

Budowanie nowej władzy w scenariuszach i prozie Aleksandra Ścibora-Rylskiego

Obsesja moja – złote latka czterdzieste piąte – pleni się we mnie jak perz i wszystko [we] mnie zagłusza tak dokumentnie, że na inne siewy prawie miejsca już nie ma. Ubowczyki, miłe, kochane, podziemia, terrory, agenturki, enkawudeńko – och, tylko tym serce moje pulsuje, niczego więcej nie znam i resztę mam w dupie, och, jak głęboko. Tymczasem ogólnie wiadomo, a na dodatek jeszcze reżyserostwo polskie szalenie się zrobiło Paryskie, Wykwintne, Ostrożne, Obyczajowe, żadnych brutalności, nic, tylko takie trele-morele. Więc absolutnie i zupełnie nic z tamtych spraw ruszyć się nie da¹.

Ironiczny ton listu Aleksandra Ścibora-Rylskiego do Stanisława Lema z końca lat 50., tak charakterystyczny dla całej ich korespondencji, rozładowywał napięcia i frustracje, był również sposobem na obłaskawienie szarej rzeczywistości. Swoje scenariopisarskie fascynacje Ścibor traktował całkiem serio. Wiele jego tekstów nie zostało zrealizowanych, bo wychodziły poza utarte w PRL ścieżki interpretacyjne węzłowych wydarzeń najnowszej historii. Ścibor jednak czuł, że przełom polityczny 1945 roku to jego tematyka i tak łatwo z niej rezygnować nie chciał. Jako pisarz przeszedł długą i krętą drogę, by wykształcić w sobie krytyczną umiejętność myślenia o tamtym okresie: od udziału w powstaniu warszawskim, w którym jako szesnastolatek był ciężko ranny i z którego ledwo uszedł z życiem, przez

¹ List Aleksandra Ścibora-Rylskiego do Stanisława Lema z 29 sierpnia 1958 roku, archiwum Stanisława Lema. Za zgodę na wykorzystanie listów Ścibora dziękuję panu Wojciechowi Siwkowi.

wiarę w socjalizm i pracę nad powieścią *Węgiel* (1950), która stała się sztandarową prozą socrealizmu, po światopoglądową i artystyczną przemianę związaną z czasem odwilży politycznej.

Przełom październikowy, co widać szczególnie z dzisiejszej perspektywy, nie wyznaczył w biografii pisarza tak wyraźnej cezury, jak w przypadku Jerzego Andrzejewskiego, braci Kazimierza i Mariana Brandysów, Tadeusza Konwickiego czy Wiktora Woroszylskiego. Owszem, Ścibor stanowczo zerwał z socrealizmem, lecz tematyka 1945 roku skazywała go na ciągły kompromis artystyczny: bo jak wobec funkcjonowania cenzury powiedzieć prawdę o instalowaniu się nowej władzy w Polsce? Dlatego jego twórczość dotycząca tego problemu to nieustanne wahanie, jak oddać sprawiedliwość żołnierzom Armii Krajowej, a jednocześnie nie oczernić zanedbto powojennej władzy. Nie ma więc w jego dziełach jednolitej znaczeniowo i światopoglądowo optyki na wydarzenia 1945 roku. Czasem wręcz wymowa różnych jego utworów na ten temat stoi ze sobą w jawnej sprzeczności.

Trudno bowiem zestawić ze sobą na przykład opowiadania *Cień* (1955) i *Morze Sargassa* (1956), choć powstały w nieodległym od siebie czasie. Pierwsze stanowi realizację tezy propagowanej przez władze komunistyczne, że „wróg czai się wszędzie”: dzielny Korpus Bezpieczeństwa Wewnętrznego walczy tu z bandami, które sprzeciwiają się nowemu łaadowi politycznemu i podkopują różnymi metodami zaufanie do nowej władzy. Drugie jest jednym z najbardziej poruszających opisów tragedii pokolenia akowskiego, które w latach stalinizmu wegetowało pozbawione jakiegokolwiek nadziei i prawa do normalnego życia. Niewinna łączniczka z powstania zostaje w *Morzu Sargassa* wplątana w grę prowadzoną przez Urząd Bezpieczeństwa, przez co w oczach swoich dawnych kolegów staje się donosicielką. Budując tego rodzaju fabułę, Ścibor pokazywał, że okres stalinizmu był także czasem wielkiej nieufności nawet między tymi, którzy kiedyś byli w stanie oddać za siebie nawzajem życie².

² Tadeusz Lubelski, opisując historię powstawania *Morza Sargassa*, pisał: „ten obraz czasów terroru, rozpoznanego w codziennym doświadczeniu, był

Ten przykładowy rozdzwięk uzmysławia, że opisując starcie sił politycznych, pisarz starał się wyważyć racje wszystkich stron, a przede wszystkim sondował kolejnymi projektami, na ile może sobie pozwolić i jaką dozę prawdy na temat dramatycznych wydarzeń 1945 roku i późniejszych lat znieśie władza. *Cień* został sfilmowany przez Jerzego Kawalerowicza w 1956 roku i odniósł niemały sukces – reprezentował polską kinematografię na festiwalu w Cannes. *Morze Sargassa* pozostało natomiast utworem, który nie doczekał się pełnometrażowej filmowej adaptacji (na motywach tego opowiadania powstała jedynie etiuda studencka Henryka Kluby *Ocalenie*, 1957), choć w 1957 roku ostrożnie przychylny temu projektowi był Tadeusz Karpowski – druga osoba w ówczesnej hierarchii urzędniczej polskiej kinematografii³. Zarówno *Cień*, jak i *Morze Sargassa* stanowią jedne z najważniejszych próbek kunsztu scenariopisarskiego Ścibora.

Cień, mimo swojej warstwy ideologicznej, pozostaje do dziś interesującym filmem politycznym w konwencji kryminału. *Morze Sargassa* jawi się zaś jako stracona szansa na filmową rehabilitację żołnierzy Armii Krajowej, która dokonywała się wtedy w prasie i literaturze; ówczesne kino nazwę AK musiało pomijać – vide *Zamach* (1958) Jerzego Passendorfera i *Pigułki dla Aurelii* (1958) Stanisława Lenartowicza (notabene ten drugi film ze scenariuszem Ścibora). Jednocześnie zderzenie tak różnych w wymowie projektów każe zwrócić uwagę, jak przez konkretne rozwiązania fabularne pisarz zmagał się z podwójną narracją o 1945 roku, którą musiał stosować. W jego biblio- i filmografii utwory dotyczące tej tematyki zajmują dominujące miejsce. Poza wspomnianymi już projektami są to również: *Styczeń* (1956), *Czarne ściany* (1957), *Zaułek św. Sebastiana* (1958), *Ostatni strzał* (1958), *Koniec*

nastawiony na chwytnie jego istoty: niszczenie ludzi poprzez rozbijanie łączących ich więzi”. T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Znak, Kraków 2012, s. 94.

³ Ścibor wspominał o tym podczas posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy debatującej nad projektem *Zaułka św. Sebastiana*. Zob. protokół KOS, zbiory Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (dalej FINA), sygn. A-214, poz. 87, k. 28.

starego roku (1958), *Morderca zostawia ślad* (1967), *Wilcze echa* (1968, napisane wraz z pierwszą żoną, Danutą Ścibor-Rylską), *Południk zero* (1970) oraz zajmujący miejsce specjalne *Pierścionek z końskiego włosa* (pierwsza połowa lat 60., wyd. 1991). Utwory te są tak różne znaczeniowo, że nasuwają pytanie: jaki stosunek do każdego z nich miał Ścibor? A precyzyjniej: czy każdy traktował jako w pełni autorską wypowiedź i wyraz własnych poglądów politycznych?

Świat wyłaniający się z kataklizmu

Aleksander Ścibor-Rylski był miłośnikiem mieszania rozmaitych konwencji filmowych – zwłaszcza dramatu psychologicznego i politycznego. Nazywał takie działanie „osmozą technik”⁴. Uważał, że przełom 1945 roku jest tak nośnym fabularnie wydarzeniem, że można w ramach tej tematyki poszukiwać nowych środków narracyjnych i stosować ją jako fabularny pretekst, niekoniecznie jako główny problem utworu. Dlatego gdy w latach 60. zajął się reżyserią filmową, zrealizował na podstawie swoich pomysłów i scenariuszy między innymi filmy *Morderca zostawia ślad* w konwencji sensacyjnej oraz *Wilcze echa* jako western. Oba te tytuły przełom polityczny 1945 roku traktowały jednak wyłącznie jako sztafaż dla rozwoju sensacyjnej fabuły. Podobnie niezrealizowany ostatecznie *Koniec starego roku* pokazywał możliwe powojenne losy niejakiego Rokity, partyzanta Armii Ludowej, który w 1945 roku jako Orzeł dowodził całym okręgiem (jego nazwa w scenariuszu nie pada), a po wojnie został milicjantem i na służbie chciał stosować analogiczne metody jak w partyzantce. Za nieuzasadnione uciekanie się do przemocy został więc na fali Października 1956 zwolniony ze służby. Ścibor-Rylski w sylwetce Rokity zawarł wiele cech watażki, który nie przeżył odpowiedniej przemiany, by stać się kimś innym, lepszym niż podczas wojny. Najważniejsza myśl

⁴ A. Ścibor-Rylski, *O sytuacji scenariuszowej, filmach autorskich i „walce pokoleń”*, rozm. S. Janicki, „Film” 1962, nr 17, s. 11.

Końca starego roku była, jak na tamte czasy, obrazoburcza: w AL także zdarzali się watażkowie⁵.

Szkoda, że scenariusz Ścibora, planowany na debiut fabularny Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego, odrzuciła Komisja Ocen Scenariuszy jako zbyt ostry wobec instytucji państwowych⁶, bo tekst wydawał się znacznie lepszym wariantem zrealizowanego chwilę wcześniej przez Jana Rybkowskiego *Ostatniego strzału*. Tutaj rok 1945 był tylko prologiem głównej akcji rozgrywającej się już w latach 50., która ogniskowała się wokół starcia dawnego partyzanckiego watażki (tym razem z antykomunistycznego podziemia) i uczciwego milicjanta. To, że *Ostatni strzał* okazał się filmem nieudanym, Ścibor postrzegał jako dowód, że łączenie gatunków stanowi zadanie dosyć nieudzięczne i nie zawsze mu się udaje⁷. Konrad Eberhardt był jednak w stanie włączyć film Rybkowskiego w kanon twórczości Ścibora.

W scenariuszach (szczególnie tych, które nie doczekały się ekranu) Ścibor-Rylski jest gwałtowny, niekiedy nawet i okrutny, bezkompromisowy. (...) jest bowiem pisarzem-scenarzystą o temperamencie zdecydowanie politycznym, autorem zainteresowanym węzłowymi konfliktami naszej przeszłości sprzed 20 lat, z okresu powstawania Polski Ludowej. To nie rzemieślnik, dla którego każdy temat jest dobry; ma on swój świat, swoich bohaterów, swoją obsesję. Jego świat wyłania się z katalizmu, mozolnie scala się na ruinach, zaludniając go ludzkie zdeformo-

⁵ Projekt *Końca starego roku* szczegółowo analizuję w mojej książce *Niewidzialne filmy, uparci debiutanci*, Universitas, Kraków 2018, s. 211–225. Scenariusz Ścibora był dość karkołomną, ale interesującą próbą połączenia mitologii akowskiej i aelowskiej oraz rzadkim w jego twórczości przykładem utworu kreacyjnego.

⁶ Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Filmów i Scenariuszy z 19 lutego 1959 roku debatującej nad scenariuszem *Koniec starego roku* Ścibora-Rylskiego, zbiory FINA, sygn. A-214, poz. 122.

⁷ Ścibor mówił w 1962 roku: „Próby łączenia gatunków, które sam podjąłem (*Ostatni strzał*), skończyły się, niestety, niepowodzeniem: zetknięcie się odmiennych konwencji doprowadziło do zgrzytu”. A. Ścibor-Rylski, *O sytuacji scenariuszowej...*