekającego kraj najazdu „barbarzyńców” ze wschodu. To po usłyszeniu tej wymiany zdań Cezary zyskiwał podwójną motywację do walki z bolszewikami. Co prawda – wyjaśniał w jego imieniu narrator – *Wojna między*

Polską i Rosją sowiecką, zmierzając do pomniejszenia tych obszarów, na których istniała już władza chłopów i robotników, nie była dla niego upragniona. Miał przecie działać w tym kierunku, żeby zmniejszyć, a nawet zniweczyć już uzyskane zwycięstwo robotników. Wahał się w sobie, iż zdradza sprawę robotniczą. Po pierwsze jednak, nie chciał być biernym widzem, podobnym do tych panów. Drugim motorem, który go popchnął, był powszechny entuzjazm. Szli wszyscy, wszyscy, wszyscy. Jak na bal, jak na zamiejską wycieczkę. Jeszcze nie widział w swym życiu takiego zjawiska jak ten entuzjazm Polaków⁹.

Oto jak te same motywy przedstawił Wajda w scenariuszu:

Dużą salę prosektorium Wydziału Medycznego wypełniały niskie kamienne wanny. Zanurzone w chloroformie poruszały się przygotowane do preparowania zwłoki. W wielkiej sali siedziało z głowami nisko pochylonymi kilku studentów. Słychać było huk armat dobrze Cezaremu znajomy. Oto teraz znowu rozlegał się ten głos przeklęty nad jego samotnością i pracą nowo rozpoczętą.

Ale daleką kanonadę zagłuszył bliski i radosny jazgot wojskowej orkiestry. Szła pod oknami, towarzysząc wymaszerowującym na front żołnierzom. Z opustoszałej sali, zabierając płaszcz i teczkę, wymknął się najpierw jeden, a później drugi ze studentów.

Cezary został sam, tylko Lulek zaszyty w ciemny kąt, wśród kadzi z pływającymi trupami, pracował zawzięcie. Cezary wstał od swego stołu i leniwie, z niechęcią podszedł do okna. Patrzył na ten rozentuzjazmowany pochód. Powrócił do rozpoczętej pracy, ale nie podjął jej, zabrał skalpel i książki obojętnie rzucił do otwartej teczki. Spojrzał na Lulka pochylonego nad książką, z której wkuwał półgłosem łacińskie nazwy.

– Dobrze, zobaczymy – powiedział do siebie.

– Gdzie? Gdzie ciebie niesie? Siedź spokojnie.

– Skończyłem na dzisiaj.

– Siedź! Co ciebie obchodzi ta wojna, dlaczego ty właśnie masz walczyć o zmniejszenie obszaru, na którym istnieje już władza robotników i chłopów? Chcesz iść walczyć przeciwko Rosji sowieckiej, zniszczyć już uzyskane zwycięstwo robotników. Chcesz zdradzić robotniczą sprawę.

– Nie chcę czekać na wypadki. Ot i wszystko. Widzisz ten entuzjazm? W życiu tego nie widziałem.

– Nie znasz Polaków.

– Dowiedzieć się, jaka siła popycha tych ludzi do dzieła, jaka sprężyna. No i co ta siła jest warta.

– Nie bądź śmieszny. Wojska sowieckie są już na przedpolach Warszawy. Co tu za znaczenie ma siła wewnętrzna?

Cezary stanął w tłumie kobiet, jeźdźni szli żołnierze, wśród nich zupełnie młodzi, prawie dzieci. Szli z kwiatami i orkiestrą jak na majówkę za miasto (s. 27-28).

Powyższa scena ma – w porównaniu z omówionymi wcześniej analogicznymi partiami pierwowzoru – walor czysto dramaturgiczny: przenosi motywację Cezarego z mowy narratora do dialogu, demonstrowa obraz studiów Cezarego, o których pisarz jedynie napomknął. Zarazem jednak pojawiają się tu motywy nowe, które – w ramach ówczesnych przyzwyczajęń komunikacyjnych – niewiele miały wspólnego z powściągliwością obiecywaną przez reżysera w eksplikacji. Chodziło po pierwsze o to, że komunista odmawiający Polsce prawa do samostanowienia

musiał w tej scenie wzbudzać jednoznaczną niechęć widzowi. Chodziło zwłaszcza o wymyślone przez Wajdę preparaty w chloroformie. Ze zgrozą wspominał ten obraz Stanisław Trepczyński, jeden z przedstawicieli partyjnej władzy, podczas posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy: *Nie wiem, jak zostałaby przyjęta scena z prosektorium wraz z zamrożonymi trupami. Nie wyobrażam sobie takiej sceny w filmie i nie wyobrażam sobie sytuacji, w której mogłyby zagrać te symbole*¹⁰. Potraktowanie tej sceny jako symbolicznej nie pozostawia wątpliwości: dla czytających scenariusz partyjnych decydentów owe badane przez studentów preparaty to były trupy żołnierzy Armii Czerwonej. Już po pewnym czasie ktoś opowiedział Wajdzie, że ten motyw zadecydował o negatywnej ocenie podjętej przez Komisję¹¹.

Choć sam reżyser wyznawał, że podobne odczytanie motywu w ogóle nie przyszłoby mu do głowy, to jednak członkowie Komisji Ocen Scenariuszy, debatujący nad tekstem na posiedzeniu 18 stycznia 1966 roku – jak określił to Wajda ćwierć wieku później, w wywiadzie udzielonym Ewie Modrzejewskiej dla „Iluzjonu” – *ślusnie się domyślali, że reżyser taki jak ja nie będzie eksponował wszystkiego w scenariuszu, nie będzie wykladał kart na stół. A potem już w czasie realizacji zrecznie przemyci więcej*¹².

Jakby w przeczuciu takiej możliwości posiedzenie Komisji skończyło się katastrofą. Co prawda scenariusz miał kilku stanowczych obrońców. Należał do nich nie tylko Aleksander Ścibor-Rylski, dowodzący z polemiczną fanfaronadą, że dyskusja nad projektem adaptacji najodważniejszej powieści dwudziestolecia będącej nadal lekturą szkolną, i to projektem przygotowywanym przez najzdolniejszego polskiego reżysera, powinna być formalnością; należał do nich także partyjny pisarz Jerzy Putrament, którego zdaniem przyszły film mógł stać się idealną okazją do *rozładowania kompleksów antyradzieckich* tkwiących w polskim społeczeństwie. Ton dyskusji nadawali jednak przeciwnicy projektu – Krzysztof Teodor Toeplitz, Ludwik Starski, przede wszystkim zaś – najwyraźniej reprezentujący stanowisko władz – Stefan Olszowski, szef Wydziału Prasy Komitetu Centralnego partii. Jego stanowisko było jednoznaczne: *Mielibyśmy do czynienia z tematami nadzwyczaj aktualnymi, poczynając od spraw związanych z przebiegiem rewolucji październikowej, choć świadomie od tych spraw scenariusz abstrahuje, ale i tak mówimy tutaj o sprawie wojny polsko-radzieckiej, o kształtowaniu się KPP. Jestem głęboko przekonany, że nie byłoby rzeczą celową wzbudzanie w tej chwili takiej dyskusji, bo ani partia nie jest przygotowana, ani stan świadomości społecznej nie jest przygotowany do tego, żeby tego rodzaju prowadzona dyskusja mogła doprowadzić do owocnych wyników. (...) A więc jestem przeciwko kręceniu tego filmu i na takie moje stanowisko wpłynęły dwa momenty, najbardziej dla mnie istotne. Pierwszym z nich jest zagadnienie poglądów Żeromskiego jako autora „Przedwiośnia”. A więc poglądy autora przejawiają się w tekście scenariusza w szeregu scen, o których można powiedzieć, że mają zabarwienie antysowieckie. (...) Rzecz druga – to jest kwestia zarysowania czy pokazywania nam przez Żeromskiego, a bardziej nawet może wyeksponowana w tekście scenariusza, niż u Żeromskiego – to sprawa obrazu partii. (...) W gruncie rzeczy otrzymaliśmy tutaj obraz negatywny jeżeli chodzi o przeszłość naszej partii i obraz ten jest silniejszy niż w książce*¹³.

Atak był tak pryncypialny, że projekt mógł się po nim wydać niecenzuralny na wiele lat. Toteż i Jerzy Bossak, choć jeszcze przez jakiś czas do niego wracał,

nie robił już Wajdzie większych nadziei. W styczniu 1967 roku pisał: *O Pańskich planach trudno mi mówić. 9 lutego spotykamy się w większym gronie na terenie Białego Domu, postaram się wy badać szanse „Przedwiośnia”*.

Scenariusz drugi, sierpień 1978

Stosowny moment miał nastąpić dopiero po dwunastu latach, w 1978 roku, kiedy ogromnej dynamiki nabrała produkcja kierowanego przez reżysera Zespołu „X”, odgrywającego coraz wyraźniej opozycyjną rolę, a po śmierci demonicznego ministra Wilhelmiego także pozycja samego Wajdy w strukturach kinematografii wzmocniła się znacznie. W sierpniu tego roku, po ukończeniu *Panien z Wilka*, reżyser złożył w swoim Zespole scenariusz *Przedwiośnia*, niewiele różniący się od poprzedniej wersji, tyle że śmieiej wprowadzający obraz rewolucji w sekwencji wstępnej. Zamiast serii zdjęć albumowych tekst zaczynał się od sekwencji w Baku, gdzie Czarus pracował jako grabarz wywożący poza miasto stosy trupów; w toku tej pierwszej sekwencji spotykał się z ojcem przebranym w łachmany rosyjskiego chłopca. Poprawione też zostały poszczególne sceny z kolejnych sekwencji; na przykład ową słynną kwestię: *Kiedyż nadejdzie ten podły dzień i Jędrzek posiądzie odwagę (...)* – Cezary wygłaszał podczas porannego śniadania w Nawłoci, prowokując zadowolonego z siebie księdza Nastka¹⁴.

Przede wszystkim zaś nowy charakter filmu zapowiadała dołączona do scenariusza obsada, sytuująca przyszły utwór w obrębie poetyki kina moralnego niepokoju. W rok po premierze *Człowieka z marmuru* Cezarym miał być rzecz jasna Jerzy Radziwiłowicz, a Laurą – Krystyna Janda. Także pozostałe role przeznaczone były dla czołowych wykonawców nurtu: Gajowiec – Zbigniew Zapasiewicz, ojciec – Andrzej Łapicki, Barwicki – Roman Wilhelmi, Karolina – Maja Komorowska, Wanda – Joanna Szczepkowska, Lulek – Jerzy Stuhr, Maciejunio – Jan Ciecierski.

Wajda czekał z tym scenariuszem na najodpowiedniejszy moment. Nadszedł on latem 1980 roku, kiedy kraj ogarnęły strajki. 31 lipca planowany operator filmu, Edward Kłosiński, pisał do reżysera z Budapesztu: *Teraz ten film może być ważniejszy niż kiedykolwiek przedtem! Jest to moment moim zdaniem decydujący i musisz zrobić wszystko, żeby jak najszybciej zrobić „Przedwiośnie”, bo jak uczy nas historia, niedługo może to być niemożliwe*. Cztery dni później, pod datą 4 sierpnia, Wajda zanotował przebieg rozmowy z szefem kinematografii, Michałem Misiornym. Na jego skargi, że nie ma już serca wracać do tego wielokrotnie odkładanego scenariusza, Misiorny odpowiedział: *Tak, robimy ten film. Dyrektor Programowy musi mieć jakiś jeden film, za który wyleci*.

Teraz najciekawsze stają się zmiany dokonane przez Wajdę czarnym pisakiem, pod wpływem chwili, na scenariuszu z 1978 roku. Na okładce, pod datą 1 sierpnia 1980, reżyser zapisał: *Oby to był ostatni raz!* W tej sierpniowej wersji Cezary Baryka staje się, dosłownie, budowniczym nowej Polski. Zaraz po powrocie z Rosji nie idzie na medycynę, ale – za przykładem Gajowca – na architekturę. Wojna przerywa jego pracę nad projektowaniem nowego osiedla; kontynuuje ją, w wolnych chwilach, w Nawłoci. Po powrocie do Warszawy, zniecierpliwiony oddalaniem się wizji szklanych domów, rzuca studia i zostaje zwyczajnym mura-rem. To pod wpływem proletariackiego środowiska, w którym się znalazł, ni-

czym nowe wcielenie Mateusza Birkuta, bierze udział w końcowym marszu na Belweder.

Rozchochoony przebiegiem zdarzeń politycznych Wajda ustalił dwadzieścia pierwszych dni zdjęciowych na wrzesień i październik 1980 roku, drugą porcję – na zimę i przedwiośnie 1981 r., myśląc, że w środku, w ciągu listopada, grudnia i stycznia zdoła jeszcze wystawić w teatrze wymarzone *Dziady*. I tak by się to zapewne potoczyło, gdyby nie podpisanie porozumień sierpniowych i nowa sytuacja, w jakiej znalazł się Wajda po przyjęciu zbiorowego zamówienia stoczników na *Człowieka z żelaza*.

Scenariusz trzeci, sierpień 1991

Na nowy sprzyjający moment trzeba było czekać kolejnych jedenaście lat. Kto wie jednak, czy czekać nie było warto. Nowy scenariusz *Przedwiośnia*, jaki przygotował Wajda latem 1991 roku przy współpracy Anny Bojarskiej, której sztukę *Lekcja polskiego* wystawił w teatrze trzy lata wcześniej, był bez wątpienia najlepszą podstawą stworzenia klasycznej „Wajdowskiej” adaptacji. Nowość tekstu opierała się na dwóch założeniach: po pierwsze, że można po raz pierwszy pokazać wydarzenia rewolucji październikowej i wojny polsko-bolszewickiej bez jakichkolwiek ograniczeń cenzuralnych, zgodnie z dzisiejszą wiedzą, umożliwiającą przez dystans kilkudziesięciu lat, ale i bez ryzyka anachronizmu, tak jednak, by dać pełną satysfakcję widzowi, której przez wiele dziesięcioleci podobnej przyjemności odmawiano. Po drugie, że trzeba wydobyć na wierzch wszystkie analogie między dwiema sytuacjami wolnościowymi: tą po 1918 i tą po 1989 roku.

Warto przytoczyć wstępny fragment eksplikacji, jakim opatrzyła scenariusz Anna Bojarska: *Ojciec, wcielony do rosyjskiego wojska, uciekł, był w Legionach Piłsudskiego, które wywalczyły polską niepodległość (...). Ale tematem całości są losy jego syna, inteligenta, znającego z doświadczenia i komunizm, i kapitalizm, nędzę i bogactwo, idee obu stron, błędy i zbrodnie obu stron, wyrabiającego sobie w toku burzliwego życia światopogląd, który poprowadzi go na śmierć. Temat ten został podjęty ze względu na swą niestychaną aktualność – i uniwersalność jednocześnie (rozpad Imperium Sowieckiego, a zarazem żywotność idei ultra-lewicowych wśród tych, którzy ich realizacji w praktyce nie znają; wieczna niesprawiedliwość wszystkich społeczeństw w dziejach połączona z powszechnym pragnieniem sprawiedliwości, cykliczne wybuchy rozdzielone okresami zastoju i nabrzmiewania idei mniej lub bardziej bliskich tym komunistycznym etc.)*¹⁵.

W efekcie pierwszych pięćdziesiąt stron i ostatnich dziesięć stron tego scenariusza napisanych zostało całkowicie na nowo, z nowymi dialogami, zainspirowanymi jedynie przez swobodnie potraktowany tekst powieści. Wajda zdecydował na przykład wprowadzić do fabuły materiał zaczerpnięty z eseju Żeromskiego *Na probostwie w Wyszku*. Tekst ten, będący wynikiem wyprawy dziennikarskiej pisarza tuż po ustaniu działań wojennych, pod koniec sierpnia 1920 roku, czynił punktem wyjścia rozważań niedawne przybycie – wraz z armią Tuchaczewskiego – samozwańczego komunistycznego „rządu polskiego” w osobach Feliksa Dzierżyńskiego, Juliana Marchlewskiego i Feliksa Kona. Opowieść o zamiarach tych polityków, ocenionych przez pisarza jednoznacznie jako *wyzuci z ojczyzny* zdraj-

cy, miała zapewne istotny wpływ na świadomość Żeromskiego przy pisaniu *Przedwiośnia*, ale w PRL ukazała się po raz pierwszy dopiero w 1981 roku, w wydawnictwie podziemnym¹⁶.

W nowym scenariuszu Cezary Baryka był znacznie wyraźniej niż w wersjach poprzednich prawdziwym „młodym bolszewikiem”, uformowanym przez przewrót, który zafascynował go we wczesnej młodości. Miała o tym świadczyć już pierwsza scena filmu, rozgrywająca się w czasie pochodu pierwszomajowego w 1919 roku, przed główną trybuną na placu Czerwonym w Moskwie. Cezary podpałał, za pomocą zapalek „wiatroodpornych”, kukłę Józefa Piłsudskiego, wywołując – uszczęśliwiony – oklaski Lenina oraz owych trzech „przedstawicieli polskiego rządu”, czemu towarzyszyła melodia Warszawianki 1905 (s. 2-3). Jeszcze okrutniej przedstawiała się scena w moskiewskiej „komunalce”, gdzie matka Cezarego – w tajemnicy przed synem, rzecz jasna – próbowała przechować ukrywającą się przed rewolucjonistami księżnę Szczerbatow-Mamajew z dwiema córkami, bezskutecznie jednak, bo po donosie jednego z sąsiadów nocą odwiedzali mieszkanie czekiści (s. 3-8).

Ten akurat motyw został zaczerpnięty z powieści. Ale już efektem czystej inwencji scenarzystów była np. scena korepetycji z rosyjskiego, jakich – dzięki protekcji ministra Gajowca, w wyniku zapotrzebowania przed rozpoczynającą się wojną – Cezary udziela polskim oficerom. Powtarzają oni – ku sztubackiemu rozbawieniu korepetytora – hasła w rodzaju: *Da zdrawstwujet Krasnaja Armia! Ura!* (s. 24-25). Podobnie jak scena propagandowego wiecu Armii Czerwonej na Białostocczyźnie, podczas którego marszałek Tuchaczewski, witający stojących obok niego na trybunie członków *pierwszego czerwonego rządu polskiego*, towarzyszy *Dzierżyńskiego, Marchlewskiego i Kona*, wykrzykuje hasło: *Żołnierze Armii Czerwonej! Poprzez trupa Polski wiedzie nas droga do powszechnego pożaru światowego! W tym czasie: Za placem, na ulicy krasnoarmiejcy sprawnie, szybko, jednocześnie zrywają biało-czerwone flagi. Oddzierają (rozpruwają zębami, nożami) część białą, a czerwoną zatykają z powrotem na poprzednich miejscach. Jeden z krasnoarmiejców ociera białą częścią flagi spoconą, brudną twarz, a potem chowa płótno za pazuchę. Drugi przysiadł na progu przed piekarnią. Ściąga but, wyrzuca podartą, przegniłą onucę i owija stopę w białe płótno. Trzeci wyciera w nią nos i wtyka do kieszeni* (s. 33-34).

Postać marszałka Piłsudskiego powracała we własnej osobie w innej scenie wojny polsko-bolszewickiej, kiedy marszałek milcząco salutował Cezaremu, na własnych plecach niosącemu przez pole bitwy ciężko rannego Hipolita (s. 45). Z kolei aktualizacja opierała się na znanych hasłach: *Nie tak miało być!* – powracającym w różnych wariantach: podczas oglądanych przez Cezarego występów kabaretowych, zebrani, rozmów z Gajowcem (który skądinąd, na okrzyk oburzonego Czarusia, że policja bije, nie odpowiadał: *Bluźnisz, młodzieńcze!* jak jego powieściowy odpowiednik, ale z łagodnym cynizmem: *Synku, policja wszędzie bije!* /s. 32/) oraz *WIO-SNA NA-SZA!* z którym tłum ruszał w finale na Belweder (s. 115).

Żaden z projektów *Przedwiośnia* nie był tak zaawansowany jak ten. Umowy były podpisane (Andrzej Wajda podpisał umowę na reżyserię filmu 22 września 1991), poszukiwania pałaców – uruchomione, plan dni zdjęciowych – precyzyjnie opracowany przez kierującą produkcją filmu w Studiu „Perspektywa” Barbarę

Pec-Ślesicką. Zdjęcia miały się zakończyć bezwarunkowo w maju 1992 roku, ponieważ w czerwcu Andrzej Wajda miał zakontraktowaną inscenizację *Wesela* na festiwalu w Salzburgu. Dlaczego więc zrezygnował wtedy z *Przedwiośnia*, które – wydawało się – tym razem powinien był nakręcić bezapelacyjnie?

Myślę, że dwa były główne powody. Po pierwsze, po tylu negatywnych doświadczeniach reżyser chciał mieć całkowitą pewność, że musi zrealizować *Przedwiośnie* właśnie teraz i właśnie w tym kształcie. Tymczasem nie miał tej pewności. Jeden z jego młodych konsultantów, Paweł Huelle, uważał, że jest za wcześnie na klarowne rozpoznanie sytuacji społecznej. *Żeromski miał możliwość* – pisał autor *Weisera Dawidka* w liście do Wajdy z października 1991 roku – *ostrego wyartykułowania podstawowych antynomii tamtego czasu; dzisiaj byłoby to jednak znacznie trudniejsze, ponieważ nie spłynęła jeszcze magma czterdziestolecia, w której inteligent często stawał się lumpem, proletariusz – szefem państwa, a ziemianin – pensjonariuszem domu obłąkanych*. Z kolei inny młody doradca, Grzegorz Braun, gorąco wprawdzie zachęcał reżysera do realizacji filmu, ostrzegał jednak, że *film będzie fiaskiem, jeśli nie wykreuje nowego Olbrychskiego albo Lindy*. Wajda zaś nie miał tym razem wykonawcy głównej roli. Postaci kobiece rysowały się, owszem, pięknie – jak Laura w wykonaniu Grażyny Szapołowskiej czy Karolina w osobie Sophie Marceau (jej udział zapewnił sobie reżyser za pośrednictwem Andrzeja Żuławskiego). Jednak ani Marek Bukowski, ani Piotr Kozłowski, którzy po próbnym zdjęciach wyłonili się jako kandydaci do roli Cezarego, nie przekonywali reżysera.

Drugi powód był prostszy: Wajda zakochał się w opublikowanej właśnie książce Aleksandra Ścibora-Rylskiego *Pierścioneł z końskiego włosia*. I nie był w stanie oprzeć się poczuciu, że zdoła na jej podstawie nakręcić nowy *Popiół i diament*.

Scenariusz czwarty, lipiec 1997

W tej sytuacji projekt realizacji *Przedwiośnia* przesunął się o następnych pięć lat z górą, tyle czasu potrzebował bowiem Andrzej Wajda, by otrząsnąć się z niepowodzeń swoich kolejnych filmów i na powrót nabrać przekonania, że jego publiczność nadal oczekuje od niego adaptacji rodzimej klasyki. 2 stycznia 1997 roku, w trzy miesiące po premierze *Panny Nikt*, reżyser na nowo sporządził prywatną listę swoich niezrealizowanych projektów, *aby przyjrzeć się im raz jeszcze pod względem przydatności dziś*. *Przedwiośnie* umieścił na pierwszym miejscu. Z propozycją współpracy zwrócił się tym razem do Jacka Bromskiego, który już kilka lat wcześniej sam mierzył się ze scenariuszem według tej powieści. Bromski wyraził też gotowość produkowania filmu w Studiu „Zebra”.

Ponieważ docierały słuchy i o innych projektach takiej adaptacji, 6 stycznia 1997 Wajda wystosował list do przewodniczącego Komitetu Kinematografii, Tadeusza Ścibora-Rylskiego, gdzie pisał m.in.: *Pragnę poinformować Pana, że po latach wróciłem znów do tematu „Przedwiośnia” według powieści Stefana Żeromskiego i w drugiej połowie tego roku przedstawię scenariusz – adaptację napisaną wspólnie z Jackiem Bromskim. List ten ma związek z innymi ewentualnymi projektami adaptacji tej powieści, które mogą pojawić się w naszej kinematografii. Mam nadzieję, że oświadczenie to pozwoli usunąć nieporozumienia*¹⁷.

28 marca 1997 roku Wajda zanotował: *Jacek Bromski (...) wczoraj przyniósł mi pomysł zamknięcia tego, co w powieści Żeromskiego, w ramę zdarzeń katyńskich. Tamto życie kończy się strzałem w tył głowy... Bolszewicy dopięli swego i rozprawili się z Polską, która odważyła się stać im na przeszkodzie w drodze do Europy. W pierwszej chwili rzecz szokująca i trudna do przetłumaczenia, bo „Przedwiośnie” jest świętością dla mnie na pewno, ale przecież od lat szukam właśnie gotowego materiału o tych czasach, które mord w Katyniu definitywnie zakończył, powinienem więc przyjąć ten pomysł co najmniej ze zrozumieniem. (...) Przywykam do tej myśli od tych paru godzin po wczorajszej rozmowie.*

Toteż rama narracyjna tego czwartego scenariusza, nad którym reżyser pracował od tego momentu aż do lipca 1997 roku, była umieszczona w pierwszym roku wojny. Na początku filmu, 19 września 1939 roku, w sielankowym pejzażu Polesia porucznik Baryka – uratowawszy się, jeden z całego oddziału, po potyczce z Niemcami – ranny, zostawał wzięty do niewoli przez Sowietów, którzy zadawali właśnie Polakom cios w plecy. W niewoli natykał się od razu na niewidzianych od dwudziestu lat majora artylerii Hipolita Wielosławskiego i kapelana, księdza Nastka¹⁸. Po czym zapadał w sen, w którego toku ukazywały mu się obrazy, uszeregowane jak w scenariuszu poprzednim, czyli od moskiewskiego pochodu pierwszomajowego w roku 1919 po zawinioną przez siebie śmierć Karoliny w Nawłoci. Pod koniec, zamiast trzeciej części powieści, wyłaniał się drugi człon ramy: monastyr w Kozielsku, w którym zostali uwięzieni polscy oficerowie, wśród nich – obok wspomnianych Hipolita i księdza Nastka – także Szymon Gajowiec... Księdzu Nastkowi z kilkunastoletnim opóźnieniem udaje się wyświadczyć Cezarego. W finale wszyscy zostają wywiezieni do Kozielska, oprawcy strzelają polskim oficerom w tył głowy (s. 103-104).

Im dłużej jednak Andrzej Wajda pracował nad tym scenariuszem, tym bardziej raziła go sztuczność doczepionej ramy. Poczuł, że o zbrodni katyńskiej zechce w przyszłości opowiedzieć osobno. Skoro zaś najciekawsza, od lat niekwestionowana część scenariusza według *Przedwiośnia* dotyczy dworku w Nawłoci, pomyślał, że można by wobec tego zrobić film o szlacheckim dworku. Wtedy zrozumiał, w błysku natchnienia, że zamiast opowieści o dworku dwudziestowiecznym, warto sięgnąć bezpośrednio do polskiego archetypu i sfilmować *Pana Tadeusza*.

Scenariusz piąty, grudzień 1999

Ta szczęśliwa decyzja przesunęła pracę nad *Przedwiośniem* o następne dwa lata. W grudniu 1999 roku Andrzej Wajda przygotował piątą z kolei wersję scenariusza, będącą w pewnym sensie summą wszystkich dotychczasowych. Tym razem rama narracyjna została umieszczona w scenie manifestacji pod Belwedem, w której toku uczestniczący w niej Cezary przypomina sobie swoje dorosłe życie, poczynając od pochodu na placu Czerwonym w 1919 roku¹⁹.

Na ogół jednak adaptator wybiera teraz łagodniejsze warianty scen od tych sprzed ośmiu lat. W scenie w prosektorium przedmiotem ćwiczeń anatomicznych studentów medycyny są zwłoki pięknej młodej kobiety; jeden tylko Cezary potrafi w ich trakcie zachować zimną krew po swoich sowieckich doświadczeniach (s. 14-15). Na jego zarzuty, że polscy policjanci torturują więźniów, Gajowiec na

powrót odpowiada jak w powieści: *Bluźnisz, młodzieńcze* (s. 16). Sekwencja wojny 1920 roku składa się z czterech krótkich obrazów: 1. o świcie przecinanie zasieków przez żołnierzy; Cezary widzi Marszałka Piłsudskiego na koniu, obserwującego pole bitwy; 2. krwawa walka na bagnety, w której ginie ksiądz Czarny poprzednio pomagający Cezaremu przedostać się do Polski; 3. w Wyszku Cezary jest świadkiem wyjaśnień na temat strategii Bitwy Warszawskiej, udzielanych przez Stefana Żeromskiego zagranicznym dziennikarzom, po czym ratuje Hipolita; 4. wzięta z powieści scena przemarszu bolszewickich jeńców, do których polska przekupka wykrzykuje: *Przyszedłeś Warszawę zdobywać, śmierdziuchu moskiewski jeden z drugim? Dawno cię tu nie widzieli, mordo sobacza. Jużś naszych zwyciężył?* (s. 27-29). Finał dokładnie odwzorowywał zakończenie *Przedwiośnia* Żeromskiego (s. 99).

Po *Panu Tadeuszu* reżyser miał naturalnie nową obsadę, z Michałem Żebrowskim – Cezarym i Danielem Olbrychskim, który w 33 lata od pierwszego projektu miał teraz zagrać Barykę-ojca. Laurą miała być, jak osiem lat wcześniej, Grażyna Szapołowska, Karoliną – Maja Ostaszewska, Wandą – Agata Buzek, Gajowcem – Wojciech Pszoniak, Barwickim – Janusz Gajos.

Pracując nad tym ostatnim scenariuszem, Andrzej Wajda wiedział, że do adaptacji *Przedwiośnia* przymierza się inny, młodszy reżyser, który nie ma wprawdzie zdobywanego przez kilkadziesiąt lat moralnego prawa do tego projektu, za to nie waha się i jest po słowie z nowym kierownictwem telewizji. Uwikłany w dodatku w przygodę Oscarową, nie znalazł w sobie dość determinacji, żeby podjąć walkę.

Epilog

Po niemal półwiecznych zmaganiach Andrzej Wajda napisał więc czerwonym flamastrem nad nagłówkiem „Gazety Wyborczej” informującej 14 lipca 2000 roku o początku zdjęć do tej cudzej adaptacji: *Koniec filmu „Przedwiośnie”*. Po czym przywiózł najtajniejsze materiały, związane ze swoim projektem, do archiwum w krakowskim Centrum „Manggha” i wyładował złość, zabijając je kilkudziesięcioma gwoździakami w drewnianej skrzyni.

Kiedy w czerwcu 2006 roku, przygotowując materiał do niniejszego artykułu, zapytałem Andrzeja Wajdę, w obecności kierującej pracami archiwum pani Bogdany Pilichowskiej, czy zgadza się, żebym dla dobra nauki odbił wieko skrzyni, reżyser dał do zrozumienia, że się zgadza. Toteż kilka miesięcy później, kończąc pracę w archiwum, namawiałem panią Pilichowską na wspólne dostanie się do środka. Ona jednak odpowiedziała: *Nie wiem, panie Tadeuszu, czy nauka polega na tym, żeby wszystko dopowiadać do końca*. Przysłałem na jej sceptycyzm i skrzynia pozostała zamknięta.

TADEUSZ LUBELSKI

- ¹ Przytaczane notatki reżysera pochodzą z Archiwum Andrzeja Wajdy.
- ² „Film”, 1 marca 1959, nr 9, s. 2.
- ³ „Byłbym innym człowiekiem”. Z Andrzejem Wajdą rozmawia Ewa Modrzejewska, „Iluzjon” 1991, nr 1, s. 43.
- ⁴ Bossak powiedział to wyraźnie (choć bez nazwisk) podczas posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy 18 stycznia 1966: *Jeżeli postanowiliśmy doprowadzić do realizacji „Przedwiośnia”, to stanęliśmy mimo wszystko na ziemi, a poza tym odpowiedzieliśmy na wezwanie kierownictwa partii i kierownictwa kinematografii, które wyszły z taką inspiracją, a myśmy ją tylko przyjęli, ponieważ wydawało nam się, że to jest inspiracja słuszna i trafna, ponieważ uważaliśmy, że realizacja takiego filmu ma sens*. Potwierdził to w podsumowaniu dyskusji minister Tadeusz Zaorski: *Zespół został zachęcony do zajęcia się tym tematem i dlatego zabrał się do jego opracowania, to jest prawda i w jakiś sposób trzeba wziąć odpowiedzialność za to, że ten tekst znalazł się na naszej Komisji. Wokół scenariusza „Przedwiośnia” Andrzeja Wajdy, „Iluzjon” 1990, nr 3-4, s. 41.*
- ⁵ „Film” 1965, nr 48, s. 2.
- ⁶ A. Wajda, *Scenariusz wg powieści Stefana Żeromskiego pt. „Przedwiośnie”*, Zespół Realizatorów Filmowych „Kamera”, Warszawa, styczeń 1966, s. 1; w Archiwum Andrzeja Wajdy. Kolejne cytaty z tego egzemplarza.
- ⁷ W Archiwum Andrzeja Wajdy znajduje się ciekawy dokument: wysłany do reżysera w lutym 1968 roku list od Olgi Segieniewicz – Polki, która przeżyła w Baku całe życie, dowiedziała się z prasy o projekcie sfilmowania *Przedwiośnia* i deklaruje swoją pomoc w oprowadzeniu Wajdy po stolicy Azerbejdżanu, by nie umknęło mu istotne dla tej części powieści tło kulturowe. *Serce mam jakby krwią oblane – pisze autorka – kiedy myślę, że jedyny, kto mógłby naprawdę zrobić „Przedwiośnie”, może się omylić, wcale nie rozumiawszy takich rzeczy, jak tło bakińskie, ten duch naszego miasta*.
- ⁸ S. Żeromski, *Przedwiośnie*, Warszawa 1971, s. 109-110.
- ⁹ Tamże, s. 110-112.
- ¹⁰ *Wokół scenariusza „Przedwiośnia”...* dz. cyt., s. 36.
- ¹¹ Por. „Byłbym innym człowiekiem” ... dz. cyt., s. 44.
- ¹² Tamże.
- ¹³ *Wokół scenariusza „Przedwiośnia”...* dz. cyt., s. 38.
- ¹⁴ S. Żeromski, *Przedwiośnie*. Adaptacja filmowa Andrzeja Wajdy. Zespół Filmowy „X”, Warszawa, sierpień 1978, s. 55; w Archiwum Andrzeja Wajdy. Egzemplarz jest opatrzoney odręcznymi notatkami sporządzanymi przez reżysera czarnym pisakiem; napis na stronie tytułowej lokuje te notatki pod datą 1 sierpnia 1980.
- ¹⁵ *Przedwiośnie*. Scenariusz filmowy według powieści Stefana Żeromskiego: Andrzej Wajda, Anna Bojarska. Studio Filmowe „Perspektywa”, Warszawa, sierpień 1991. W Archiwum Andrzeja Wajdy.
- ¹⁶ S. Żeromski, *Na probostwie w Wyszkowie*, Warszawa 1981; druk oparty na tomie Żeromskiego *Inter arma*, wydany po raz pierwszy w 1920 roku. Warto dodać, że w 1999 roku na podstawie tego tekstu został zrealizowany film telewizyjny *Na plebanii* w Wyszkowie 1920, w reżyserii Lucyny Smolińskiej i Mieczysława Sroki; Żeromskiego zagrał w nim Andrzej Żarnecki, Dzierżyńskiego – Mariusz Bonaszewski, Marchlewskiego – Cezary Morawski, Kona – Janusz Michałowski.
- ¹⁷ Kopia listu z Archiwum Andrzeja Wajdy.
- ¹⁸ S. Żeromski, *Przedwiośnie*. Według pomysłu Jacka Bromskiego projekt adaptacji filmowej przygotował Andrzej Wajda. Warszawa, czerwiec-lipiec 1997, s. 2-4. W Archiwum Andrzeja Wajdy.
- ¹⁹ S. Żeromski, *Przedwiośnie*. Projekt scenariusza: Andrzej Wajda. Warszawa, grudzień 1999, s. 2. Archiwum Andrzeja Wajdy.