

Wstęp

Pragnienie skarbu

Chociaż po drugiej wojnie światowej o zainteresowanie kinowej publiczności nie trzeba było specjalnie zabiegać, film *Skarb* w oczach ówczesnych komentatorów był szczególnym wydarzeniem, którego zapowiedź, a następnie premiera 20 lutego 1949 roku, wywołały (nie tylko) w Warszawie prawdziwe poruszenie. Dziennikarz „Trybuny Ludu” tak komentował sposób, w jaki „warszawiacy zdobywają *Skarb*”:

Już o 10 rano z najbardziej oddalonych dzielnic miasta wyruszyło tysiące warszawiaków na oblężenie kin. O 11 uformowały się podwójne, potrójne, a nawet poczwórne ogonki kilkusetmetrowej długości. Ogonek sprzed kina „Stylowy” zakręcał w ulicę Chmielną – łącząc się z ogonkiem kina „Atlantic” – a ten znowu rozciągał się poprzez ulicę Jasną do Złotej i gubił się w tłumie przed „Palladium” wysuwał się jednak znowu Złotą do Marszałkowskiej i wracał pod kino „Stylowy”. Robiło to wrażenie, jakby całe śródmieście opasane zostało żywym kordonem¹.

Informacja o napięciu towarzyszącym warszawskiej premierze filmu, porządku której pilnować musiała milicja², szybko się rozprzestrzeniała. Kilka dni później dziennikarz „Gazety Poznańskiej” wyrażał „nadzieję, że publiczność poznańska poskromi swój entuzjazm i uchroni tym samym bramy i kasy »Bałtyku«

¹ *Warszawiacy zdobywają „Skarb”*, „Trybuna Ludu” 7 lutego 1949, nr 37. We wszystkich przywoływanych przez mnie materiałach zachowuję oryginalną pisownię.

² ZAST., *Na marginesie recenzji. Czy powodzenie wystarczy?*, „Rzeczpospolita” 8 lutego 1949, nr 38.

i »Apollo« (...) przed grożącym im – za przykładem warszawskim – niebezpieczeństwem zniszczenia”³.

Jak zauważyła dziennikarka „Expressu Wieczornego”, powszechne pobudzenie to między innymi efekt intensywnej reklamy filmu w prasie, licznych zapowiedzi w radio i kolorowych plakatów rozklejanych w mieście⁴. Jeden z nich, projektu Włodzimierza Zakrzewskiego, autora między innymi znanego plakatu *Olbrzym i zapluty karzeł reakcji* (1945), przedstawia trudną do zliczenia grupę osób uchwyconą w pogoni – z płataniny ciał wyłaniają się ręce łąpczywie wyciągnięte w stronę tytułu filmu (il. 1). Napierająca masa, oprócz postaci, w których rozpoznać można głównych bohaterów produkcji, jest bezimienna – wszystkich prowadzi ślepe pragnienie. W przeciwieństwie do plakatu autorstwa Eryka Lipińskiego do tego samego filmu, który w centrum stawia mężczyznę w pojedynkę drążącego dziurę w ścianie w celu dotarcia do ukrytych cennych przedmiotów (il. 2), projekt Zakrzewskiego alegorycznie przedstawia zarówno pragnienia bohaterów filmu, jak i jego widzów.

Wszystkie te emocje zostały ujęte w formę komedii, a tym samym (przynajmniej) symbolicznie zneutralizowane. Publiczność czekała bowiem na od dawna zapowiadaną pierwszą powojenną polską komedię, która miała opowiadać historię możliwie bliską jej doświadczeniom⁵: „Temat filmu jest żywy, ciągle jeszcze aktualny. I szczególnie bliski sercu każdego warszawiaka”⁶ – zauważył dziennikarz czasopisma „Film”. Wbrew tematyce podejmowanej

³ „Skarb” *wkrótce na naszych ekranach*, „Gazeta Poznańska” 13 lutego 1949, nr 43.

⁴ *Od kina do kina w pogoni za biletom na premierę polskiego filmu. Co widziała wysłanniczka naszej redakcji*, „Express Wieczorny” 8 lutego 1949, nr 38.

⁵ Można dopowiedzieć, że choć z wydarzeniami przedstawionymi w *Skarbie* utożsamiali się przede wszystkim mieszkańcy i mieszkanki stolicy, to film mógł mieć również inne cele. Opierając się na relacjach towarzyszących *Zakazanym piosenkom* (1946), wcześniejszemu filmowi Buczkowskiego, *Skarb* miał również skłaniać mieszkańców innych miast do darów na rzecz odbudowy stolicy.

⁶ Z.K., „Film” 1949, nr 2.

na plakatach promujących film dziennikarze skupili się na innym, „prawdziwym” skarbie⁷, podkreślając mniej dosłowne, choć w ówczesnym kontekście w pełni uzasadnione, odczytanie znaczenia tytułu. Bowiem „prawdziwie” bliskim sercu warszawiaka tematem „są (...) dzieje zdobywania w Warszawie dachu nad głową przez parę nowożeńców, których grają Danuta Szaflarska i Jerzy Duszyński”⁸. Tę bezpośrednią identyfikację podkreślała w „Filmie” kilka miesięcy przed premierą sama Szaflarska: „Rolę moją mogę »przeżywać« w całym tego słowa znaczeniu, bo tak się składa, że w życiu prywatnym od dłuższego czasu jestem w pogoni za mieszkaniem”⁹. Można powiedzieć, że to kwestia mieszkaniowa skutecznie odwróciła uwagę od samego skarbu. Mieszkanie było figurą – uznaną za najważniejszą dla rozumienia filmu – na tyle silną (pomimo pewnych odstępstw od głównej linii promocji filmu), że *Skarb* właściwie „zainicjował serię filmów o kłopotach mieszkaniowych w powojennej Polsce, które stały się rozpoznawalnym lejtmotywnym PRL-owskiej komedii”¹⁰, jak pisze Monika Talarczyk z perspektywy czasu.

Obok podkreślenia pierwszeństwa *Skarbu* wobec wszystkich kolejnych komedii mieszkaniowych w historii kina film zapisał się przede wszystkim jako przykład kontynuacji (zakazanej¹¹) przedwojennej tradycji komediowej, która miała odbijać się zarówno w farsowej formie, jak i w stylu gry aktorskiej¹².

⁷ Tak można rozumieć tytuł jednego z artykułów poświęconych *Skarbowi*: *O skarbach fałszywych i o skarbie „zwyczajnym”*. Zob. Leon Kaltenbergh, *O skarbach fałszywych i o skarbie „zwyczajnym”*, „Film” 1949, nr 3.

⁸ *Kręcimy „Skarb”*, „Film” 1949, nr 2.

⁹ Rozmowa z Danutą Szaflarską, „Film” 1948, nr 18.

¹⁰ Monika Talarczyk-Gubała, *PRL się śmieje! Polska komedia filmowa lat 1945–1989*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2007, s. 34.

¹¹ Do ówczesnej dyskusji wokół *Skarbu* zarówno w kontekście dyskusji Komisji Kwalifikacyjnej, jak i Zjazdu w Wiśle powrócę w dalszej części tekstu.

¹² Tadeusz Lubelski wpisuje *Skarb* w „przedwojenną polską odmianę modelu widowiska hollywoodzkiego”. Obok szeregu chwytów stylistycznych opisuje również odstępstwa, które dotyczą części filmu skupionej na próbie znalezienia skarbu – części, która mnie będzie interesować przede wszystkim.

Niezwykle aktualny problem i zupełnie nieaktualny już sposób jego przedstawienia to dwa wątki wiodące w interpretacjach filmu. Ale możliwa jest jeszcze inna, która w centrum analizy stawia dosłowny skarb – rozumiany i jako konkretna rzecz, i pewien typ rzeczy w ogóle, obdarowanych naddatkiem znaczenia. „Skarb” jest jednym z ważniejszych wyobrażeń powojnia, które nie tylko pokazuje siłę materialnego świata, ale może również pomóc zrozumieć znaczenie przedmiotów w konkretnym czasie i przestrzeni. Skupiając się na skarbie w tych dwóch rejestrach, chcę odnaleźć „nie tylko fizyczne przesłanki życia wyobraźniowego, lecz także zakrzepłe fakty i fantazje kultury”¹³ – w tym przypadku polskiej. Podążając za przywołanym rozpoznaniem Billa Browna, który w książce *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature* przyglądał się amerykańskiej kulturze końca XIX wieku, traktując *Skarb* jako źródło pomagające zrozumieć powszechne pragnienie przedmiotów po wojnie, którego najważniejszą figurą stał się skarb. Perspektywa studiów skupionych na rzeczach będzie dla mnie pomocna w zrozumieniu, jaką rolę odgrywały one w życiu Polaków – w jaki sposób wyobrażano sobie rzeczy, a także kształtowano wyobrażenie ich posiadania. Ustanawiane w tym porządku relacje pomiędzy podmiotami i przedmiotami bezpośrednio wiązały się także z praktykami społecznymi, wpływając na relacje między podmiotami.

Skarb rozumiany jest tutaj jako meta-przedmiot, który nie mówi za wiele o konkretnym skarbie, ale przede wszystkim snuje namysł nad swoim statusem jako przedmiot i swoją „skarbową” naturą¹⁴.

Zob. Tadeusz Lubelski, *Historia kina polskiego. Twórcy, filmy, konteksty*, Videograf II, Katowice, Chorzów 2009, s. 136–138; Tadeusz Lubelski, *Strategie autorskie w polskim filmie fabularnym lat 1945–1961*, Rabid, Kraków 2000, s. 59–64.

¹³ Bill Brown, *A Sense of Things. The Object Matter of American Literature*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2003, s. 4. Cyt. za: Bill Brown, *Idea rzeczy i idee w rzeczach*, przeł. Łukasz Zaremba, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 2013, nr 1, <http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/28/24> (dostęp: 28.04.2018).

¹⁴ Zob. Bill Brown, *Other Things*, The University of Chicago Press, Chicago–London 2015, s. 372.

Inaczej jednak niż w przypadku amerykańskiego społeczeństwa, które analizuje Brown, „życie życiem opętany” przez przedmioty w Polsce nie jest wynikiem ich nadmiaru, ale ich niedoboru, by nie powiedzieć braku. Fantazja o skarbie pojawia się bowiem w skrajnie trudnych warunkach społeczno-gospodarczych. „Skarb” traktuję zarówno jako wytwór („produkt”), jak i symbol tych przemian. Taka perspektywa, parafrazując słowa Pierre’a Macherey z książki *Pour une théorie de la production littéraire*, pozwala ujrzeć historię rozgrywającą się poza granicami filmu, a jednocześnie wkraczającą już na jego terytorium¹⁵.

Skarb otwiera tę książkę jako swoisty model interpretacyjny, który pozwala mi pokazać mechanizm kształtowania się pragnienia przedmiotów po wojnie, a jako taki służy do namysłu nad przemianami polskiego imaginarium. Interesuje mnie zatem sposób, w jaki „zwyczajni ludzie »wyobrażają« sobie swoje społeczne otoczenie, co często wyrażają nie w kategoriach teoretycznych, lecz raczej za pośrednictwem obrazów, opowieści i legend”¹⁶. Badam społeczne wyobrażenia, które ze względu na swój ulotny charakter stanowią duże wyzwanie interpretacyjne, dlatego też interesujących mnie fantazji i emocji tego okresu poszukuję w bardziej trwałych, bo materialnych, obiektach, do pewnego stopnia krystalizujących i stabilizujących znaczenia, choć zarazem nieco oddalających od praktyk. Świadomie jednak od początku unikam ich definiowania – zamiast historii konkretnych przedmiotów, proponuję przyjrzenie się relacji podmiotów z przedmiotami. Zamiast pytać w pierwszej kolejności o to, jakie przedmioty zajmują uwagę polskiego społeczeństwa – biżuteria, ubrania czy porcelana, staram się najpierw dociec, jak kształtuje się wpływ, jaki przedmioty we wczesnym okresie powojennym wywierają na podmioty. W tej procedurze analitycznej obrazu – jako ludzkie wytwory – służą mi jako ważne wskazówki interpretacyjne.

¹⁵ Pierre Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, red. Anthony Glinoe, ENS Éditions, Lyon 2014, s. 215.

¹⁶ Charles Taylor, *Nowoczesne imaginaria społeczne*, przeł. Adam Puchajda, Karolina Szymaniak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010, s. 37.

Skarb to właściwie pierwszy film po wojnie, który pokazuje rzeczywistość „tu i teraz”, komentując na bieżąco ówczesne przemiany w magiczny sposób. Film pokazuje ówczesną rzeczywistość w całej swej złożoności, gdzie treści jawne i niejawne nie tylko się na siebie nakładają, przez siebie przeświecają, ale zdają się również zwodzić tą przezroczystością. „Skarb” oznaczać może zarówno miłość młodej pary, własne mieszkanie w zrujnowanym mieście, jak i upragnione przedmioty, do posiadania których dąży się, jak wykażę na kolejnych stronach, z dramatyczną wręcz konsekwencją. Innymi słowy, współistnieją tutaj w napięciu różne porządki dyskursu, gdzie w planie propagandowym wspólne mieszkanie jest dobrem wspólnym, prywatnie wszyscy i tak jednak marzą o własnym mieszkaniu, a jednocześnie w nie do końca uświadomiony sposób wierzą w tkwiące pod ziemią skarby, dla których są w stanie poświęcić wszystko.

Skarb to również film mówiący o sposobie kształtowania społecznych emocji i atmosferze ich powojennej „inflacji”, by posłużyć się sformułowaniem Marcina Zaremby z książki *Wielka trwoga: Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*. W wielu publikacjach sfera społecznych emocji po wojnie kurczy się do tych podstawowych – jak strach i euforia, konsekwencją takiego spojrzenia jest również przekonanie o zaniku kontroli społecznej i wybuchu emocji, które w „normalnych” warunkach nie występują lub się nie ujawniają. Stąd nadwrażliwość czy wyjątkowa podatność na „cudze” emocje. Książka Zaremby¹⁷, *Strach* Jana Tomasza Grossa¹⁸, *Prześliona rewolucja* Andrzeja

¹⁷ Marcin Zaremba, *Wielka trwoga: Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Wydawnictwo Znak, Kraków; Instytut Studiów Politycznych PAN, Warszawa 2012. W tej monumentalnej książce, swoistym katalogu polskich powojennych strachów, autor deklaruje chęć stworzenia odmiennej od dotychczasowych narracji, która zamiast skupiać się na euforii wyzwolenia zwraca uwagę na strach i trwogę, które organizowały życie zaraz po wojnie. Zaremba tym samym sytuuje swoje badania na drugim biegunie społecznych emocji. Można powiedzieć, że tym samym buduje przeciwmit, który też jednak jako taki staje się mitem.

¹⁸ Jan Tomasz Gross, *Strach: antysemityzm w Polsce tuż po wojnie. Historia moralnej zapaści*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków 2008.

Ledera¹⁹, ale też wiele publikacji zagranicznych kładzie nacisk na „duże” emocje społeczne – strach, trwogę, chciwość – które organizowały oraz napędzały działania w powojennej rzeczywistości. W przeciwieństwie do wielu dotychczasowych ujęć tego okresu chcę pokazać, że między dwiema skrajnościami, za pomocą których najczęściej opisuje się powojenną atmosferę w Polsce, istniało całe spektrum emocji „średnich” czy „słabszych” (kto wie, czy to właśnie nie one dominowały w polskim społeczeństwie) – często niewyraźnych i trudnych do nazwania, bo niejednoznacznych. Tym samym przecinających dotychczasową siatkę emocji – silnych i skrajnych – opisywanych jako dominujące w tym czasie.

O skarbach fałszywych i o skarbie „zwyčajnym”

Drugi, po *Zakazanych piosenkach* (1946), powojenny film Leonarda Buczkowskiego²⁰ opowiada historię pary zakochanych – Witka Konara (Jerzy Duszyński) i jego „skarbu” – Krystyny Różyckiej (Danuta Szaflarska), którzy już w pierwszych scenach *Skarbu* biorą ślub, a następnie zaczynają poszukiwania własnego mieszkania lub choćby pokoju. Podśluchana przez Witka rozmowa w autobusie pozwala znaleźć cenne mieszkanie, ukryte w prawie doszczętnie zrujnowanej po wojnie części Warszawy. Główny bohater nie spodziewa się jednak, że skrywa ono pewną tajemnicę. Po przeprowadzce okazuje się, że mieszkanie młoda para dzielić musi nie tylko z jego właścicielką – Haliną Malikową (Jadwiga Chojnacka) i jej siostrzenicą Basią (Alina Janowska), ale jeszcze trzema mężczyznami. Fabuła przyspiesza i zmienia kierunek w efekcie wizyty fałszywych inspektorów, którzy

¹⁹ Andrzej Leder, *Prześlona rewolucja: ćwiczenie z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2014.

²⁰ Leonard Buczkowski w czołówce filmu występował pod pseudonimem Marian Leonard ze względu na trzyletni zakaz występowania pod własnym nazwiskiem. Była to kara za zrealizowanie kilku krótkich filmów reportażowych i instruktażowych, które wykonał podczas okupacji na zlecenie niemieckich firm.

powołując się na zarządzenie Najwyższej Inspekcji Budowlanej, nakazują eksmisję lokatorów mieszkania przeznaczonego do rozbioru pod nową trasę W-Z. W ciągu trzech dni wszyscy muszą opuścić kamienicę, bo „Warszawa nie może czekać z odbudową”.

Podsluchana przypadkowo przez jednego z lokatorów, Fredka Ziółko, rozmowa rzekomych inspektorów (nie podejrzewają oni, że w ścianie za masywną, drewnianą szafą znajduje się pokój Fredka) odkrywa prawdziwą przyczynę ich wizyty. Na podstawie planu, przesłanego z Anglii od bliżej nieokreślonego nadawcy, szabrownicy lokalizują w mieszkaniu ukryty rzekomo „majątek w ścianach”: „w twardych i w sztabach kupie złota”²¹. W filmie plany są jednak dwa, a właściwie trzy, i choć pozornie przedstawiają tę samą przestrzeń, to dotyczą skrajnie różnych skarbów. Obok planu z Anglii jest szkic wykonany przez głównego bohatera Witka Konara z dokładnie określoną lokalizacją skarbu. Ten rysunek staje się ostatecznym dowodem na jego istnienie, a następnie podstawą dalszych poszukiwań. Współlokatorzy nie wiedzą jednak, że skarbem jest tutaj żona głównego bohatera Kryśka, a plan mieszkania miał wizualizować ich przyszłą, wspólną przestrzeń. Witek dosłownie „wpisuje w plan” mieszkania swoją żonę – zaraz obok szafy, kozetki, stołu i krzeseł. Współlokatorzy przypadkowo znajdują w książce ten odręczny rysunek Witka i odkrywają w tym planie ich wspólnego życia swój własny plan, który ma im przynieść bogactwo (il. 3). Punktem zwrotnym w *Skarbie* staje się zatem pomyłka oparta na całym łańcuchu mediacji i błędnych odczytań – z podmiotu na język i z języka na przedmiot (Krystyny na „skarbu”, a następnie z tego pieszczotliwego zwrotu na cenny przedmiot – skarbu). Węzłowym punktem fabuły jest więc moment urzeczowienia głównej bohaterki Krystyny, czyli zmiany „skarbu” w skarbu²². Wraz z tą zmianą, ewolucji ulega również charakter skarbu jako fizycznego obiektu – skarbu ożywa, ponieważ staje

²¹ *Skarb*, reż. Leonard Buczkowski, 1948.

²² Motyw urzeczowienia powraca w filmie w ostatniej zwrotce piosenki *Jest taki jeden skarbu* wykonywanej przez Siostry DoReMi. Poszczególne części ciała zamieniają się w cenne kamienie: „Czyjś śmiech, srebrny klucz/ Dwa diamenty czyichś ócz/ I rubin czyichś warg/ Najśodszy nasz skarbu”.

się źródłem ożywienia innych. Od tej chwili zaczyna działać, wpływając na poczynania bohaterów i tym samym napędzając fabułę w drugiej części filmu.

Ten przekład – z podmiotu na przedmiot – sytuuje skarb w porządku fantazji i pozwala go widzieć zarówno jako przedmiot fizyczny, konkretny, jak i obdarzony pewnym metafizycznym potencjałem. Jego intensywność zaczyna przyćmiewać znaczenie mieszkania, skoro lokatorzy są w stanie poświęcić je dla ukrytych w ścianach skarbów. Im dłużej kopią, im głębiej drążą, tym trudniej im przestać. Taką relację między nami a przedmiotami Georg Simmel określa jako podstawową dla kształtowania się wartości. W książce *Filozofia pieniądza* autor opisuje wartość nie jako własność samego przedmiotu – jak kolor czy temperatura – ale „powstały w podmiocie sąd na jego temat”²³. Zdaniem Simmela otaczające nas obiekty są na co dzień przezroczyste. Decydujący jest moment oddzielenia przedmiotu od podmiotu, w którym przedmiot staje naprzeciwko nas. Zaczynamy dostrzegać jego rzeczowość w szczególnych momentach, gdy wypada z utartych ścieżek produkcji, dystrybucji czy konsumpcji – czyli kiedy staje się od nas niezależny. W tym odstępnie, który trzeba pokonać, trudności, którą należy przewyciężyć, pojawia się pragnienie. Jak zauważa Simmel: „Pragnienie rzeczy nie dlatego prowadzi do trudności, że są one wartościowe, lecz nazywamy wartościowymi te z nich, które stawiają przeszkody naszemu pragnieniu posiadania ich”²⁴. To odroczenie czy opóźnienie dotarcia do skarbu, które zawiesza spełnienie się pragnienia, rozgrywa się w dwóch rejestrach – czasowym i przestrzennym.

Z protokołu posiedzenia Komisji Kwalifikacyjnej *Skarbu*, która odbyła się 15 lutego 1949 roku w Łodzi, wiemy, że istniały dwie wersje filmu, niestety nie zachowało się więcej informacji na ten temat. Konspekt scenariusza, który powstał na podstawie noweli Ludwika Starskiego o tym samym tytule, wyraźnie różni

²³ Georg Simmel, *Filozofia pieniądza*, przeł. i wstępem opatrzył Andrzej Przyłębski, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2012, s. 48.

²⁴ Tamże.

się od ostatniej wersji *Skarbu*, przede wszystkim pod względem ideologicznym. Pierwotnie głównym bohaterem filmu miał być mały Piotruś, sierota wychowywany przez ciotkę, który marzy o nauce gry na fortepianie. Wie jednak, że bez pieniędzy („bogatego tatusia”) nie spełni swoich marzeń. W rozmowie ze spotkaną przypadkowo na ulicy uczennicą szkoły muzycznej niespodziewanie dowiaduje się, że dziewczynka nie pochodzi z bogatego domu („mój tatuś jest konduktorem tramwajowym”), a szkoła jest darmowa: „Dla takich dzieci jak ja i ty... Dla dzieci z ludu”²⁵ – podkreśla nowa koleżanka.

Skarb w pierwszej, jeszcze mocno szkicowej wersji filmu zostaje jasno określony: „Dwie metalowe skrzynki, napełnione biżuterią, złotymi monetami i Bóg wie – czym jeszcze!”²⁶. Opis ten szybko zostanie potwierdzony również samym odkryciem:

Jest... jest... Skrzynka! Błaszana skrzynka!!! – rozległ się czyjś histeryczny okrzyk.

Inni przerwali robotę, pędzą w to miejsce...

Rzeczywiście jest skrzynka!

Otworzyć ją!... Rozłupali! Otworzyli!...

I na podłogę rozsypują się złote monety, pierścionki, obrączki, zegarki...

Uwaga na ręce... niech nikt nic nie chowa do kieszeni!

Równy podział – starczy dla wszystkich

Tym bardziej, że jeszcze jest jedna taka skrzynka!...

Szukać dalej, szukać dalej!...²⁷

„Ukrył go tu jakiś spekulant wojenny, który już dziś nie żyje!”²⁸ – komentuje jeden z fałszywych urzędników, którzy przychodzą szukać cennych przedmiotów w mieszkaniu-piwnicy. W niezrealizowanej wersji scenariusza filmu historia skarbu zostaje więc dopowiedziana, a pragnienie ma reprezentację. Przedmioty

²⁵ Ludwik Starski, *Skarb. Konspekt scenariusza*, Archiwum Filмотeki Narodowej w Warszawie (dalej jako AFN), sygn. S-510, s. 13.

²⁶ Tamże, s. 8.

²⁷ Tamże, s. 23.

²⁸ Tamże.