

Konrad Klejsa

Uniwersytet Łódzki

ORCID: 0000-0002-6259-9173

Piętnaście żywotów półkownika. Historia powstania, cenzury i rozpowszechniania filmu *Ręce do góry*

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.2.08>

Streszczenie

Artykuł przedstawia perypetie filmu Jerzego Skolimowskiego *Ręce do góry*, ze szczególnym uwzględnieniem procesów kontroli ze strony władz kinematografii, cenzury i Partii. Autor uzupełnia kanoniczną historię filmu, ukonstytuowaną na podstawie wypowiedzi reżysera, o nowe wątki, rekonstruowane na podstawie dokumentacji archiwalnej. Analizie poddane zostały protokoły posiedzeń ciał doradczych NZK: Komisji Ocen Scenariuszy (posiedzenie w 1966 r.), a także Komisji Kołaudacyjnej (posiedzenia z 1967 i 1981 r.). Ponadto autor porównuje dwie dostępne wersje filmu (wersja montażowa z 1967 r., która weszła na ekrany w 1985 r, oraz wersja reżyserska z 1981 r., która została wydana na DVD w 2008 r.).

Słowa kluczowe

Jerzy Skolimowski; *Ręce do góry*; cenzura; wersja reżyserska; komisja kołaudacyjna; scenariusz; Janina Bauman; Aleksander Jackiewicz

Film *Ręce do góry* Jerzego Skolimowskiego – opowieść o piątce lekarzy, którzy zjazd absolwentów kończą popijawą w wagonie kolejowym, konfrontując się z własnymi aspiracjami i zaniechaniami, mającymi swe źródło w realiach doby stalinizmu – był rzadko wzmiankowany w opracowaniach powstałych w Polsce Ludowej. Po 1990 r. stał się natomiast przedmiotem kilku analiz, prowadzonych w powiązaniu z kulturą literacką epoki, zjawiska kina kontestacyjnego lub poetyki nowofalowej¹. Jak dotąd nie poświęcono jednak należytej uwagi kwestiom związanym z cenzurą i rozpowszechnianiem tego filmu. W popularyzatorskich gawędach, których sporo w internecie, zredukowane są one często do informacji o tym, że w 1967 r. został on zatrzymany przez cenzurę, i na swoją premierę musiał czekać do połowy lat 80. Bardziej rozbudowana – obecna w opracowaniach podręcznikowych – historia tego filmu składa się z sześciu komponentów, które można streścić w następujący sposób: 1) w 1967 r. Skolimowski zrealizował film, w którym retrospekcje miały charakter rozliczeniowy wobec stalinizmu; 2) zmontowany już materiał został zatrzymany przez cenzurę, 3) licząc na nagrodę na festiwalu w Wenecji, Skolimowski starał się bezskutecznie interweniować u władz partyjnych; 4) ponieważ od Zenona Kliszki, nieformalnego zastępcy Władysława Gomułki, usłyszał „Szerokiej drogi!”, wyjechał z kraju, 5) w 1981 r. dokręcił współczesny prolog, 6) ale film wszedł na ekran dopiero w 1985 r. w wersji pierwotnej.

Wiele wskazuje na to, że tak przedstawiona opowieść jest zgodna z prawdą, zawiera jednak nieco uproszczeń, wymaga dopowiedzeń i zniuansowania szczegółów. Próba taka zostanie podjęta w niniejszym tekście, bazującym na świadectwach pisemnych: wywiadach drukowanych w prasie, a także – a raczej: przede wszystkim – na dokumentach z FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, Archiwum Akt Nowych (zespoły: Naczelny Zarząd Kinematografii oraz Wydział Kultury KC PZPR), a także Archiwum Państwowego w Warszawie – Oddział w Milanówku². Za punkt ciężkości obieram oryginalny pomysł filmu, co oznacza, że rezygnuję z bardziej szczegółowych odniesień do prologu z 1981 r.

- 1 K. Klejsa, *Jerzy Skolimowski – gry, maski, tęsknoty, ucieczki... Cztery spojrzenia na wczesną twórczość* [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004; I. Grodz, *Jerzy Skolimowski*, Warszawa 2010; S. Bobowski, *Czytanie Skolimowskiego. Metaforyczny dyskurs filmowej psychodramy – „Ręce do góry”*, [w:] *Artystyczne poszukiwania Jerzego Skolimowskiego*, red. M. Sokołowski, Olsztyn 2011; J. Paech, *Fale ze Wschodu i Zachodu w filmie lat 60. Filmy Jerzego Skolimowskiego*, [w:] *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź i M. Wach, Warszawa-Kraków 2017.
- 2 Kwerenda w archiwum zakładowym Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego nie wykazała dokumentów dotyczących filmowi *Ręce do góry*, które nie pojawiłyby się w wymienionych wcześniej zasobach.

W poniższej opowieści szczególnie istotne dla historyka filmu są rozmaite warianty – faktyczne i koncepcyjne – fabuły opowiedzianej w *Rękach do góry*. Dla uporządkowania wywodu, poszczególnie „stany skupienia” tego materiału oznaczone są cyframi (w porządku chronologicznym, gdzie 1 oznacza wersję najwcześniejszą) oraz literami: F – oznacza wersję filmową, L – projekt zapisany w języku naturalnym, P – wariant potencjalny, wyobrażeniowo rekonstruowany na podstawie danych pochodzących z wywiadów lub dokumentów, w tym: dzieło zaginione, o którym mamy prawo domniemywać, że faktycznie istniało, ale z czasem uległo zniszczeniu, bądź spoczywa w miejscu, które w momencie przygotowywania niniejszego artykułu pozostaje nieznanie. Ostatnia kategoria wymaga doprecyzowania. Wariant potencjalny – to kognitywna „instrukcja obsługi” fenomenu konstruowanego na podstawie danych ujawnionych w źródle. Choć każdy czytelnik dokona jej wyobrażeniowej aktualizacji nieco inaczej, niezbędny dla takiego „wariantu potencjalnego” jest placet intencji autorskiej (np. wypowiedź reżysera), lub działanie instytucjonalnego dysponenta praw do dzieła (np. decyzja o skierowaniu do rozpowszechniania w konkretnym kształcie)³.

Od pomysłu do scenariusza (do połowy listopada 1966 r.)

Jak wynika z „listy plac” zamieszczonej w filmie, a także ze wspomnień reżysera, współautorem scenariusza był Andrzej Kostenko, z którym Skolimowski wcześniej pracował przy scenariuszu *Bariery* i *Startu*. W wywiadzie-rzecz z 1990 r. Skolimowski wskazuje na literacki pierwowzór (wariant 1-L-P):

Będąc członkiem ZLP miałem zaproszenia do różnych zamkniętych konkursów. I był konkurs literacki na sztukę współczesną o czymś tam. Jako osoba zaproszona do stałem zaliczkę na poczet honorarium; termin oddania prac wyznaczono na 31 grudnia 1966 r. Ocknąłem się 31 grudnia rano, że nie mam napisanej żadnej sztuki. Koszmar. Nie poddaję się jednak łatwo. Zadzwoiłem do Andrzeja Kostenki oraz do maszynistki z Zespołów Filmowych, pani Sobiś; wynająłem dwa pokoje w hotelu MDM. I powiedziałem tak do maszynistki: niech pani tylko nasłuchuje, o czym jest mowa w drugim pokoju. Kiedy jakiś dialog zacznie się powtarzać, albo gdy zaczniemy głośniej mówić,

3 To, co określam jako wariant potencjalny, nie odnosi się zatem do wersji związanych np. ze zniszczeniem przez kinooperatora fragmentu taśmy czy zbyt późno rozpoczętego nagrania filmu z telewizji; fenomeny tego rodzaju są, po prostu, kopiami niepełnymi.

to niech pani pisze. Zaczęliśmy pracę po południu, a kilkanaście minut przed północą byłem na poczcie głównej z maszynopisem objętości 70 stron⁴.

Wizja reżysera, który w sylwestra wynajmuje dwa pokoje w hotelu w centrum Warszawy, dokąd nakazuje stawić się pani Sobiś (z maszyną? nie bacząc, że 31 grudnia 1966 r. to sobota?), która następnie ma nasłuchiwać, co się dzieje w pokoju obok – to opowieść, doprawdy, niebywała. Pewne jej elementy pojawiają się w innej relacji reżysera, zanotowanej w 1981 r. Brzmi ona tak: „W dzień sylwestra 1966 r. przypomniałem sobie o umowie, jaką podpisałem na scenariusz telewizyjny, pobierając zaliczkę. Musiałbym ją zwrócić, gdyby tekst nie został wysłany z datą 31 grudnia. Wspomógł mnie Andrzej Kostenko i w ten wieczór napisaliśmy konspekt”⁵. Zwróćmy uwagę: w obu relacjach zgadza się data oraz nazwisko współautora; tym jednak razem mowa jest o umowie na scenariusz telewizyjny.

Wiarygodność opowieści o kreatywnej nocy sylwestrowej jest nieco osłabiana przez to, że scenariusz *Ręk do góry*, który zachował się w FilMOTECE Narodowej, datowany jest na listopad 1966 r. i jest o połowę krótszy niż materiał wspomniany przez reżysera w wypowiedzi z 1990 r. Oczywiście, nie jest wykluczone, że Skolimowski w swej relacji pomylił lata (może chodziło o sylwester 1965 r.?). Ciąg dalszy jego opowieści brzmi tak:

Pokazałem to Wohlowi, który był szefem zespołu „Syrena”; on stwierdził, że to świetny materiał na film, i zachęcał mnie, bym nad tym popracował. Nie pamiętam, czy nad tym pracowałem, czy znowu zdałem się na improwizację. Kostenko był już zajęty przy filmie Leszczyńskiego, zostałem więc sam. Chyba rzeczywiście coś pozmieniałem, dopisałem całą część stalinowską, bo sztuka zawierała tylko jazdę pociągiem⁶.

Przywołany fragment warto zapamiętać z co najmniej dwóch powodów. Po pierwsze, wskazuje na wsparcie udzielone przez Stanisława Wohla (co znajduje potwierdzenie w dokumentacji). Po drugie zaś, reżyser mówi o dopisaniu partii stalinowskiej – tu myli się jednak bądź odnosi do innej wersji scenariusza niż ta, która zachowała się w FilMOTECE Narodowej (wariant 2-L-P); w niej bowiem partii stalinowskiej – nie ma. Aby sprawę już w tym miejscu wywodu nieco skomplikować, warto wspomnieć słowa Skolimowskiego, który na posiedzeniu Komisji Ocen Scenariuszy w 1966 r. (o czym będzie jeszcze mowa) zwrócił uwagę, że tekst *Ręk do góry* „służył za podstawę widowiska

4 J. Uszyński, *Jerzy Skolimowski o sobie. Całe życie jak na dłoni*, „Film na Świecie” 1990, nr 373, s. 17.

5 A. Kościelecka, *Znów „Ręce do góry”. Rozmowa z J. Skolimowskim*, „Głos Wybrzeża”, 18-20.09.1981, s. 6.

6 Tamże. Chodzi o film *Żywot Mateusza* (1968), do którego Kostenko robił zdjęcia.

televizyjnego, które już się ukazało dość dawno”⁷ (wariant 3-F-P⁸) – ta część wypowiedzi częściowo potwierdza wcześniej przytoczoną relację o scenariuszu dla telewizji. Więcej wątpliwości wytwarza dalszy ciąg wspomnienia z wywiadu udzielonego Uszyńskiemu:

Nie pamiętam dokładnie, jak to było. To zostało tak szybko skierowane do produkcji... Nie jestem pewien, czy ja – jeśli się odbyła jakaś komisja kwalifikacyjna – przedstawiłem tę część stalinowską. Chyba oparłem się tylko na sztuce, która zawierała jazdę pociągiem⁹.

Reżyser zasłania się niepamięcią, ale sugeruje, że materiał przedłożony na potrzeby „jakiejś komisji” – zapewne chodziło o Komisję Ocen Scenariuszy – nie zawierał sceny ze Stalinem. Mowa jest też o szybkim skierowaniu materiału do produkcji – podobną informację opublikowano w połowie 1967 r. na łamach „Filmu”: w reportażu ze zdjęć można było przeczytać, że „scenariusz *Ręce do góry!* został zatwierdzony w trybie wyjątkowym, na podstawie kilkunastostronicowego szkicu”¹⁰.

„Szkic” ów – zatytułowany *Scenariusz* (wariant 4-L), a podpisany wyłącznie przez Jerzego Skolimowskiego (bez Kostenki) – miał 38 stron, z czego pierwsze pięć stanowiło eksplikację, a pozostałe zajął opis wydarzeń i dialogów¹¹. W części „eksplikacyjnej” reżyser napisał wprost, iż przedkłada Komisji „tekst odbiegający nieco od przyjętych norm obszerności i precyzji zapisu”¹², co tłumaczy metodą twórczą akcentującą improwizację. „Każdy z aktorów podaje pomysły – prosił ich o to Skolimowski” – przeczytać można w przywołanym reportażu¹³. Także w czterostronicowej eksplikacji Skolimowski

7 *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 18 listopada 1966 r.* Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego (dalej: FINA), zesp. A-214, poz. 432, s. 38.

8 Archiwum Telewizji Polskiej nie dysponuje rejestracją takiego spektaklu. [Korespondencja autora z Renatą Domańską z Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP SA, wrzesień 2023].

9 *Jerzy Skolimowski o sobie...*, dz. cyt., s. 17. W zapisie tytułu był wykrzyknik.

10 K. Garbień, *Ręce do góry!*, „Film” 1967, nr 25, s. 10.

11 Z nieznanых powodów, obie części w zbiorach FINA figurują pod różnymi pozycjami. Tymczasem z protokołu Komisji Oceny Scenariusza wynika, że był to jeden dokument (na co wskazuje także paginacja).

12 [Eksplikacja do scenariusza filmu *Ręce do góry!*], FINA, zesp. A-330, poz.5, s. 2.

13 Garbień, dz. cyt., s. 10.

wyjaśnia¹⁴, że przy projekcie *Rąk do góry* tak jak w dotychczasowych filmach stara się „twórczo wciągać do współpracy wszystkich członków ekipy i w ten sposób gros tak zwanych «pomysłów» powstaje już przy opracowaniu scenopisu i w trakcie zdjęć”¹⁵. Ponieważ wielu scen, które znalazły się w nakręconym materiale, nie ma ani w scenariuszu, ani w scenopisie, trzeba przyjąć, iż faktycznie powstały one na planie zdjęciowym.

Część eksplikacyjna jest intrygująca z uwagi na opisane „pomysły, których realizacja nie zawsze udaje się w tej formie, w jakiej zostają zanotowane”¹⁶. Dotyczą one przestrzeni filmowej *Rąk do góry*. Pisze Skolimowski: „wagon powinien mieć zmienny kształt w zależności od subiektywizacji spojrzenia i napięcia emocjonalnego sceny – czasem zwęży się, tworząc niekończący się korytarz, czasem rozrasta się do rozmiarów sali balowej, czasem zacieśnia się do rozmiarów komórki, w której z trudem mieszczą się bohaterowie”¹⁷. W nakręconym filmie (także w wersji okrojonej) idea ta została częściowo zrealizowana pod koniec sekwencji „wagonowej”. Drugi z pomysłów – ten nie pojawia się w żadnej z wersji nakręconego filmu – dotyczy sceny miłosnej, „w tańcu na lodzie, ale nie pokazując, iż bohaterowie poruszają się na łyżwach – byłoby to niedostrzegalne przejście montażowe z dekoracji na lodowisko z fragmentem ściany wagonu w tle i równie niedostrzegalny powrót dekoracji”¹⁸.



Il. 1. Sala balowa w filmie *Ręce do góry* (prawa: WFDiF, źródło: Fototeka FINA)

- 14 W zakończeniu eksplikacji Skolimowski formułuje „podstawowe założenia” *Rąk do góry*: „«stracone pokolenie» to wygodny mit dla wiecznych outsiderów, że trzeba zrozumieć, iż każda przeszłość może być wartościowa jeżeli wyciągnąć z niej odpowiednie wnioski, że zawsze musi istnieć potrzeba pozytywnego działania i że zawsze istnieje możliwość zaangażowania” [Eksplikacja do scenariusza filmu *Ręce do góry*], FINA, zesp. A-330, poz.5, s. 5.
- 15 [Eksplikacja do scenariusza filmu *Ręce do góry*], dz. cyt., s. 2.
- 16 Tamże, s. 3.
- 17 Tamże, s. 4 (fragment ten przedrukowano w: „Ekran” 1967, nr 25, s. 9).
- 18 Tamże.

Według scenariusza, cały materiał okalany miał być ramą kompozycyjną. W pierwszej scenie „Lancet chirurga wykonuje najdłuższe cięcie na ciele ludzkim – od karku, poprzez całe plecy, aż do kości ogonowej”¹⁹; film kończyło analogiczne ujęcie, ale ze zdjęciami wstecz²⁰. Ostatecznie pomysł ten został przeniesiony do „wnętrza” filmu, do sceny, w której Zastawa przecina lancetem gipsowy „pancerz” Wartburga (przy czym zdjęcia z planu zdjęciowego sugerują, że próbowano także wersji z... siekierą²¹). W filmie brak zatem ramy kompozycyjnej; niemniej, scenariusz zawiera sekwencje zasadniczo zgodne z układem wydarzeń wspólnych w nakręconym filmie (od balu, przez poczekalnię dworca, po wagon i parking); nie zawiera natomiast retrospekcji. Pojawia się jedynie niejasna sugestia pewnego przykrego wydarzenia z historii:

REKORD: Ty wierzysz, że ktoś z nas pojedzie? Proszę, ja mogę losować. Jak to było – każdy na karteczce pisał swoje nazwisko?

ZASTAWA: I każdy zamiast swojego napisał jego. I to był Twój pomysł.

REKORD: I tyś się na to zgodził.

Gdy natomiast idzie o sekwencję „wagonową”, do filmu przeniesiono wymowę ideową poszczególnych sekwencji i główne koncepty dramaturgiczne. Identyczny jest cel wyprawy (wywołanej listem rzekomego kolegi z prowincji), rozbudowany wątek zagipsowania najbardziej nietrzeźwego i nieco agresywnego pasażera, następnie: swoiste *cv curriculum vitae* każdego z balangowiczów (w scenariuszu nie ma jeszcze pomysłu „pigułki prawdy”), wreszcie – ni to zabawa, ni to psychoza spowodowana przez przyrównanie sytuacji pasażerów do transportu więźniów z lat II wojny światowej, zwieńczona odkryciem, że wagon cały czas stał na bocznicu.



Il. 2. Nie skalpelem, lecz siekierą. Werk z filmu *Ręce do góry* (prawa: WFDiF, źródło: Fototeka FINA)

19 J. Skolimowski, *Ręce do góry. Scenariusz filmowy*. FINA, zesp. A-330, poz. 2.

20 Tamże, s. 38.

21 Zob. werk oznaczony sygnaturą 1-F-325-232 z serwisu fototeka.fn.org.pl (dostęp: 30 września 2023).

Fragmety tej wersji scenariusza zostały przedrukowane w „Ekranie” (w numerze z czerwca 1967 r., a zatem w czasie, gdy trwały zdjęcia do filmu); materiał ten zawiera także kilka fragmentów storyboardu²². Można się więc przekonać, że w porównaniu z nakręconym materiałem istotna zmiana dotyczy imion (pseudonimów) protagonistów. Bohater zagrany w filmie przez Bogumiła Kobięłę zwie się w scenariuszu Rekord, natomiast postać grana przez Adama Hanuszkiewicza w scenariuszu to Trabant (i to ten bohater jest weterynarzem); nie ma też informacji o tym, iż jest małżonkiem Alfę. Bardziej rozbudowane są natomiast sugestie dotyczące dawnej relacji Alfę i Zastawy (w scenariuszu zapis z „v”). Gdy wchodzi do wagonu, bohater obejmuje Alfę za kolana, „przez chwile trwają w tym zbliżeniu, Alfa delikatnie dotyka włosów Zastawy”²³. Niedługo potem bohater domaga się od kolegów zwrotu 500 złotych długu; gdy Alfa chce się dołożyć, Zastawa oponuje: „Chyba wciąż jeszcze ja ci jestem winien”²⁴ (w scenopisie wątek ten przybierze postać banknotu 500-złotowego, który w partii retrospekcyjnej Zastawa podrze na dwie części, przekazując jedną z nich Alfę). Z drugiej strony, w scenariuszu Alfa nie jest – jak w filmie – indagowana o dzieci; brak też informacji o zabiegu chirurgicznym, jaki w okolicach jej podbrzusza wykonał Rekord (być może obie informacje należy ze sobą logicznie powiązać).



Il. 3. Ostatnia strona scenariusza *Ręce do góry* z 1966 r. (źródło: archiwum FINA)

Pozostałe różnice pomiędzy scenariuszem a nakręconym i zmontowanym materiałem dotyczą fragmentów partii dialogowych. W filmie mniej jest zabaw literackich („Ślepa kiszka – ślepa uliczka”²⁵, zastawki, które się nie domykają Zastawie²⁶, czy „Życia

- 22 J. Skolimowski, „*Ręce do góry*” – fragment scenariusza, „Ekran” 1967, nr 25, s. 8-9.
 23 J. Skolimowski, „*Ręce do góry*”. *Scenariusz filmowy*. FINA, zesp. A-330, poz. 2, s. 14.
 24 Tamże, s. 15.
 25 Tamże, s. 20 (także we fragmencie przedrukowanym w „Ekranie”, dz. cyt., s. 8).
 26 Tamże, s. 21.

szmat... Jak to? My szmaty?”²⁷). W scenariuszu pojawia się też kilkakrotnie fraza „Ruki w wierch” (tuż po „Hände hoch”)²⁸ – co nie umknęło uwadze jednego z członków gremium, które oceniało materiał.

Posiedzenie Komisji Ocen Scenariuszy (w połowie listopada 1966)

Komisja Ocen Scenariuszy zebrała się 18 listopada 1966 r.²⁹. Wzięło w niej udział 17 osób (w tym reżyser); głos zabierało 10 członków Komisji³⁰. Wyjątkowy charakter spotkania już na początku zaznaczył prowadzący, wiceminister Zaorski („Komisja jest szczególna, bo właściwie scenariusza nie otrzymaliśmy, a otrzymaliśmy coś, co nazywa kol. Skolimowski konspektem scenariusza”)³¹. Posiedzenie rozpoczęło się od odczytania trzech opinii zewnętrznych. Pierwszy z recenzentów, Zdzisław Skowroński³², rekomendował skierowanie konspektu do produkcji. Wykazał się także znakomitym rozpoznaniem zadania, jakie mu zlecono: „moje poczucie odpowiedzialności członka Komisji Ocen Scenariuszy zamykam raczej ze względów formalnych w pytaniu, które sobie zadałem: czy scenariusz posiada jakąś deformację typu ‘politycznego’, czy zawiera jakieś treści, które mogłyby być kwestionowane z tzw. punktu politycznego? Odpowiedź jest chyba jasna – nie”³³. W drugiej recenzji Jerzy Bossak zwrócił uwagę, że całość przedłożonego materiału jest „mniej naszpikowania atrakcjami zbytecznymi niż *Bariera*”³⁴ (później dopowie, że część pomysłów usuniętych z wcześniejszego swojego filmu, na przykład motyw zabandażowanej głowy, Skolimowski przeniósł do *Ręk do góry*), a także podzielił się „szczególnym niepokojem”: „film wydaje mi się w tej chwili bardzo krótki. Istnieje więc szansa, że Skolimowski go nafaszeruje atrakcjami, jakie ma w zanadrzu, albo jakie objawią mu się w trakcie realizacji. Radzę uważać mu na ręce”³⁵. Autor trzeciej recenzji,

27 Tamże, s. 25.

28 Tamże, s. 13, s. 26 i s. 36.

29 [Zaproszenie in blanco wystosowane przez Tadeusza Zaorskiego, Podsekretarza Stanu, 4 listopada 1966], FINA, A-330, brak paginacji. Z pisma wynika, że honorarium dla Kraśki „powinno w tym wypadku wynosić 300 zł, podobnie jak honorarium za zrecenzowanie scenariusza”.

30 Osoby, które nie zabierały głosu (lub nie został on odnotowany w stenogramie), były pracownikami Naczelnego Zarządu Kinematografii: Waław Choński, Jan Pastuszko, Janina Baumanowa, Janusz Sikorski, a także niezidentyfikowani: „ob. Goldberg, ob. Sytnerowa, ob. Pollak”.

31 *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy w dniu 18 listopada 1966 r.* FINA, zesp. A-214, poz. 432, s. 1.

32 Pisarz i scenarzysta (m.in. *Agnieszka 46* [1964], *Historia żółtej cizemki* [1961], *Kapelusz Pana Anatola* [1957]). W latach 1964-69 kierownik literacki Zespołu Filmowego „Iluzjon”.

33 *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy...*, dz. cyt., s. 3

34 Tamże, s. 3,

35 Tamże, s. 4.

Jan Gerhard³⁶, przyznał się zaś do kompletnego niezrozumienia pomysłu. Wspomniawszy, że w Paryżu widzowie *Zeszłego roku w Marienbadzie* (*L'année dernière à Marienbad*, reż. Alain Robbe-Grillet, 1961) otrzymywali ulotkę z wyjaśnieniem intencji twórców, konkludował: „Przekazuję jako swój pierwszy wniosek panu Skolimowskiemu przede wszystkim, a władzom kinematografii w drugiej kolejności, by nie żałowały funduszy na taki przewodnik po filmie”³⁷.

W dyskusji jako pierwszy zabrał głos młody wówczas członek KC, Stefan Olszowski. Rozpoczął od śmiałego postulatu: „zapropoNOWAŁBYM zdjęcie tej sprawy z Komisji, nierozpatrywanie jej na Komisji, a zwrócenie się (...) do Ministra Zaorskiego o określenie pewnego rodzaju subsydium na zrealizowanie takiego obrazu”³⁸. Postulat ten uzasadniał ryzkiem powstania precedensu – „żeby potem każdy nie uważał, że ma prawo przychodzenia na Komisję tylko z pomysłem i zwracania się z prośbą o skierowanie go do produkcji”³⁹. Dyskusja nad tym postulatem zdominowała znaczną część posiedzenia. Ludwik Starski, niechętny projektowi Skolimowskiego (który określił jako „film dla fachowców”⁴⁰ bądź „dla znawców”⁴¹), pozostał sceptyczny wobec propozycji Olszowskiego – „bo po Skolimowskim doskonale sobie wyobrażam, że może przyjść Konwicki i nie powiemy mu nie”⁴². Obaj dyskutanci w toku posiedzenia kilkakrotnie powracali do głosu, za każdym razem podtrzymując swój sprzeciw wobec projektu mającego kosztować 4 milionów złotych. Kwotę tę Olszowski ocenił jako zbyt wysoką⁴³, Starski zaś – jako niemożliwą do faktycznego oszacowania na podstawie konceptu⁴⁴. Ich argumenty przeciw finansowaniu *Rąk do góry*, choć zbieżne w konkluzji, były jednak skrajnie inne.

Starski wypowiada się jako typowy przedstawiciel „branży”, dbającej o jakość produktu ukierunkowanego na pozyskanie jak największej widowni. Jedną z jego wypowiedzi ucieleśnia znany od rewolucji bolszewickiej spór w marksistowskim podejściu do twórczości: czy marksista powinien wspierać awangardę, jako instytucję

36 W latach 1965-68 kierownik literacki zespołu filmowego „Rytm”. Autor powieści *Łuny w Bieszczadach*, która stała się podstawą scenariusza filmu *Ogniomistrz Kaleń* (reż. Ewa i Czesław Petelscy, 1961)

37 *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy...*, dz. cyt., s. 5.

38 Tamże, s. 7.

39 Tamże.

40 Tamże, s. 11.

41 Tamże, s. 13.

42 Tamże, s. 12.

43 Tamże, s. 35.

44 Tamże, s. 14.

sprzeciwiającą się klasycznym stylom, jakoby wspierającym władzę burżuazji, czy też odrzucić eksperymenty formalne, jako arystokratyczne dziwactwa, i wspierać wytwarzanie propagandowych komunikatów łatwo absorbowanych przez widownię: „Żyjemy w społeczeństwie, gdzie mówi się o sztuce dla mas. O przemawianiu do największych warstw społeczeństwa, a robi się coś wręcz odwrotnego”⁴⁵. Ośmielił się wręcz postawić pytanie „Czy w ogóle filmy, zrobione przez Skolimowskiego, przemawiają do normalnego widza?”⁴⁶. W opinii Starskiego „udziwnienia” są domeną twórców niedojrzałych; jako wzór do naśladowania przedstawił natomiast Polańskiego, „który od *Ludzi z szafą*⁴⁷ przeszedł do innych filmów i zaczął przemawiać do publiczności i okazało się, że umie on do publiczności przemawiać. Jeżeli chodzi o umiejętność nawiązania kontaktów z publicznością, to Skolimowski w swoich scenariuszach, a przede wszystkim w *Niewinnych czarodziejach* wskazał, że umie również nawiązywać kontakt z publicznością. Wracając do tego pomysłu, wydaje mi się, że otrzymalibyśmy film w rodzaju *Barьеры*⁴⁸. Zwrócił także uwagę na przesadną literackość dialogów, choć uwagę tę ujął w specyficzny sposób: „Tu jest dużo scen, w których występują polskie szmoncesy. Mają one chyba podkreślić jakąś autoironię, mają one służyć jakimś autosugestiom. Dla mnie te powiedzenia niektóre są szmoncesami typowymi dla Lawińskiego czy Krukowskiego, a tego w tak nowoczesnym filmie powinniśmy się wystrzeżać”⁴⁹. Zdaniem Starskiego, „Jeśli władze dojdą do wniosku, że można scenariusze pisać na skrawku papieru, to będziemy się musieli zgodzić, ale obawiam się, czy z tego nie wyniknie jakaś ułomność naszej produkcji”⁵⁰. Działania takie określił jako „politykę samobójczą”⁵¹, a w swej obszernej wypowiedzi wielokrotnie podkreślał, że „nie można produkcji zawodowej mieszać z produkcją eksperymentalną”⁵².

W podobny sposób ocenił materiał Olszowski („ten scenariusz jest klinicznym przykładem scenariusza filmu eksperymentalnego”⁵³), choć byłby skłonny przyznać

45 Tamże, s. 33.

46 Tamże, s. 34.

47 Chodzi o film *Dwaj ludzie z szafą* (reż. Roman Polański, 1958).

48 *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy...*, dz. cyt., s. 13.

49 Tamże, s. 14. Ludwik Lawiński – aktor, tekściarz, w II pol. lat 30. współpracownik kabaretu „Cyrulik Warszawski”, po wojnie na emigracji w Wielkiej Brytanii. Kazimierz Krukowski – aktor, piosenkarz i konferansjer, w latach 30. tworzył wraz z Adolfem Dymszą duet Lopek i Florek, powrócił do Polski w 1956 r.

50 *Stenogram z posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy...*, dz. cyt., s. 33.

51 Tamże, s. 33.

52 Tamże, s. 34.

53 Tamże, s. 35.

dofinansowanie w ramach specjalnie wydzielonego funduszu. Z drugiej strony, propozycja taka mogła być pułapką zastawioną na Zaorskiego, bowiem w kolejnej swej wypowiedzi Olszowski ujawnił jednoznacznie niechętną opinię o projekcie: „jestem całkowicie przeciw i konsekwentnie przeciw skierowaniu tego filmu do produkcji. Dlaczego? W ekspozycji, która jest załączona do scenariusza jest powiedziane, że młode pokolenie jest stracone dlatego, że każde pokolenie musi mieć możliwości zaangażowania się”⁵⁴. Nie spodobał mu się zresztą sam pomysł dramaturgiczny: „pijaństwa w naszych filmach jest za dużo”⁵⁵, „te wszystkie sprawy w środowisku lekarskim nie znajdują pokrycia w pewnej określonej rzeczywistości”⁵⁶. Głos w tej sprawie zabrał także minister Zaorski: „to środowisko jest po prostu pretekstem i niezależnie od tego, w jakim środowisku byśmy ten sprawy pokazali, to czułoby się ono dotknięte. Jest kwestia, czy nie można by tego środowiska zróżnicować. Zróżnicowanie postaw przyczyniłoby się do tego, że film byłby odbierany lepiej”⁵⁷. Odniósł się także do poziomu zamożności bohaterów: „Jeśli chodzi o sprawę samochodów, to jestem przekonany, że jeżeli w roku 1970 ukażą się na rynku polskie Fiaty, to będzie ich mnóstwo i nie będzie można traktować samochodu jak luksusu”⁵⁸.

Na ostatni z tych aspektów zwracał uwagę także Jerzy Putrament⁵⁹. „Znam dosyć dobrze środowisko lekarskie i wiem, że lekarze w Warszawie nawet w 10 lat po ukończeniu studiów nie są dobrze sytuowani, nie ma mowy o tym, aby mieli samochody (...) nie raziłyby mnie te elementy, gdybyśmy mieli do czynienia ze środowiskiem podwarszawskich badylarzy, ewentualnie widziałbym możliwości takiego trybu życia u dzieci naszych dziennikarzy”⁶⁰. Do scenariuszowego pretekstu dramaturgicznego o lekarzu, który *dojeżdża 15 km w jedną stronę czy 20 km w drugą stronę* odniósł się w następujący sposób: „obecnie karetki pogotowia sanitarnego docierają do bardzo odległych miejscowości i dlatego opisana sytuacja jest przesadzona”⁶¹. Pomimo tych zarzutów, Putrament poparł projekt, argumentując to popularnością Skolimowskiego za granicą

54 Tamże, s. 15.

55 Tamże, s. 16.

56 Tamże, s. 16.

57 Tamże, s. 42.

58 Tamże, s. 42.

59 Tamże, s. 8.

60 Tamże, s. 9. Putrament wzmocnił swoją argumentację następującą uwagą: „sam mam córkę lekarzkę, która zarabia 1,5 tys złotych po kilku latach praktyki, a to jest chyba żenujące”.

61 Tamże, s. 10.

(„w ciągu ostatniego roku ze wszystkich filmów polskich jedynie filmy Skolimowskiego szły z jakim takim powodzeniem na ekranach kin paryskich”⁶²).

Stanowisko Putramenta wsparł Krzysztof Teodor Toeplitz: „Skolimowski wpisał swoje nazwisko na listę reżyserów, o których się mówi w światowej produkcji filmowej”⁶³. W obszernej przemowie starał się odeprzeć zarówno zarzuty przedstawiciela KC („nie odczytałem tych negatywnych elementów, o których mówił tow. Olszowski. Ten scenariusz nakłania do postaw ideowych poprzez ukazanie braków. To jest znany w literaturze światowej chwyt, którego dążeniem jest doprowadzenie do udoskonalenia wielu odbiorców poprzez pokazanie braku wartościowych postaw i braku perspektyw. Już na ten temat rzucał uwagi Gorki”⁶⁴), jak i Starskiego. W odniesieniu do uwag tego ostatniego, KTT bronił „konspektowego” charakteru przedłożonego przez Skolimowskiego materiału („wszystkie scenariusze nawet napisane najbardziej szczegółowo kierujemy do produkcji na zasadzie weksla *in blanco*, bo niejednokrotnie przekonujemy się, że na Komisji Kolaudacyjnej ze scenariusza wychodzi zupełnie co innego niż sobie wyobrażaliśmy”⁶⁵), a także sprzeciwił się opinii o rzekomej niekomunikatywności stylu autora *Bariery* („nasza publiczność coraz bardziej przyzwyczaja się do oglądania filmów współczesnych, o czym świadczy zainteresowanie *Czerwoną pustynią* czy *Zaćmieniem*”⁶⁶).

Głos ten wsparł publicysta „Trybuny Ludu”, Jan Alfred Szczepański: „mówimy o tym, że filmy Skolimowskiego są filmami dla fachowców, że nie będą one mieć powodzenia. To nie jest prawda, bo już obecnie można stwierdzić, że filmy Antonioniego mają powodzenie i o tym świadczy fakt, że są one w Warszawie odbierane przez kilkadziesiąt tysięcy osób”⁶⁷. Przypominał, że swego czasu *Wesele* Wyspiańskiego „uważano za zupełną *abre-kadabre*”⁶⁸. Zarazem poddał krytyce konkretne fragmenty dialogów: „bardzo nieprzyjemnie uderzyło mnie to dwukrotne powtórzenie – *ręce do góry*. To przy szalonej sugestywności podawania pewnych rzeczy przez Skolimowskiego

62 Tamże, s. 8. W dalszej części spotkania Putrament wskazał też kryteria, które jego zdaniem pomagają oszacować potencjalną popularność filmu zagranicą: „Film *Salto* był filmem eksperymentalnym, który zrobił klapę zagranicą, ale on był przesadnie przepojony polskością (...) Filmy Skolimowskiego opierają się o niewielką liczbę osób i dlatego na rynkach międzynarodowych, filmy takie bardziej trafiają do publiczności. Musimy mieć drobną część naszej produkcji, która będzie spełniać takie zadania” (Tamże, s. 19).

63 Tamże, s. 24.

64 Tamże, s. 20.

65 Tamże, s. 23.

66 Tamże, s. 22.

67 Tamże, s. 26.

68 Tamże, s. 27.

może zabrzmieć bardzo mocno i obawiałbym się, aby tu nie zabrzmiało to powiedzenie w stosunku do różnorodnych zjawisk, w stosunku do których nie powinno być tego wydzźwięku⁶⁹ (Szczepański nie powiedział wprawdzie o sąsiadujących ze sobą okrzykach „Hände hoch” i „Ruki w wierch”, ale ewidentnie chodziło o „ten wydzźwięk”). Głos za realizacją filmu oddał także Tadeusz Karpowski (choć zwrócił uwagę na pewną monotonię: „to wszystko wygląda na to, jakby była prowadzona rozmowa jednego człowieka z samym sobą”⁷⁰), a także Czesław Petelski („byłbym za szerokim otwarciem furtki”⁷¹).

Można przypuszczać, że szalę przeważała obrona projektu przez Stanisława Wohla, który oświadczył: „stawiając ten scenariusz jako Kierownik Artystyczny Zespołu nie tylko żyruję jakiś weksel, ale go wspólnie wystawiam i biorę odpowiedzialność zarówno za jakość artystyczną tego filmu, jak i za jego wymowę ideową”⁷². Podkreślił zarazem promocyjny aspekt przedsięwzięcia („sprawa naszej gospodarności nie jest w pełni wymierna w złotychkach (...) istnieje pewna wartość niewymierna i wartość, którą tworzyć trzeba”⁷³), wykazując przy tym bardzo dobrą orientację w uwarunkowaniach ówczesnej produkcji światowej („Producent, który dba o dobre imię swojej firmy i który zarabia duże pieniądze na Bondzie, który robi filmy komercyjne musi od czasu do czasu zrobić film artystyczny, nawet film eksperymentalny, który weźmie udział w festiwalu w Cannes”⁷⁴). Po nim głos zabrał Skolimowski. Zwrócił uwagę, że Komisja Ocen Scenariuszy „nie jest ostatnią instancją, która może ingerować w sprawy nowo powstałego filmu, bo istnieje jeszcze etap scenopisu, istnieje kontrola Zespołu, która ma miejsce podczas zdjęć i montażu, a poza tym istnieje Komisja Kolaudacyjna”⁷⁵.

Spór pomiędzy uczestnikami dyskusji rozstrzygnął minister Zaorski. W swym podsumowaniu zaakcentował zwłaszcza aspekt promocji międzynarodowej:

gdyby nie te parę filmów, to miałyby miejsce taka sytuacja, że kinematografia polska odstałaby od czołówki światowej. Trzeba pamiętać o tym, że jesteśmy również obowiązani do wymiany dóbr kulturalnych i z tym trzeba się liczyć. Musimy stać w miejscu do-

69 Tamże, s. 24.

70 Tamże, s. 30.

71 Tamże, s. 30.

72 Tamże, s. 36.

73 Tamże, s. 36.

74 Tamże, s. 12. Przypuszczalnie Wohl czyni tu aluzję do Harry’ego Saltzmana, który wyprodukował pierwsze filmy z nurtu brytyjskich młodych gniewnych (*Miłość i gniew*, *Z soboty na niedzielę*), a także filmy bondowskie: *Dr No* i *Pozdrowienia z Rosji* (*From Russia with love*). W 1965 r. wyprodukował zaś filmy Ermanno Olmiego i Orsona Wellesa.

75 Tamże, s. 38.

strzegalnym, a jeżeli z tego miejsca dotychczasowego zostaniemy zepchnięci, to musimy się liczyć z konsekwencjami. Kinematografia nasza musi zabiegać o to, żeby nie dać się zepchnąć. W całej Europie mówi się o tym, że nastąpiło przemieszczenie i w produkcji filmowej Czesi zastąpili Polaków⁷⁶.

Opowiedział się za skierowaniem filmu do produkcji – przy czym postawił warunek: „zanim zostałyby rozpoczęte zdjęcia, chciałbym, abyśmy otrzymali scenopis, żebyśmy mogli skontrolować to, co ujrzymy na ekranie. Do tego nas zobowiązuje nasz system społeczny i chcielibyśmy wszyscy razem być przekonani, że reżyser uwzględnił nasze uwagi”⁷⁷. W odrębnym dokumencie podsumowującym posiedzenie Komisji, Jan Zbigniew Pastuszko, dyrektor Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów, podkreślił „zdecydowaną przewagę głosów przychylnych (...) Warunkiem skierowania filmu do realizacji będzie akceptacja scenopisu, w którym autor postara się uwzględnić ważniejsze wskazania KOS”⁷⁸.

Scenopis (do połowy maja 1967)

Napisanie scenopisu zajęło jednak nieco czasu. Udokumentowane działania związane z jego zatwierdzeniem miały miejsce od końca marca do połowy maja 1967 r. Zasadnicza była opinia Janiny Bauman, naczelnik Wydziału Programu Filmu Fabularnego w Naczelnym Zarządzie Kinematografii, z 4 kwietnia 1967 r.⁷⁹. W opinii tej Bauman napisała, iż scenopis (wariant 5-L) „zapowiada film interesujący i wartościowy. Zastrzeżenia budzi jedynie panująca w nim atmosfera pijaństwa oraz nie licujący z profesją sposób bycia bohaterów. Proponuję zatwierdzenie scenopisu (a tym samym również akceptację scenariusza) i przekazanie uwag Zespołowi do wykorzystania

76 Tamże, s. 40.

77 Tamże, s. 43.

78 [Pismo Jana Zbigniewa Pastuszki, dyrektora Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów, do wiceministra Tadeusza Zaorskiego, 23 listopada 1966], FINA, zesp. A-330, brak paginacji.

79 W swoich wspomnieniach, których część dotyczy małżeństwa z socjologiem Zygmuntem Baumanem, a część jej pracy w kinematografii, Janina Bauman przywołuje ledwie kilka tytułów konkretnych filmów, m.in. *Nóż w wodzie* i *Ręce do góry*. „W obu tych wypadkach minister zgadzał się w pełni z dyrektywami ogólnymi, mimo że od wielu członków Komisji Ocen Scenariuszy, a także ode mnie, dostawał odmienne sygnały. Zdawać by się mogło, że przykazania socrealizmu, zdyskredytowane w czasie Odwilży i Października, wciąż jeszcze wpływały na jego decyzje”. J. Bauman, *Nigdzie na ziemi*, Warszawa 2000, s. 188.

w czasie realizacji filmu”⁸⁰. Tego samego dnia Bauman informuje Zespół „Syrena”, iż wiceminister Zaorski zatwierdził scenopis filmu, dodając, iż „uwagi o scenopisie będą omówione z autorem i reżyserem filmu”⁸¹.

Wydaje się, że mniej więcej w tym samym czasie projekt recenzowany jest w KC. Na przełomie marca i kwietnia 1967 r., na prośbę wiceministra Zaorskiego, scenopis otrzymuje do recenzji Wincenty Kraśko⁸². Nie zachowała się ona w zbiorach poddanych analizie. Trudno jednak przypuszczać (choć nie można tego wykluczyć), by zatwierdzenie scenopisu przez NZK nastąpiło bez wiedzy o aprobacie ze strony KC. Jakkolwiek było, zapowiedziane przez Bauman „omówienie uwag” przeciągnęło się nieco ponad miesiąc (być może wpływ na to miała opinia Kraśki) – kolejne dokumenty pochodzą z początku maja. I tak, w eksplikacji reżyserskiej, prawdopodobnie z 5 maja 1967 r., przeczytać można:

W przedstawionym scenopisie filmu *Ręce do góry* znajduje się szereg luźnych obrazów i scen mających charakter retrospekcyjny. Obecnie – już podczas pracy z aktorami, podczas prób tekstu i sytuacji – ujawniły się braki konstrukcyjne tej właśnie partii scenopisu (...) Wyniknęła wobec tego konieczność pewnych zmian w części retrospekcyjnej, a ściśle mówiąc zintegrowanie tej części jakąś anegdotą. Nie mogło być to zdarzenie związane bezpośrednio z zawodem, czy tez studiami medycznymi – ponieważ to jest tematem akcji w czasie teraźniejszym. Trzeba więc było znaleźć coś bardzo typowego dla tamtych czasów (lata pięćdziesiąte) i typowego dla czynności studentów, a nie związanego wprost z wykładami, egzaminami itp. Wybór padł na jakże typowe wykonywanie dekoracji z przeróżnych okazji świąt, zobowiązań, itp. Nasi bohaterowie będą pokazani przy tej właśnie czynności ozdabiania uczelni, gdy w toku dobrowolnej nadprogramowej pracy, bez „drętwej, agitacyjnej mowy” – a przeciwnie z entuzjazmem i poświęceniem, pomimo zmęczenia – złączeni są wspólnym kolektywnym wysiłkiem. Jednym z elementów tej dekoracji byłby portret sklepany z fotograficznych powiększeń (...) wskutek błędnego obliczenia pewne elementy powiększenia zostały podwójnie naklejone i oto portret posiada podwójne oczy. Oczywiście najbardziej typowym portretem dla tamtych lat byłby

80 [Pismo Janiny Bauman, Naczelnika Wydziału Programowego w Zespole Programu i Rozpowszechniania Filmów, 4 kwietnia 1967], FINA, zesp. A-330, brak paginacji.

81 [Pismo Janiny Bauman, Naczelnika Wydziału Programowego w Zespole Programu i Rozpowszechniania Filmów do Przedsiębiorstwa Państwowego Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych, 4 kwietnia 1967], FINA, zesp. A-330, brak paginacji.

82 [Pismo Jana Zbigniewa Pastuszki, dyrektora Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów, do wiceministra Tadeusza Zaorskiego, 28 marca 1967], FINA, zesp. A-330, brak paginacji.



Il. 4. Ekipa podnosi plakat na planie zdjęciowym/ Werk z filmu *Ręce do góry*
(prawa: WFDiF, źródło: Fototeka FINA)

portret Stalina, jako najbardziej uniwersalny, nie wymagający komentarzy – których właśnie należałoby tu uniknąć. Żadnych dodatkowych aluzji politycznych, żadnych przy okazji „rozrachunków” – ot, tylko zdarzenie – jakże typowe dla tamtych lat. Dzięki temu uzyskujemy skrótową oprawę czasową i plastyczną dla tej retrospektywnej anegdoty, opowiedzianej bardzo dyskretnie, poważnie i taktownie⁸³.

Na maszynopisie, z którego pochodzi powyższy opis, widnieje dopisek, najpewniej Janiny Bauman: „Po rozmowie z prof. Wohlem uzależniłam ustosunkowanie się do tego problemu od całościowego przedstawienia sprawy (cech, roli bohatera w tej scenie itp.)”⁸⁴. W kolejnej (niedatowanej) notatce autorstwa Bauman czytamy: „Prof. Wohl wyjaśnił: ponieważ Minister życzył sobie, aby przedstawiono mu nowe sceny w kontekście całego scenopisu, Skolimowski napisał co trzeba i odpowiednio wmontował do scenopisu. Jutro uzupełniony scenopis trafi do nas, a my prześlemy go Ministrowi. Następnie «Syrena» zamówi audiencję u Ministra”⁸⁵. O charakterze tych uzupełnień świadczy pismo Bauman napisane następnego dnia, które informuje, iż Zespół „Syrena” nadesłał scenopis

uzupełniony wstawkami na stronach 42, 51 i 62. Są to krótkie retrospekcje ukazujące dość dramatyczne przeżycie grupy bohaterów w okresie stalinowskim. Sceny te wmontowano zrećznie w kontekst scenopisu, w sposób lakoniczny lecz wyrazisty kreślą postawy poszczególnych osób, pozwalają poznać je bliżej, zwłaszcza Zastawę i Alfę. Para ta dzięki retrospekcjom staje się sympatyczniejsza i zasługująca na większy szacunek. Przy okazji ujawnia się także prehistoria przepołowionego banknotu. Uzupełnienia, które proponuje

83 *Eksplikacja dot. retrospekcji w filmie „Ręce do góry”*. FINA, zesp. A-330, poz. 4. Pod tą pozycją są dwa maszynopisy tej samej treści, ale z różnymi dopiskami odręcznymi. Na pierwszym widnieje data „5 V 67”, na drugim – „22 V 67”.

84 Tamże. Dopisek jest na dokumencie z datą 5 maja 1967 r.

85 [Odręczna notatka Janiny Bauman, 12 maja 1967 r.], FINA, zesp. A-330, brak paginacji. Na dokumencie dopiski: „przysłali 13 V”, „rozmowa odbyła się 16 V 67”.

Skolimowski, uważam za trafne i pogłębiające wymowę przyszłego filmu. Nie sędzę, by ich wymowa ideowo-polityczna miała być zakwestionowana: film mający ambicję dokonania pewnej oceny moralnej pokolenia trzydziestolatków ma chyba prawo (czy nawet musi) pokazać fragmentarycznie również ich przeżycia z okresu błędów i wypaczeń⁸⁶.

Istotnie, scenopis został uzupełniony przez opisy trzech nowych scen retrospekcyjnych (wariant 6-L)⁸⁷. Co ciekawe, nie ma w nim słynnego monologu „cztery lata przedszkola, osiem lat szkoły, cztery lata liceum, wszystko na nic”. Na pytanie dziennikarza dopytującego reżysera, czy nie był to pomysł Kobieli, Skolimowski odpowiedział: „To akurat było napisane. Podstawą całej akcji było niefortunne wydarzenie z portretem Stalina”⁸⁸. Niewykluczone, że reżyser od początku zaplanował taki układ materiału – niemniej, tej sceny nie było ani w scenariuszu, ani w scenopisie.

Interesujące, że po „uzupełnieniach” nie powstała nowa wersja maszynopisu całego materiału. Zmiany awizowano napisem „Retrospekcja” wykonanym flamastrem na oryginale, oraz doklejając dodatkowe strony („wcinające się” w numerację dokumentu 5-L). Co ciekawe, w scenopisie retrospekcje są trzy – nie ma czwartej, pokazującej domniemaną próbę samobójczą (domniemaną, gdyż zakończoną wydarzeniem, które w czasoprzestrzennej logice fabuły nie miała prawa się wydarzyć, tj. wyrzuceniem Alfę przez okno – w wersji z 1967 r.). Wbrew intuicji Bauman⁸⁹, „wymowa ideowo-polityczna” retrospekcji została jednak zakwestionowana. Stało się to na późniejszym etapie – póki co, pozytywna opinia z NZK pozwoliła na rychłe rozpoczęcie procesu produkcyjnego.

86 [Pismo Janiny Bauman, naczelnika Wydziału Programowego NZK, do Tadeusza Zaorskiego, wice-ministra kultury i sztuki, z 13 maja 1967 r.], FINA, zesp. A-330, brak paginacji.

87 [Scenopis filmu *Ręce do góry*], FINA, zesp. A-330, poz. 3.

88 Uszyński, dz. cyt., s. 18.

89 Z opinii Bauman wynika, że projekt autentycznie jej się spodobał. Niewykluczone, że odnalazła w nim artystyczne przetworzenie swych własnych przeżyć i emocji z lat stalinowskich, o których pisze w książce. Jedną z nich dotyczyła zresztą także niefortunnego błędu związanego ze Stalinem – mianowicie, w dokonany przez Bauman tłumaczeniu przemówienia Stalina z enerdowskiej kroniki filmowej, stenotypistka napisała „haniebnej polityki” zamiast „chwalebnej polityki”, co ciągnęło za sobą śledztwo Urzędu Bezpieczeństwa (Bauman, dz. cyt., s. 117-118).

Produkcja i kolaudacja z lipca 1967 r.

Dysponujemy dwoma zapisami pochodzącymi z połowy 1967 r. dającymi częściowy wgląd w okres zdjęciowy filmu⁹⁰. Pierwszym jest przywołany już reportaż Krystyny Garbień z „Filmu”⁹¹. Wynika zeń, że w toku zdjęć (a zatem po złożeniu scenopisu) pseudonimy bohaterów nie zostały jeszcze ustalone; reportaż zawiera też fotos z czwartej retrospekcji (próby samobójczej), a zatem tej nieobecnej w scenopisie. Drugim źródłem jest materiał z planu zdjęciowego, który ukazał się w „Polskiej Kronice Filmowej”⁹² (zawiera on m.in. fragmenty sceny dialogowej, która nie weszła do wersji filmowej⁹³). Fakt, że zdjęcia do filmu trafiły do PKF potwierdza, że projekt Skolimowskiego budził zainteresowanie (reżyser wspominał, że plan zdjęciowy, zaaranżowany w hali tenisowej klubu sportowego „Sarmata” na Woli, był swego rodzaju atrakcją towarzyską – „Hala na Wolskiej stała się jakby Mekką, odwiedzali nas wszyscy”⁹⁴).



Il. 5. Jerzy Skolimowski reżyseruje *Ręce do góry*. Autor: Jerzy Troszczyński (prawa: WFDiF, źródło: Fototeka FINA)

Trzecim źródłem informacji o decyzjach, jakie podjęto na planie zdjęciowym, jest sprawozdanie analityczno-ekonomiczne z archiwum w Milanówku. W spisie scen zawiera ono dwie, które nie weszły do filmu (i których nie ma w scenariuszu): „Szpital psychiatryczny” oraz „Ślub”⁹⁵. Z wykazu obiektów zdjęciowych wynika, że na potrzeby

90 Informacji o *Rękach do góry* nie ma, niestety, ani w autobiograficznych zapiskach Tadeusza Łomnickiego (tegoż, *Spotkania teatralne*, wybór M. Bojarska, Warszawa 2003), ani w wywiadzie z Adamem Hanuszkiewiczem (*Reszta jest monologiem. Adam Hanuszkiewicz w rozmowie z Renatą Dymną i Januszem B. Roszkowskim*, Olszanica 2016), ani w biografii Bogumiła Kobieli (M. M. Szczawiński, *Zezowate szczęście: opowieść o Bogumile Kobieli*, Katowice 1996).

91 Garbień, dz. cyt.

92 Z. Samosiuk, H. Paszkowska, *Skolimowski*, „Polska Kronika Filmowa” 1967, nr 24B, min. 3.40 – 5.40.

93 Chodzi o kwestię *Dokąd my idziemy? Do śmierci*.

94 *Jerzy Skolimowski o sobie...*, dz. cyt., s. 17.

95 *Sprawozdanie analityczno-produkcyjne filmu „Ręce do góry”*, Archiwum Państwowe w Warszawie – Oddział Dokumentacji Osobowej i Płacowej w Milanówku, zesp. Przedsiębiorstwo Realizatorów Filmowych,teczka 248, k. 14.

sceny „Szpital psychiatryczny” zrealizowano, według sprawozdania, 10 ujęć o łącznej długości 280 metrów (być może, kiedyś zostaną odnalezione), natomiast ze „Ślubu” zrezygnowano „w zamian [za] obiekt Przesłuchanie”⁹⁶. Ponadto, w świetle informacji ze sprawozdania można powiedzieć, że Skolimowski planował początkowo rozbudowę sceny balowej o orkiestrę i kelnerów (rezygnacja z tych zamierzeń została skwapliwie odnotowana jako przykład oszczędności). Ponadto, reżyser wykreślił zadania dla statystów („Kolejarze” oraz „Kelnerzy”) oraz ról epizodycznych, oznaczonych jako „Józek” i „Żona Józka”. W żadnym z dokumentów nie znalazłem żadnej uwagi dotyczących tak nazywających się postaci; pewien trop daje natomiast wprowadzenie do fragmentu scenariusza opublikowanego w „Ekranie”, które brzmi tak: „Gdy przed mikrofonem odczytano list (...), błyskawicznie postanowiono zorganizować ekspedycję karną i podniecona kolumna ruszyła do wyjścia. Tutaj dopadły do nich żony z okrzykami protestu i skład osobowy tej krucjaty mocno się wykruszył”⁹⁷.

Jak wynika ze sprawozdania produkcyjnego *Rąk do góry*, zdjęcia wykonano w ciągu 42 dni, między 15 maja a 23 czerwca 1967 r. Natomiast okres montażu i udźwiękowania przekroczył plan i trwał aż do 9 listopada 1967 r. (będzie jeszcze o tym mowa). W sprawozdaniu napisano: „Przedłużenie tego okresu tłumaczymy brakiem decyzji co do zmian jakich oczekiwano po przedstawieniu filmu do kolaudacji w dniu 24 lipca 1967. Brak tych decyzji uniemożliwił grupie zdjęciowej kontynuowanie wszystkich prac produkcyjnych”⁹⁸. O długim oczekiwaniu na rozstrzygnięcia (skrupulatnie wyliczono, że chodziło o 88 dni) piszą autorzy raportu także w dziale „wskaźniki produkcyjne”, w którym tłumaczą się z niskich współczynników dotyczących wydajności (plan: 36,8, wykonanie 15,3). Zaznaczają: „w przypadku przyjęcia daty 24 lipca 1967 r. jako gotowości filmu do kolaudacji, okres montażu i udźwiękowania zamknąłby się liczbą 29 dni, a wydajność w tym okresie wyniosłaby 67,5. Na potwierdzenie powyższego informujemy, że już w dniu 1 sierpnia 1967 r. przekazano do FODU kopię wzorcową, zaś w dniu 3 sierpnia 1967 r. przekazano do CWF kopię pokazową”⁹⁹ (wariant 7-F-P).

W kolaudacji uczestniczyło kilka osób, które na temat *Rąk do góry* zabierały już głos podczas posiedzenia Komisji Ocen Scenariuszy. Poza prowadzącym oba spotkania Tadeuszem Zaorskim, byli to: Ludwik Starski, Tadeusz Karpowski, Jan Alfred

96 Tamże.

97 Skolimowski, „*Ręce do góry*” – fragment scenariusza, dz. cyt., s. 8.

98 Tamże, k. 8.

99 Tamże, k. 11. FODU – Filmowy Ośrodek Doświadczalno-Usługowy, zajmujący się m.in. oceną jakości kopii filmowych.

Szczepański i Stanisław Wohl; ten pierwszy, tak krytycznie oceniający scenariusz kilka miesięcy wcześniej, tym razem milczał¹⁰⁰. W kolaudacji wziął też udział Jerzy Bossak, autor zewnętrznej recenzji odczytanej na KOS-ie. Mimo pewnych krytycznych uwag pod adresem Skolimowskiego („posługuje się aktorami na zasadzie kukulek oraz epatuje pewnym motywem plastycznym i nim podporządkowuje wiele sekwencji”¹⁰¹), Bossak przyznał, że film zrobił na nim „duże wrażenie” i wyraził życzenie, „żebyśmy mieli najwięcej takich szoków jak ten”¹⁰². Wiele opinii było również pochlebnych: Szczepański i Karpowski użyli wręcz przymiotnika „wybitny”¹⁰³.

Dość ostro o filmie wypowiedział się natomiast Wincenty Kraśko, ówczesny kierownik Wydziału Kultury Komitetu Centralnego PZPR. Powtórzył zarzut, który pojawił się już na etapie scenariusza („jeżeli rzeczywiście młode pokolenie jest takie, jak je widzi Skolimowski, to mamy do czynienia ze zjawiskiem straszliwie groźnym”¹⁰⁴), a zarazem odniósł się do potencjalnych efektów promowania tego filmu zagranicą:

Jeżeli przy okazji naszych kolaudacji zastanawiamy się nad tym, czy obejrzany przez nas film odniesie sukcesy w kraju i za granicą, to tutaj śmiało mógłbym powiedzieć, że film ten odniesie murowany sukces za granicą, gdybyśmy go tam wysłali, sprawił on by niewątpliwie ogromną radość przeciwnikom naszej polityki i naszego ustroju, którzy mogliby powiedzieć: oto co komuniści potrafili zrobić z młodego pokolenia, które jest pokoleniem ludzi straconych¹⁰⁵.

Kraśko stwierdził, że „nie było w naszej Komisji jeszcze nigdy tak ostrego filmu i nie zapowiadał tego przedstawiony nam scenariusz”¹⁰⁶ (miał zapewne na myśli scenopis, który – o czym była już mowa – prawdopodobnie recenzował). Jego wypowiedź ma swoistą ramę sugerującą wahanie – na wstępie pyta „co należałoby zrobić?”, i w lekko zmodyfikowanej formie powtarza to pytanie w zakończeniu („co mamy z nim robić dalej?”¹⁰⁷). Niewątpliwie jednak, spośród kolaudantów to właśnie Kraśko sformułował

100 *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 24 lipca 1967 r.* Archiwum FINA, sygn. A-216, poz. 134. Zob. transkrypcja w niniejszym wydaniu „Pleografu”.

101 Tamże, k. 281.

102 Tamże, k. 288.

103 Tamże, k. 280 i k. 282.

104 Tamże, k. 283.

105 Tamże.

106 Tamże, k. 284.

107 Tamże.

najsilniejszą krytykę *Rąk do góry*, które określił jako „film odczłowieczony”¹⁰⁸ (zarzut „dehumanizacji” postawiła także Wanda Jakubowska, dostrzegła ona w filmie „coś upokarzającego”, „coś wrednego”¹⁰⁹).

Wyczuwając zapewne niechęć Kraśki, wymowę jego zarzutów próbowali złagodzić literaci związani z zespołami filmowymi. Witold Zalewski, choć scenę wizji obozowej określił jako „artystyczne nadużycie”, bronił opinii, że Skolimowski zrealizował „film oczyszczający, który szarpie widzem”¹¹⁰. Podobnie wypowiedzieli się Ernest Bryll („według mnie spełni on zadanie odświeżające”¹¹¹) i Stanisław Wohl („dyskusje, które rozpętają się nad tym filmem będą miały skutki pozytywne”¹¹²). Natomiast Jerzy Pomianowski w nieco paradnej wypowiedzi próbował argumentować, że to „film zrobiony w imieniu ideowych ZMP-owców, którzy przeciwstawiają się tej bezideowej postawie swoich Kolegów”¹¹³. Co ciekawe, opinii Kraśki przeciwstawił się też krytyk „Trybuny Ludu”: „Ja bym bronił strony politycznej tego filmu z tych względów, że to jest film, do którego nie powinniśmy podchodzić jak do sztuki realistycznej, do sztuki masowej, jak do filmów, na które chodzi parę milionów widzów”¹¹⁴ (nawiasem mówiąc, Jan Alfred Szczepański zaprzeczył tu swojej wcześniejszej wypowiedzi na Komisji Ocen Scenariuszy, podczas której wyraził był pogląd, że w jego opinii *Ręce do góry* nie będą „filmem dla fachowców” i mogą cieszyć się powodzeniem).

Zaorski, jak często miał w zwyczaju, próbował koncyliacyjnie spiąć zarzuty i pochwały wypowiedziane przez uczestników dyskusji. Ponownie, jak na KOS-ie, ubolewał nad jednostronnością przedstawienia bohaterów („nie znaleźliśmy jakiegoś kontrpunktu dla całości obrazu, a nawet jeśli ten kontrpunkt istnieje, to jest za słaby w porównaniu z tym, o czym mówi cały film”¹¹⁵). Wyraził także „pewne niepokoje co do strony interpretacyjnej przez odbiorców całego filmu”¹¹⁶ (sic!), i zakończył nieco salomonowym werdyktem przyjęcia filmu „w takiej postaci, w jakiej został zaproponowany, natomiast jeżeli chodzi o sposób jego rozpowszechniania, to zastanawiać się nad tym będziemy później”¹¹⁷.

108 Tamże, k. 282.

109 Tamże, k. 289.

110 Tamże, k. 285.

111 Tamże, k. 287.

112 Tamże, k. 294.

113 Tamże, k. 292.

114 Tamże, k. 288.

115 Tamże, k. 294.

116 Tamże, k. 295.

117 Tamże, k. 296.

Uwagi cenzury po pierwszej kolaudacji (lipiec – sierpień 1967 r.)

Wydaje się, że kopia wytworzona po kolaudacji z 24 lipca (wariant 7-F) była w znacznym stopniu (pomijając czwartą retrospekcję) zgodna ze scenopisem. Zalecenia wycięć znalazły się w opinii GUKPPiW z 28 lipca, kiedy kopia wzorcowa najpewniej została już wytworzona. Kolejny dokument urzędu cenzury datowany jest na sierpień. Oba pochodzą z zespołu archiwalnego Wydziału Kultury KC PZPR, wspomina o nich Anna Misiak w swojej książce¹¹⁸, obszernie cytując pierwszy z nich. Opinia podpisana przez Henryka Olszewskiego jest jedynym zachowanym dokumentem cenzury, w którym proponuje się wycięcie sceny z oczami Stalina; zarazem zakłada Olszewski, „umiarkowany ton w propagowaniu filmu” oraz ograniczenie jego obiegu filmu do kin studyjnych (lub wybranego jednego kina w każdym województwie)¹¹⁹. Poza rekomendacjami Olszewskiego, Misiak napomyka jedynie o drugiej notatce z 18 sierpnia 1967 r. (o której będzie jeszcze mowa).

Natomiast dwa inne materiały z urzędu cenzury, wytworzone przypuszczalnie w październiku 1967 r. nie wskazują konkretnych scen, które wydały się cenzorom podejrzane, lecz zawierają bardziej uogólnione oceny filmu, zbieżne zresztą z opiniami wygłaszanymi na kolaudacji (Misiak o nich nie wspomina – jej książka powstała w czasie, gdy archiwa cenzury były w opracowaniu). W jednym z nich – określonym jako „Informacja” rekapitulująca półroczną pracę urzędu, najpewniej na potrzeby KC – czytamy, iż film Skolimowskiego jest

swoistym rozrachunkiem zarówno z niektórymi przejawami okresu kultu jednostki (retrospekcje), jak też z niektórymi zagadnieniami współczesności polskiej. Pokazano w filmie bankructwo ideowe byłych zetempowców – studentów, dziś wziętych lekarzy, którzy wyrzekli się ideałów o które niegdyś walczyli, a jednym z ich głównych celów życiowych stała się pogoń za pieniądzem, kupnem samochodu, którego marka ma określać pozycję społeczną i towarzyską każdego z nich. Trudno byłoby zarzucać reżyserowi, że ocenia pewne zjawiska z pozycji antysocjalistycznych, ale spojrzenie na nasz dzień dzisiejszy jest jednostronne, a uogólnienia zbyt daleko idące. Tym niemniej można dostrzec w tym warsztatowo i artystycznie dobrym filmie nutę zaangażowania i niepokoju

118 A. Misiak, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA)*, Kraków 2006, s. 200.

119 [Notatka dotycząca filmu Jerzego Skolimowskiego *Ręce do góry* oraz filmu publicystyczno-dokumentalnego Tadeusza Jaworskiego *Sekretarz*, 28 lipca 1967]. Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII/262, k. 72.

z powodu istniejącego stanu rzeczy, co prowadzi autora do przesadnie pesymistycznych refleksji i wątpliwych konkluzji¹²⁰.

Drugi z kolei dokument – numer ściśle tajnego „Przeglądu”, w którym Departament Widowisk przedstawiał swoje osiągnięcia w ujęciu kwartalnym – ogranicza opis wymowy filmu do jednego zdania. W kolejnym wskazuje zaś konkretną scenę – inną niż retrospekcja z oczami Stalina – która wzbudziła wątpliwości: „Film ten pokazuje bankructwo ideowe byłych aktywistów ZMP a obecnie lekarzy. Retrospekcje odnoszące się do okupacji (śmierć ludzi w komorach gazowych) jeszcze bardziej zaostrzają polityczną wymowę filmu w odniesieniu do aktualnej sytuacji”¹²¹. Załącznik do broszury z tym opisem zawiera ponadto zatrzymany przez cenzurę scenariusz filmu, który miał być opublikowany w miesięczniku „Kino” (nr 8/1967); jak wynika z załącznika, tekst był już złamany i przygotowany do druku; zawiera ponadto opis sceny z oczami Stalina (wariant 8-L). Ta wersja scenariusza nie ma wiele wspólnego z materiałem przedstawionym na KOS-ie – to raczej nowela, transpozycja scenopisu do krótkiej formy epickiej.

Z omówionych czterech dokumentów GUKPPIW nie wynika, by żądanie wycięcia ujęć ze Stalinem było efektem nacisku strony sowieckiej, co sugerował reżyser w wywiadach. W jednym z nich mówił: „Nie wiedziałem, że żądanie wycięcia czterookiego Stalina wyszło z ambasady radzieckiej”¹²², w nieco wcześniejszym: „Skąd mogłem wiedzieć, że od chwili, kiedy zobaczył *Ręce do góry* ambasador ZSRR rozmowy ze mną były już tylko kamuflażem”¹²³.

Fragmety wypowiedzi reżysera o ambasadzie/ambasadorze nie znajdują potwierdzenia w zbadanych dotąd dokumentach. Poza notatką Olszewskiego, w dokumentach nie ma też mowy o „scenie z oczami”. Częściowe potwierdzenie przypuszczeń

120 „Informacja na temat publicznej działalności artystycznej w świetle ingerencji dokonanych przez Departament Widowisk GUKPPIW za okres 1 X 1966 – 30 IX 1967”, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3290, k. 194).

121 „Przegląd ważniejszych ingerencji nr 4/67 w zakresie publicznej działalności artystycznej oraz cząstok poświęconych tym zagadnieniom za okres lipiec – wrzesień 1967 r”, Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3290, k. 254.

122 T. Sobolewski, *Bokserki refleks. Rozmowa z Jerzym Skolimowskim* „Duży Format” [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza” z 14 lipca 2008, nr 163, s. 5-6. (przedruk w: *Skolimowski. Przewodnik „Krytyki Politycznej”*, Warszawa 2010, s. 169).

123 B. Janicka, *Na zawodowym ringu. Rozmowa z Jerzym Skolimowskim*, „Film” 1992, nr 9, s. 5

reżysera przynosi natomiast fragment recenzji Zygmunta Kałużyńskiego, opublikowanej w 1985 r.:

nasza redakcja w swoim czasie usiłowała się dowiedzieć o losie *Rąk* i nawet uczestniczyła, jako konsultant, w pertraktacjach o film. Obecnie z okazji ostatecznej premiery *Rąk*... przeczytałem, i to w kilku gazetach, że przyczyną zakazu był obraz bolesnych urazów, jakie młode pokolenie przeżyło w czasach stalinowskich, co jest treścią filmu, lecz co ówczesni mocodawcy woleli przemilczeć. Prawda jest jednak inna: krytyka lat pięćdziesiątych w *Rękach* jest umiarkowana, zresztą była już wtedy jak najbardziej dopuszczalna i pojawiała się w kinie bez porównania ostrzej, np. w *Potem nastąpi cisza* (1966) czy w *Zezowatym szczęściu* (1960) [...] Władze ówczesne, przeciwnie, mogły czuć się pochlebione, ponieważ w *Rękach*... owe przykrości z młodości należą do wspomnień już przewyciężonych, zaś obecnie bohaterowie filmu zdobyli dyplomy, sukces i zamożność. [...] Rzecz jednak w tym, że Stalin był mężem stanu innego państwa; otóż przedstawianie jego wyglądu w sposób zdeformowany jest przekroczeniem rygoru dyplomatycznego, czego przestrzega się nawet wobec tych głów, z którymi jest się w konflikcie; zasada ta ustaje, jeśli się nie mylę, dopiero po 25 latach, gdy postać staje się „historyczna”. Była to jedyna przyczyna zatrzymania *Rąk do góry*¹²⁴.

Niezależnie od tego, że domysły Kałużyńskiego o stosunku władz partyjnych do dobrobytu bohaterów filmu trzeba ocenić, w świetle przywołanej kolaudacji, jako zupełnie mylne, pozostała część jego relacji jest intrygująca. Nie udało mi się potwierdzić informacji o istnieniu „zasady 25 lat”. Ciekawsza jest informacja o „konsultacji w pertraktacjach”. Krytyk nie podaje żadnych nazwisk, ale prawdopodobnie chodzić może o Mieczysława Rakowskiego (w jego wielotomowych *Dziennikach* opublikowanych przez „Iskry” nie znalazłem jednak żadnej wzmianki o *Rękach do góry*). Choć i bez tej opowieści wiemy, że projekt budził ponadprzeciętne zainteresowanie władz – o czym świadczy choćby odręczna notatka z początku sierpnia 1967 r. adresowana do ministra kultury i sztuki, Lucjana Motyki: „Dla uzupełnienia wczorajszego przeglądu, przedstawiam stenogram z kolaudacji filmu”¹²⁵. Na fakt, że specjalne pokazy filmu organizowano wówczas nie tylko dla dygnitarzy i decydentów partyjnych, wskazuje zaś wspomnienie Witolda Sobocińskiego, który na pytanie Seweryna Kuśmierczyka

124 Z. Kałużyński, *Zaproszenie do samobójstwa*, „Polityka” z 9 marca 1985, s. 10.

125 [Notatka Jana Zbigniewa Pastuszki, dyrektora Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów, 3 sierpnia 1967], FINA, zesp. A-330. Znamienne, że notatka nie jest przeznaczona do wiadomości bezpośredniego przełożonego Pastuszki, czyli wiceministra Zaorskiego.

„Czy film przed zatrzymaniem przez cenzurę był pokazywany osobom ze środowiska filmowego?” odpowiedział: „Tak, organizowaliśmy zamknięte pokazy”¹²⁶.

Rozmowa z Kliszką, sprawa Wenecji i druga kolaudacja (jesień 1967 r.)

Przebieg rozmowy Skolimowskiego z Zenonem Kliszką znany jest jedynie z opowieści reżysera – już samo to rozpoznanie nakazywałoby podchodzić z ostrożnością do źródła. W 1990 r. na pytanie „Co działo się z *Rękami do góry* po ich ukończeniu?” reżyser odpowiedział:

Tak się złożyło, że bawił akurat w Warszawie szef weneckiego festiwalu, pan Rondi. Film Polski pokazał mu *Ręce do góry* i – jak mi powiedziano – ówczesny dyrektor Filmu Polskiego, pan Skawina, skądinąd bardzo sympatyczny człowiek, odbierał już od Rondiego gratulacje za najbliższą nagrodę w Wenecji. To było po sukcesie *Bariery* w Bergamo. Mój nowy film jechał jako faworyt, kopia już poszła do Wenecji, ja miałem wystawione wizy... I nagle zadzwonił do mnie Skawina mówiąc, że dostał decyzję, by wycofać kopię z konkursu. Okazało się, że decyzja przyszła z KC. Najpierw nie mogłem dojść, od kogo konkretnie; po nitce do kłębka dotarłem w końcu do towarzysza Kliszki. Był on ówczesnym numerem dwa, bezpośrednio po Gomułce. Dobijałem się długo, wreszcie obiecano mi u niego audiencję. Pamiętam, że był to mglisty dzień. Metaforyczna atmosfera. Po raz pierwszy w życiu przekroczyłem progi Komitetu Centralnego. Te upiorne korytarze, pustka, dudniące kroki. Kazano mi czekać. Po jakimś czasie sekretarka mnie wprowadziła mówiąc: ma pan pięć minut. I ja przez te pięć minut gadałem. W naiwności swojej bronilem filmu prawdopodobnie w zły sposób, usiłując przekonać do niego szczerością i zaangażowaniem. Na koniec zadałem Kliszce pytanie, czy będzie teraz w stanie wydać decyzję, która odwróci ten fatalny zbieg okoliczności (ciągle to sobie tłumaczyłem fatalnym zbiegiem okoliczności). On cały czas słuchał i na koniec odpowiedział krótki: „Nie!” I wstał, co znaczyło koniec rozmowy. Ja jeszcze rzuciłem na odchodnym, że dopóki ten film nie wejdzie na ekrany, to nie zamierzam w Polsce robić następnego. On odpowiedział: „Szerokiej drogi”!

Powyższa relacja wypada interesująco zwłaszcza w odniesieniu do sprawy festiwalu w Wenecji. Jest on wzmiankowany także w późniejszym wywiadzie z reżyserem, choć w nieco zmodyfikowanej wersji („Głupio mi o tym mówić, ale ówczesny dyrektor

126 S. Kuśmierczyk, *Każdy mój film był inny. Rozmowy z Witoldem Sobocińskim*, Toruń 2022, s. 35.

weneckiego festiwalu, pan Rondi, sekretnie gratulował mi Lwa¹²⁷). Niestety, reżysera zawiodła pamięć – w 1967 r. dyrektorem festiwalu był zupełnie inny krytyk – Luigi Chiarini (Gian Luigi Rondi objął kierownictwo później – po raz pierwszy w latach 1971-1972, a następnie w latach 1983 – 1991). Na podstawie notki we włoskiej gazecie można nawet – zakładając prawdziwość informacji podanej w prasie – wskazać konkretny dzień, w którym kierownictwo festiwalu w Wenecji dowiedziało się o wycofaniu filmu przez polską stronę. Według „La Voce Repubblicana” telegram z „Filmu Polskiego” do Chiariniego został wysłany 4 sierpnia; wiadomość miała zawierać przeprosiny oraz informację o „problemach z ostateczną wersją montażu”¹²⁸ (czy zatem faktycznie „kopia już poszła do Wenecji”, jak mówił Skolimowski?).

O tym, że NZK faktycznie planował udział filmu na festiwalu w Wenecji, świadczy uwaga zawarta w notatce Olszewskiego:

Przed pokazem kolaudacyjnym CWF zgłosiła do GUKPPiW plakat w języku włoskim. Plakat przedstawiał podniesione do góry ręce z kluczykami samochodów. Zgłoszono również folder w języku angielskim. Materiały te przeznaczone były do propagowania filmu w Wenecji. Pomimo wywieranego nacisku, że materiały muszą być szybko wydrukowane, ponieważ film jest zatwierdzony do udziału w Festiwalu, nie udzieliliśmy zezwolenia na ich druk¹²⁹.

Projektów tych materiałów nie udało się odnaleźć. Warto natomiast zwrócić uwagę na sformułowanie o „wywieranym nacisku” – ewidentnie, *Ręce do góry* są przykładem sytuacji konfliktowej między NZK a GUKKPiW.

Relację Skolimowskiego w części potwierdza także – wspomniana już, lecz dotąd nie skomentowana – notatka z 18 sierpnia 1967 r., której treść warto przytoczyć *in extenso*:

W związku z pojawiającymi się w prasie i radiu zachodnim doniesieniami na temat losów filmu *Ręce do góry* J. Skolimowskiego pragniemy poinformować, że w trakcie kręcenia tego filmu, w momencie kończenia prac nad nim, powstał w Naczelnym Zarządzie

- 127 J. Pogorzelska, *Sukces jest najlepszą zemstą. Rozmowa z Jerzym Skolimowskim*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn” 2001, nr 6, s. 22-23. Można odnieść wrażenie, że reżyser mówi tu o własnej rozmowie z Rondim, podczas gdy we wcześniej cytowanym wywiadzie jako rozmówca Rondiego został wskazany Skawina.
- 128 *Mostra di Venezia e ritiro del film polacco*, „La Voce Repubblicana” z 24 sierpnia 1967. [Wycinek prasowy ze zbiorów Filмотeki Narodowej, sygn. TW 905].
- 129 [Notatka dotycząca filmu Jerzego Skolimowskiego *Ręce do góry* oraz filmu publicystyczno-dokumentalnego...], k. 74.

Kinematografii projekt ewentualnego wysłania tego filmu – w razie udanych wyników realizacji – na festiwal do Wenecji. Brak odpowiednio interesujących utworów spośród już zrealizowanych skłaniał towarzyszy z NZK do przewidywania takiej możliwości. Film został pokazany komisji kolelaudacyjnej w dniu 24 lipca br. Po obejrzeniu filmu kierownictwo kinematografii i Wydział Kultury KC zadecydowały, że film bez istotnych zmian nie może być wysłany do Wenecji, a także nie może być pokazany na publicznych ekranach w kraju. Rozmowy przeprowadzone z reżyserem wskazują na to, że rozumie on zarzuty natury ideowej i politycznej stawiane filmowi, częściowo z nimi się zgadza i skłonny byłby spróbować zmienić wydźwięk społeczny swojego dzieła¹³⁰.

Ostatnie zdanie jest szczególnie ciekawe – jako częściowo kontrydiktoryjne wobec informacji płynących z wywiadów z reżyserem. W cytowanym już wywiadzie z Janicką reżyser stawia się raczej w roli ofiary: „wzywali mnie nadal, jeździłem więc do tego cholernego Białego Domu coraz wyżej i wyżej, aż wreszcie dotarłem do człowieka nr 2, Zenona Kliszki”¹³¹. Porównanie relacji z notatki z tym wyimkiem z wywiadu pozwala stwierdzić, że faktycznie jakieś „negocjacje” – trwały.

Osobną sprawą pozostaje datowanie rozmowy z Kliszką. Jeśli jej cel oznaczało „uwolnienie” filmu na festiwal, wówczas trzeba byłoby przyjąć, że odbyła się ona między 24 lipca (po kolelaudacji) a przed inauguracją festiwalu w Wenecji, który w 1967 r. rozpoczął się 26 sierpnia („kopia już poszła do Wenecji, ja miałem wystawione wizy”¹³²). Jednak dwa zdania z wywiadu-rzeki („dobijałem się długo” oraz „to był mglisty dzień”), a także sugestia powtarzalności z wywiadu z Janicką („wzywali mnie nadal”, „coraz wyżej i wyżej”) wskazywałyby jednak na to, że rozmowę przeprowadzono później, już jesienią.

Niewiele na temat domniemanego czasu rozmowy powie Skolimowski w wywiadzie z 2001 r.; jest on jednak ciekawy z innego powodu. Mówił wówczas reżyser:

Kiedy zatrzymano *Ręce do góry*, postanowiłem walczyć. Dotarłem do człowieka numer dwa w tym kraju – Zenona Kliszki. Sekretarka ostrzegła mnie, że mam pięć minut. Mówiłem, jękałem się i zatykało mnie. Cytowałem głosy przyjaciół, w tym Tadzia Łomnickiego, który był wtedy mocno zaangażowany w partię, więc niby jego głos się liczył. Mówiłem, że wypruwaliśmy sobie żyły, żeby oddać w tym filmie ducha naszych czasów,

130 [Notatka w sprawie filmu J. Skolimowskiego *Ręce do góry*, 18 sierpnia 1967]. Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII/262, k. 71.

131 B. Janicka, *Na zawodowym ringu. Rozmowa z Jerzym Skolimowskim*, „Film” 1992, nr 9, s. 5.

132 Jerzy Skolimowski *o sobie...*, dz. cyt., s. 20.

że to chyba dobrze, jeśli taki film ujrzy światło dzienne, że jeśli zobaczą go na Zachodzie, będzie to znaczyło, że nie jesteśmy w Polsce aż tak zniewoleni. Kliszko słuchał z kamiennym spokojem. Na końcu spytałem: „Pozwoli mi pan żywić nadzieję, że niefortunna decyzja zatrzymania filmu zostanie zmieniona?” „Nie”. Jedno słowo. I cisza. Potem wstał. Wtedy rzuciłem ostatni argument: „W takim razie nie będę robił filmów w Polsce, dopóki *Ręce do góry* nie wejdą na ekrany”. On wtedy cynicznie powiedział: „Szerokiej drogi”. Wyszedłem, trzaskając drzwiami. Następnego dnia zadzwoniono do mnie, abym odebrał paszport¹³³.

Zdawałoby się, że to niemal identyczna relacja do wcześniej przywołanej – podobna także w szczegółach dotyczących czasu trwania rozmowy (pięć minut) oraz jej zakończenia („Szerokiej drogi!” – przy czym późniejszą relację reżyser ubarwił o trzaśnięcie drzwi). Niemniej, inaczej niż w wywiadzie z 1990 r., Skolimowski przybliżył tu treść swej argumentacji – powołuje się na Tadeusza Łomnickiego, a ponadto podkreśla walor potencjalnych korzyści wizerunkowych („jeśli zobaczą go na Zachodzie, będzie to znaczyło, że nie jesteśmy w Polsce aż tak zniewoleni”). Dysponując wiedzą o przebiegu komisji scenariuszowej, której członkowie – przy Skolimowskim – akcentowali „międzynarodowy” pożytek z filmu, można uznać przedstawioną przez reżysera linię argumentacji za prawdopodobną.

Czy „obstawiając” Kliszkę dokonał Skolimowski dobrego wyboru? Wątpliwości przynosi wypowiedź zaprotokołowana w stenogramie z kolaudacji z 1981 r. (o której będzie jeszcze mowa). Jeden z jej uczestników, Krzysztof Winiewicz, podzielił się w jej trakcie następującym wspomnieniem:

widzę ten film po raz drugi, bo widziałem go w roku 1968 po raz pierwszy. Była to projekcja w wąskim gronie, w partyjnym środowisku (...) mogę powiedzieć, że nasze środowisko walczyło zjadle o ten film, aby ukazał się on na ekranach właśnie w tym kształcie, w jakim został zrealizowany. Mówiąc o tych sprawach, chciałbym przypomnieć naradę, jaka odbyła się w Komitecie Centralnym, kiedy ta sprawa została wyciągnięta na pierwszy plan. Ponieważ uczestniczyłem w tej naradzie, więc mogę poinformować zebranych, że decyzję o niekierowaniu filmu na ekrany podjął wówczas Sekretarz Artur Starewicz, który powiedział, że bierze to na swoją odpowiedzialność i teraz wszyscy twierdzimy, że ówczesne kierownictwo kinematografii i polityki kulturalnej skompromitowało się. Chodziło o to, że film ten mówi o pokoleniu

133 Pogorzelska, dz. cyt., s. 22-23.

ZMP-owców i towarzyszy Starewicz twierdził, że to pokolenie zostało przez reżysera w jego filmie skompromitowane. To było powodem zatrzymania filmu i skierowania go na półki¹³⁴.

W przywołanych wypowiedziach nieustannie mamy wrażenie, że zatrzymanie filmu było aktem jednorazowym. Tymczasem wiele wskazuje na to, że wiele działań wokół filmu rozgrywało się jesienią 1967 r. Przykładowo, ze sprawozdania produkcyjnego wynika, że 20 października 1967 r. Zjednoczenie Zespołów i Realizatorów Filmowych przekazało „polecenie dotyczące zmian dialogowych i montażowych. Po wykonaniu zaleceń film przedstawiono po raz wtóry w dniu 9 listopada 1967”¹³⁵ (wariant 9-F). Niestety, nie wiemy, jakich zmian dialogowych i montażowych domagano się w październiku, ani jak przyjęto je na kolaudacji z 9 listopada – stenogramu z niej nie udało się odnaleźć. Nieco szczegółów przynosi fragment sprawozdania produkcyjnego, który zawiera dane dotyczące metrażu filmu. Czytamy: „Planowany metraż filmu według scenopisu wynosi 2392. Wykonano zgodnie ze scenopisem 2392. Po zmontowaniu filmu i wykonaniu zaleceń pokolaudacyjnych przewidujących między innymi skrócenie niektórych sekwencji metraż ostateczny zgodny z metryką filmu wynosi 1957 m.”¹³⁶ Z zapisu tego wyniku, że w odniesieniu do oryginalnego projektu (wariant 7, mający mieć ok. 89 minut – obliczając 1 minutę filmu na 27 metrów taśmy 35mm), w wariacie 9 – powstałym gdzieś między 3 sierpnia (data wytworzenia kopii pokazowej według sprawozdania produkcyjnego) a 8 listopada 1967 r. (druga kolaudacja) – materiał skrócono o ok. 17 minut.

Potwierdzeniem wykonania cięć jest notatka z 13 listopada 1967, w której Pastuszko pisze do Zespołu Produkcji i Techniki Filmowej, że „w dniu 9 listopada br. Zespół «Syrena» przedstawił obywatelowi V-Ministrowi Zaorskiemu poprawioną wersję filmu Jerzego Skolimowskiego *Ręce do góry*. Stwierdzam, że reżyser wprowadził do filmu zmiany zgodne z zaleceniami”¹³⁷. Nie wiemy, niestety, o jakie dokładnie zalecenia chodziło (czyżby zrezygnowano z zalecenia dotyczącego oczu Stalina?). Niemniej, pomimo „wprowadzenia zmian zgodnych z zaleceniami” (a może przegładu

134 *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 11 maja 1981*. Archiwum FINA, sygn. A344, poz. 266, s. 8. Warto zwrócić uwagę, że Winiewicz mówi o dwóch sytuacjach: projekcji w roku 1968 oraz o naradzie (nie wiadomo, czy odbyła się ona przed projekcją czy po niej).

135 *Sprawozdanie analityczno-ekonomiczne...*, dz. cyt., k. 8. Z tabelarycznego harmonogramu produkcji wynika, że montaż trwał od 20 października do 9 listopada.

136 Tamże, k. 11.

137 [Pismo Jana Zbigniewa Pastuszki, dyrektora Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów, do Zespołu Produkcji i Techniki Filmowej, 13 listopada 1967], FINA, zesp. A-330, brak paginacji.

zmian nie dokonano z należytą starannością i dopiero później dostrzeżono, że nie wszystkie zmiany faktycznie wprowadzono?), podjęto decyzję o nierozpowszechnianiu filmu. Pozostaje do wyjaśnienia, czy to, co nazywamy „wersją z 1967 r.”, stanowi wariant 7 (po kolaudacji majowej) czy może 9 (po kolaudacji listopadowej); przywołane dane o metrażu pochodzące ze sprawozdania produkcyjnego wskazują zdecydowanie na drugą ewentualność.

Interludium (1970 – 1973)

Czytelnik wywiadu z 2001 r. mógłby odnieść wrażenie, że po rozmowie z Kliszką reżyser, po prostu, spakował się i wyjechał (wrażenie takiej natychmiastowości wytwarzane jest przez fragment: „Wyszedłem, trzaskając drzwiami. Następnego dnia zadzwoniono do mnie, abym odebrał paszport”¹³⁸). Tymczasem wiele wskazuje na to, że Skolimowski wyjechał z kraju nie od razu po rozmowie z Kliszką, ale później, prawdopodobnie w 1969 r.¹³⁹ Wyjazd nie był, oczywiście, związany z otrzymaniem paszportu „w jedną stronę”, ani z koniecznością zrzeczenia się obywatelstwa, jak działo się w przypadku osób wygnanych z PRL z powodu antysemickiej czystki. Nie chodziło jeszcze o emigrację w sensie ścisłym – przyjeżdżał do Polski często, i choć pomieszkiwał głównie w Warszawie, w korespondencji z kolejnych lat podawał adres łódzkiego mieszkania¹⁴⁰. W dokumentacji dotyczącej *Rąk do góry* pojawiły się dwa takie pisma, związane z... nową wersją filmu. Reżyser wspominał:

W 1971 r. doszło do rozmowie w sprawie ewentualnego uwolnienia *Rąk do góry*. Chyba Film Polski walczył o ten film, bo po tym, jak w Wenecji nie doszło do pokazu, podniosła się wrzawa, pojawili się jacyś kupcy i można go było naprawdę dobrze sprzedać (...) W 1971 r. znów mnie wezwano i ja nawet zmieniłem finał na bardziej optymistyczny. Zamiast zakończenia, w którym oni wychodzą i idą wśród tych swoich samochodów,

138 Pogorzelska, dz. cyt., s. 23-24. Ten sam wywiad uzupełniono biogramem, w którym czytamy: „Kiedy film zatrzymano, Skolimowski zdecydował się wyjechać na Zachód. Od 1970 mieszkał we Włoszech, Wielkiej Brytanii i USA. Do Polski przyjechał w 1991, żeby zrealizować adaptację *Ferdydurke* Gombrowicza” (Tamże, s. 25).

139 T. Sobolewski, *Boksyerski refleks...*, dz. cyt., s. 5.

140 Znajduje to także potwierdzenie we wspomnieniach profesora Politechniki Łódzkiej: „W bloku przy ul. Bednarskiej 24 częstym gościem był reżyser Jerzy Skolimowski, mąż aktorki Joanny Szczerbic. W latach 70. zajeżdżał na podwórko fordem mustangiem, który parkując wśród warszaw, syren i trabantów, budził uzasadnioną sensację” (Wspomnienia prof. Michała Tadeusiewicza, <http://www.zaszafie.pl/kategoria-glowna/felietony/felietony/m/1066-listy-palindromisty-malo-wiz-do-lodzi-wolam-palindromy-w-lodzi>; dostęp 20 września 2023 r.).

dałem inne, w którym Leszczyc nie zdążył wysiąść, gdy pociąg nagle ruszył. Przetoczył się kawałek i zatrzymał w szczerym polu – złote łany pszenicy. I w tym miejscu zastoso-
wowałem przejść z czarnobiałego w kolor. Leszczyc wysiada z pociągu i idzie między
te złote łany: natura, przyszłość, może będzie lepiej – ten ciąg skojarzeń. Czekaliśmy.
Przyszła odpowiedź: owszem, finał znacznie lepszy, lecz trzeba jeszcze wyrzucić tego
czterookiego Stalina. Na to ja powiedziałem: nie!¹⁴¹.

Skolimowskiego zawiodła nieco pamięć, gdy mówił o roku 1971. Pisma związane
z potencjalną nową wersją pochodzą z września 1970 r. W dokumencie zatytułowa-
nym „Propozycja zmian w filmie *Ręce do góry*”, podpisanym przez reżysera, czytamy:
„Akt 1 Nowy układ napisów czołowych. Akt 4 (ujęcie 62): Zmiana finału sceny „prze-
słuchania”. Konieczność dokręcenia nowego ujęcia z dialogiem, w którym zabrzmie
głos rozsądku ze strony sali. Akt 8 (od ujęcia 110): Nowy finał filmu”¹⁴². Ten ostatni
miał wyglądać następująco:

po ujęciu ukazującym Alfę powracającą do wagonu – konieczność przekręcenia
następnego ujęcia, w którym Alfa i Zastawa znajdą porozumienie co do ewentualnego
przyjazdu Alfy na wieś. Również sprawa autorstwa listu nie będzie rozstrzygnięta jed-
noznacznie, pozostawiając możliwość, iż na wsi znajduje się jeszcze inny z ich wspólnych
kolegów. Ujęcie skończy się ruszeniem pociągu, a jako następne wykorzystane
zostanie istniejące ujęcie rąk podnoszących się w tańcu. Ostatnim ujęciem filmu byłoby
nakręcone na kolorze, ale prawie w całości skopiowane na czarno-biało ujęcie pociągu
zatrzymującego się w polu słoneczników. Zastawa znalazłby się twarzą w „twarz” ze
strachem na wróble, na który narzuciłby swój niepotrzebny już smoking, a sam ruszyłby
na przelaj przez pole słoneczników, które powoli nabierałyby swego naturalnego koloru,
zaś niebo nad nimi z szarego zmieniłoby się w błękitne (dzięki trickowi na kopiarce)¹⁴³.

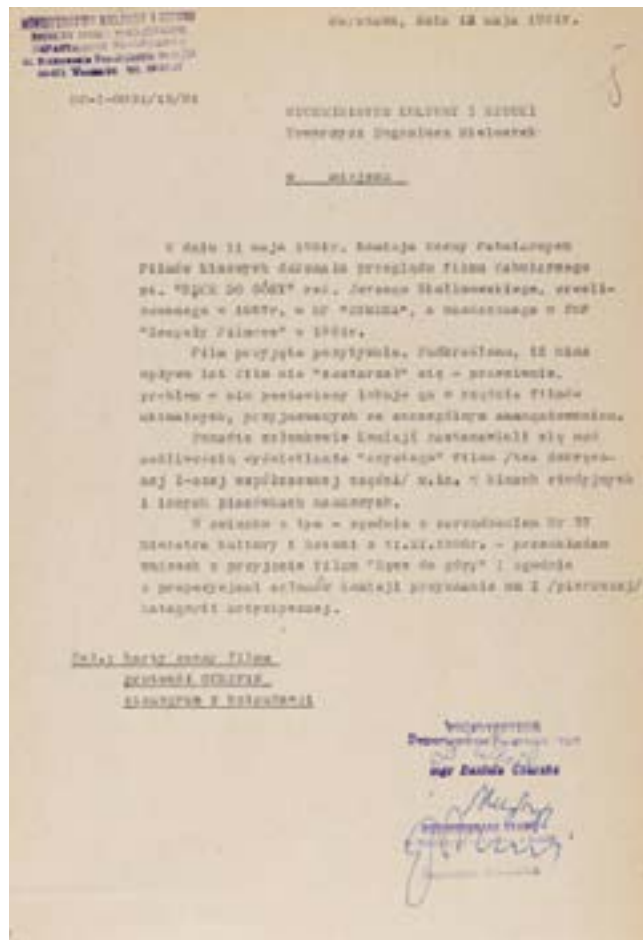
141 Uszyński, dz. cyt., s. 25.

142 J. Skolimowski, *Propozycja zmian w filmie „Ręce do góry”* [1970]. FINA, A-330. Na dokumen-
cie stempel oraz odręczny dopisek Jana Zbigniewa Pastuszki, Dyrektora Zespołu Programu
i Rozpowszechniania Filmów: „Wiceminister Kultury i Sztuki Obywatel Czesław Wiśniewski.
Z prośbą o akceptację zmian i zgodę o [tak w oryginale – KK] ich realizację. 18. IX 70”

143 J. Skolimowski, *Propozycja zmian...*, dz. cyt.

18 września 1970 r. wiceminister Czesław Wiśniewski wyraził zgodę na dokonanie zmian i dokrętek do filmu¹⁴⁴. W żadnym dokumencie nie ma mowy o ponownym żądaniu usunięcia sceny z oczami Stalina (jak utrzymywał Skolimowski); niewykluczone jednak, że taka dyspozycja została sformułowana ustnie. Nakręcenie dodatkowej sceny najpewniej pociągnęłyby za sobą ponowne otwarcie produkcji, co zostałoby odnotowane w dokumentacji – śladów takich brak, stąd opisywany tu wariant bezpieczniej zasadnie będzie uznać za jedynie „literacki” (wariant 10-L).

Osobnego numeru inwentarzowego nie nadał natomiast jeszcze innej relacji, która zdaje się raczej środowiskową plotką, odnoszącą się tym razem do roku 1973. Wówczas to – według cytowanego już Kałużyńskiego – „ówczesny dyrektor działu widowisk proponował, by portret Stalina zastąpić innym, być może abstrakcyjnym obrazem «przywódcy w ogóle», co mogło pasować do cokolwiek symbolicznego, poetycznego stylu filmu jednak reżyser się nie zgodził”¹⁴⁵. Pisząc o „dyrektorze działu widowisk”, najpewniej miał krytyk na myśli Przemysława Marcisza, który po Olszewskim objął stanowisko dyrektora Zespołu Widowisk, Radia i Telewizji w GUKPPIW. Nie są znane dokumenty, które potwierdziłyby informację z artykułu Kałużyńskiego.



Il. 6. Wniosek z 1981 r. dotyczący zgody na rozpowszechnianie filmu *Ręce do góry* (źródło: archiwum FINA, A344, poz. 266).

Wersja z nowym prologiem i kolejna kolaudacja (1981)

W wywiadzie-rzecz z 1990 r., Skolimowski wspomina: „Kiedy w 1981 r. pojawiła się szansa, że film zostanie dopuszczony na ekrany (bo do grudnia wszystko zapowiadało się dobrze), zwrócono się do mnie z propozycją, bym coś z nim zrobił, bo przeleżał się 14 lat i mógł się trochę zestarzeć. Przyjechałem, obejrzałem go ponownie

144 [Pismo Jana Zbigniewa Pastuszki, dyrektora Zespołu Programu i Rozpowszechniania Filmów, do PRF „Zespoły Filmowe”, z 18 września 1970], FINA, zesp. A-330, poz. 5.

145 Kałużyński, dz. cyt., s. 10.

i postanowiłem dorobić prolog¹⁴⁶ (ponadto Skolimowski dokręcił też krótki epilog, z portretami aktorów grających w oryginalnym filmie). Dysponujemy też inną wypowiedzią reżysera na ten temat (pochodzi ona z 1981 r., zatem opisuje wydarzenia niedawne): „Wywołał sprawę telefon do mojej galerii malarstwa w Londynie, od polskiego ministra kultury. Zaskoczenie wielkie; przecież dawno filmu nie widziałem. Przyjechałem do Warszawy¹⁴⁷.”

Z myślą o wprowadzeniu *Rąk do góry* na ekrany, Skolimowski dokonał wycięć z materiału pochodzącego z 1967 r. (nie wiadomo jednak, czy z wariantu 7, czy – co bardziej prawdopodobne – z wariantu 9). W cytowanym wywiadzie z 1981 r. reżyser uzasadniał je tak: „Wiele momentów w filmie nie podobało mi się. Usunąłem kilka fabularnych perypetii. Zapewniam, że niczego, co wartościowe, nie uroniłem¹⁴⁸.” Do tego wątku powrócę. Gdy zaś idzie o prolog, nieco informacji o kulisach jego powstawania oraz zdjęciach w Wielkiej Brytanii przynosi opublikowany w „Filmie” materiał – ni to recenzja, ni to reportaż – autorstwa Niny Sławińskiej¹⁴⁹.

W napisach początkowych reżyser określił trwający łącznie 24 minuty prolog jako *dziennik*. W otwierającym film monologu, w bliskości znamiennej sformułowania *w zmęczonej pamięci nieokreślony kształt*, dwukrotnie pojawia się postać określona jako *kapitan Sawicki*, którą Skolimowski wiąże z zatrzymaniem swego filmu czternaście lat wcześniej. W pierwszej części monologu mówi: *Czy to kapitan Sawicki? Może... Może raczej ten drugi z cenzury, którego nazwiska nigdy nie poznałem*. Nieco później reżyser doprecyzowuje: *Kapitanie Sawicki, kiedy zaczynałem ten film w 1967 r., otrzymałem pilne wezwanie. Pokój 209, schodami w lewo, drugie piętro*. Druga wypowiedź w mocniejszy sposób sugeruje, że to „kapitan Sawicki” mógł stać za zatrzymaniem filmu w 1967 r. Z kolei trzecia część wypowiedzi związanej z tą osobą nie wiąże się wprost z losami *Rąk do góry*, dotyczy bowiem szerszej pojętych zjawisk nadzoru i represji w państwie „demokracji ludowej”: *Czternaście lat temu zrozumiałem, że jeśli nie mogę robić filmu o tym, co rozumiem, nie mogę robić filmu o moim kraju, nie mówić tego, co myślę, jeżeli wzywany byłem na przesłuchania, pytany o nazwiska ludzi, z którymi mówiłem, musiałem wyjechać. Nie można robić filmów w pokoju 209*.

Według ustaleń Filipa Gańczaka, „w IPN-owskich materiałach kapitan Sawicki faktycznie występuje. Z adnotacją, że to fałszywe nazwisko, pod jakim przedstawia się reżyserowi. W rzeczywistości nazywa się Wiesław Poczmański

146 Uszyński, dz. cyt., s. 20.

147 Kościelecka, dz. cyt., s. 6.

148 Tamże.

149 N. Sławińska, *Klocki wyobraźni*, „Film” 1981, nr 21, s. 7.

i pracuje w Departamencie III MSW¹⁵⁰. Pierwsza rozmowa Poczmańskiego vel Sawickiego ze Skolimowskim odbyła się pod koniec października 1972 r., gdy reżyser został zatrzymany przez milicję za jazdę samochodem pod wpływem alkoholu i został „pozyskany do współpracy”¹⁵¹. Gańczak ustalił, że doszło do kilku zaledwie spotkań Skolimowskiego i Poczmańskiego¹⁵²; reżyser konsekwentnie odmawiał bowiem przekazywania informacji¹⁵³. O ile sprawa Poczmańskiego vel Sawickiego mogła być istotnym powodem pozostania Skolimowskiego na emigracji, o tyle nie miała nic wspólnego z zatrzymaniem *Rąk do góry*, co sugerował reżyser w prologu z 1981 r. Natomiast zawarty w nim *reenactment* „telefonu z polskiego ministerstwa” jest zbieżny z przytoczonymi fragmentami wywiadów udzielonych przez Skolimowskiego; brak jednak śladów takiej rozmowy w dokumentacji archiwalnej.

W przywołanym już artykule Sławińskiej pojawia się sugestia, iż „nie istnieje żaden scenariusz nowej wersji filmu”¹⁵⁴. To nieprawda, co dowodzi dokumentacja produkcyjna filmu. Ponieważ zespół „Syrena” już nie istniał – został zlikwidowany z końcem kwietnia 1968 r. – produkcję dokrętek przejął zespół „Kadr”. Scenopis z 1981 r. liczy zaledwie 13 stron maszynopisu – dotyczy nowego materiału (wariant 11-L) i nie wiąże się formalnie ze scenopisem z 1966 r.¹⁵⁵. W jego zakończeniu – po partii z oryginalnym filmem z 1967 r.! – planowano scenę batalistyczną, w nagłówku opisaną jako „105 m, Warszawa”, której brak na końcu wersji ekranowej z 1981 r. (została przeniesiona do prologu)¹⁵⁶. Natomiast na przedostatniej stronie 14-stronicowego dokumentu pojawia się zapis „sc. 40. Fragmenty filmu *Ręce do góry* – 1470 m, materiał wirażowany”. Ponad wszelką wątpliwość, kopia przygotowana na pokazy w 1981 r. (wariant 12-F) w istocie była wirażowana. Zaświadcza o tym obszerna recenzja Jerzego Płażewskiego (znamienne:

- 150 F. Gańczak, *Filmowcy w matni bezpieki*, Warszawa 2011, s. 205. W latach 60. i 70. zajmował się inwigilacją środowiska teatralno-filmowego, m.in. Aleksandra Forda, Andrzeja Wajdy i Adama Hanuszkiewicza. W latach 80. zastępca SB w województwie olsztyńskim. W XXI w. aktywny bloger, udzielający się w stowarzyszeniu byłych oficerów SB.
- 151 Tamże. Skolimowski podpisał deklarację zgody na „współdziałanie” z SB 26 października 1972 r. (charakter zobowiązania ujmuję w cudzysłowy, bowiem reżyser podkreśla, że nie zgodził się na formułę o „współpracy” – Gańczak, dz. cyt., s. 211).
- 152 Gańczak, dz. cyt., s. 211-212.
- 153 23 lutego 1976 złożono wniosek o wyrejestrowanie z sieci tajnych współpracowników, ponieważ „Skolimowski odmówił współpracy z władzami SB”. Dokument reprodukowany w książce Gańczaka, dz. cyt., s. 211.
- 154 N. Sławińska, dz. cyt., s. 7.
- 155 J. Skolimowski, *„Ręce do góry” (scenopis)*, Warszawa 1981. Archiwum Państwowe w Warszawie – Oddział Dokumentacji Płacowej i Osobowej w Milanówku, zesp. Film Polski, sygn. 220, k. 26 i n.
- 156 Tamże, k. 41.

tylko w jednym zdaniu odnosząca się do współczesnego prologu), w której wspomina o zabarwionych sepiowo scenach z balu i pociągu, w które „wplecione zostały w tonacji oliwkowej, rozjaśnionej, trzy warstwy lakonicznych retrospekcji, naklejanie portretu, ZMPowski sąd nad ‘winowajcami’ i groteskowa próba samobójstwa”¹⁵⁷. Nawiasem mówiąc, Płażewski pisze o trzech retrospekcjach – choć przecież w dostępnych wersjach filmu były cztery. Nie można wykluczyć, że w kopii filmu, jaką widział Płażewski, była tylko jedna scena z akademika (krytyk wspominał o scenie próby samobójstwa) – to jednak tylko przypuszczenie, równie prawdopodobne jak fakt, że Płażewski omyłkowo nie odnotował jednej z retrospekcji.

Nowy *de facto* film oznaczał konieczność ponownej kolaudacji. Odbyła się ona 11 maja 1981 r., a wzięło w niej udział dwudziestu oceniających (żadna z osób nie była obecna na KOS-ie w 1966 r. ani na kolaudacji w lipcu 1967 r.) oraz Skolimowski; przewodniczył wiceminister Eugeniusz Mielcarek. Wśród dziesięciu dyskutantów, którzy wypowiedzieli swój osąd na tym spotkaniu, nie było dyrektora Marcisza z GUKPPiW¹⁵⁸; na protokole z przeglądu widnieje jego podpis oraz decyzja „Film może być wyświetlony bez zmian”¹⁵⁹. Aleksander Jackiewicz zabierał głos aż trzykrotnie, co rzadko się zdarzało; na wstępie wyznał: „brałem udział kilkakrotnie w różnych akcjach, kiedy staraliśmy się ten film prezentować. Miałem szczęście, że zobaczyłem ten film dzięki interwencji towarzysza Kraśko”¹⁶⁰. Autor „Antropologii filmu” określił *Ręce do góry* jako „jeden z najwybitniejszych filmów w naszym kinie (...) ono się nie zestarzało i jest nadal dziełem współczesnym (...) film, który przerósł epokę, w jakiej był realizowany”¹⁶¹. Analogiczne pochwały wygłosili: Andrzej Kuśniewicz („chwilami miałem wrażenie, że to jest obraz o wiele późniejszy”¹⁶²), Jacek Fuksiewicz („wybitny, nic się nie zestarzał”¹⁶³),

157 J. Płażewski, *Ars longa...*, „Kino” 1981, nr 9, s. 9.

158 Głosu nie zabierali i pisemnej opinii nie przedstawili: dyr. Leon Bach (dyrektor PRF „Zespoły Filmowe”), tow. Zygmunt Janik (Wydział Kultury KC), prof. Henryk Jankowski (1929-2004; filozof, w 1981 prodziekan Wydziału Filozofii i Socjologii UW), płk. Wacław Lang (przedstawiciel Ministerstwa Obrony Narodowej w NZK), Janusz Morgenstern (1922-2011; reżyser, kierownik zespołu filmowego „Perspektywa”).

159 *Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej Filmów Fabularnych w dniu 11 maja 1981*. FINA, A344, poz 266, s. 16.

160 Tamże, s. 1. Nie wiadomo dokładnie, o jakim czasie mowa. Ponieważ Kraśko był wicepremierem w rządzie Piotra Jaroszewicza w okresie 1971-1972 (i członkiem Rady Państwa od 1972 r. do swej śmierci w 1976 r.), jest dość prawdopodobne, że „akcja”, o jakiej wspominał Jackiewicz, dotyczyła opisanej już próby wprowadzenia filmu na ekran w 1971 r.

161 Tamże, s. 2.

162 Tamże, s. 3.

163 Tamże, s. 6.

Jerzy Hoffman („od strony artystycznej, jak też od strony ideowej nic nie stracił przez te lata”¹⁶⁴), a także wiceminister Mielczarek („ten film nadal funkcjonuje [...] nie stracił w odbiorze”¹⁶⁵).

Najzagorzalszym obrońcą filmu okazał się jednak... Mieczysław Waśkowski, ówczesny przewodniczący zakładowej komórki PZPR w POP Przedsiębiorstwie Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe” (w miesiącach poprzedzających stan wojenny kilkakrotnie przyjmował pozę obrońcy wolności słowa, chwając na przykład *Przypadek* Kieślowskiego). Obszerną wypowiedź zaczął od akcentu osobistego: „Ponieważ z ekranu był słyszalny mój głos, więc chciałbym powiedzieć coś na temat tego filmu, bo niejako czuję się jednym z jego bohaterów”¹⁶⁶ (chodzi o retrospekcyjną scenę przesłuchania – Waśkowski nie jest widoczny w kadrze, słychać natomiast jego oskarżycielski głos). Podobnie jak inni kołaudanci, podkreślił aktualność filmu – choć uzasadnił ją troską o dobro partii: „gdyby takie sprawy nie miały miejsca, przed kilkunastu laty, to nie przechodzilibyśmy przez wydarzenia lipca i sierpnia (...) film ten jest lekcją historii nie tylko dla społeczeństwa, ale i dla partii”¹⁶⁷. W konkluzji opowiedział się za jak najszybszym wprowadzeniem na ekrany, przy czym jego zdaniem „widzowie powinni zobaczyć sceny z tym komentarzem odautorskim i mam tutaj na myśli sceny z kapitanem Sawickim. Przecież to było jeszcze jednym dramatem tego filmu. Mam też nadzieję, że do takich dramatycznych wydarzeń nie będziemy już dopuszczali”¹⁶⁸.



Il. 7 Aktorzy podczas realizacji sceny przesłuchania – werk z filmu *Ręce do góry* (prawa: WFDiF, źródło: Fototeka FINA)

Pozytywne opinie o prologu wygłosili: Jackiewicz („część pierwsza jest zrobiona niesłychanie zręcznie i tak też została dopasowana do drugiej części filmu”¹⁶⁹),

164 Tamże, s. 5.

165 Tamże, s. 12.

166 Tamże, s. 11.

167 Tamże, s. 11-12.

168 Tamże.

169 Tamże, s. 7.

Andrzej Ochalski („mnie się pierwsza część filmu niezwykle podobała”¹⁷⁰), a także Mielcarek („korzystnie odebrałem ten wstęp”¹⁷¹). Opinii tych nie podzielała część dyskutantów. Prolog filmu negatywnie ocenili: Lesław Bajer („stanowczo wypowiem się za częścią starszą”¹⁷²), Jerzy Jesionowski („nie znajduję uzasadnienia dla pierwszej części tego filmu”¹⁷³) i Krzysztof Winiewicz („obawiam się, że te sceny nie robią wrażenia, o jakie chodzi reżyserowi”¹⁷⁴). Ten ostatni dostrzegł także, iż film z 1967 r. nie został w całości włączony do nowej wersji („żałuję bardzo, że druga część filmu uległa pewnym skrótom, bo jednak w poprzednim kształcie film był pełniejszy”¹⁷⁵). Negatywnie ocenili też prolog kolaudanci, którzy nie wypowiedzieli się na spotkaniu, ale zawarli swe uwagi w kartach ocen. Można w nich znaleźć następujące sformułowania na temat prologu: „pretensjonalny” (Feliks Tych¹⁷⁶), „daleko silniej działa na wyobraźnię i emocje ta druga część sprzed” (Magdalena Dipont¹⁷⁷), „wyrosło pokolenie młodzieży, dla którego nie wszystkie szyfry będą do końca jasne. Nie wyjaśniają tego niestety dokrętki współczesne” (Lech Wieluński¹⁷⁸), „nazbyt osobisty charakter, wizje czytelna dla wtajemniczonych” (Marian Jurek¹⁷⁹). Również Wiesława Król – delegatka Związku Nauczycielstwa Polskiego – odnotowała, że „dwie części nie są związane”¹⁸⁰.

Pewien kompromis zaproponował Jackiewicz. Mniej więcej w połowie posiedzenia wygłosił następującą opinię: „jeśli chodzi o drugą część tego filmu, to chciałbym, aby pozostała ona naturalnie bez zmian, że powinna się ona ukazać w programie telewizyjnym”¹⁸¹. Natomiast w zakończeniu kolaudacji sformułował taki oto postulat: „nie widzę powodu, dlaczego nie miała by być przedstawiona jego wersja poprzednia w kinach

170 Tamże, s. 9.

171 Tamże, s. 13.

172 Tamże, s. 4.

173 Tamże, s. 5.

174 Tamże, s. 8.

175 Tamże, s. 8.

176 Karta oceny filmu *Ręce do góry* – Feliks Tych. FINA, zesp. A-344, poz. 266, k. 15 odwr. Feliks Tych (1929 – 2015) – profesor historii, w latach 1971–1987 pracował w Centralnym Archiwum KC PZPR.

177 Karta oceny filmu *Ręce do góry* – Magdalena Dipont. FINA, zesp. A-344, poz. 266, k. 12 odwr. Magdalena Dipont (1940-2021) – dziennikarka filmowa związana z czasopismami „Film” i „Kino”.

178 Karta oceny filmu *Ręce do góry* – Lech Wieluński. FINA, zesp. A-344, poz. 266, k. 5 odwr. Lech Wieluński (zm. 2000) – krytyk filmowy, redaktor naczelny tygodnika „Ekran”.

179 Karta oceny filmu *Ręce do góry* – Marian Jurek. FINA, zesp. A-344, poz. 266, k. 3 odwr. Marian Jurek (zm. 1987) – oficer Głównego Zarządu Politycznego WP.

180 Karta oceny filmu *Ręce do góry* – Wiesława Król. FINA, zesp. A-344, poz. 266, k. 10 odwr. Wiesława Król – przedstawicielka Związku Nauczycielstwa Polskiego.

181 *Stenogram z 11 maja 1981...*, dz. cyt., s. 6.

studyjnych, a zarazem dlaczego nie miałyby być pokazana w telewizji na zasadzie starego kina. Poza tym jest to znakomity materiał dla historyków filmu i dlatego uważam, że ten film powinien wejść w nowej i starej wersji do kin¹⁸². Z podsumowującej wypowiedzi przewodniczącego spotkania wynika, że pomysł pokazania starszej wersji spotkał się ze zrozumieniem („zastanawiam się w tej chwili, czy niezależnie od wersji nowej, nie powinna być wyświetlana stara wersja tego filmu, która niewątpliwie jest samodzielny filmem”¹⁸³).

Wobec braku głosów sprzeciwu, pozostała do rozstrzygnięcia jedynie sprawa zasięgu rozpowszechniania. Na 16 kart oceny, 12 osób rekomendowało szeroką dystrybucję. Tylko jedna osoba zaznaczyła pozycję „wąskie rozpowszechnianie” (Winiewicz), trzech kołaudantów nie wskazało swego stanowiska (Lesław Bajer, Wiesława Król, Janusz Morgenstern). Na kołaudacji nie była poruszana sprawa wyświetlania filmu za granicą – ale już dwa dni po jej zakończeniu Wiesław Stempel, Dyrektor Departamentu Organizacyjno-Prawnego, oraz Daniela Czarska, Dyrektor Wydziału Programowego, zwrócili się do wiceministra Eugeniusza Mielcarka z prośbą o wyrażenie zgody na wysłanie *Rąk do góry* do Cannes („jest to propozycja reż. Jerzego Skolimowskiego i dyrektora MFF w Cannes Gilles Jacobs”¹⁸⁴). Dzieło znalazło się – w sekcji pozakonkursowej – wśród 30 pełnometrażowych filmów pokazanych na tej edycji imprezy (w konkursie brało udział m.in. *Opętanie Żuławskiego*, a Złotą Palmę zdobył *Człowiek z żelaza* Wajdy).

Niewykluczone, że majowa kołaudacja została przeprowadzona przede wszystkim z myślą o Cannes. Niemniej, 20 maja 1981 wiceminister Mielcerek zaakceptował



Il. 8. Plakat autorstwa Andrzeja Pągowskiego do filmu *Ręce do góry* z 1981 r. (źródło: FINA)

182 Tamże, s. 13.

183 Tamże, s. 13.

184 [Pismo Danieli Czarskiej, wicedyrektor Departamentu Programowego, do wiceministra Eugeniusza Mielcarka, dotyczące zgody na pokaz filmu *Ręce do góry* w Cannes, 13 maja 1981], FINA, zesp. A-344, poz. 266, k. h.

wniosek Departamentu Programowego o skierowanie *Rąk do góry* do rozpowszechniania¹⁸⁵, a dwa dni później Zjednoczenie Rozpowszechniania Filmów otrzymało pismo potwierdzające taką zgodę¹⁸⁶. To „skierowanie” oznaczało jednak wyłącznie zgodę na rozpoczęcie działań dotyczących wykonania kopii czy materiałów promocyjnych. Faktycznie, wydrukowano plakaty – według dwóch projektów Andrzeja Pągowskiego; pierwszy z nich, eksponujący zabandażowaną twarz z początku oryginalnego filmu, miał deklarowany nakład 5150 egz., natomiast drugi, na którym umieszczono motyw z wąsami a’la Lech Wałęsa, miał zostać wydrukowany w nawet większej liczbie – 7850 egz.¹⁸⁷ Trudno natomiast powiedzieć, ile wykonano kopii – bowiem w 1981 r. film nie trafił do kin (ani do szerokiego, ani do wąskiego rozpowszechniania), choć został zapowiedziany w sierpniowym „Filmowym Serwisie Prasowym”¹⁸⁸. Pojedynczy pokaz miał miejsce na festiwalu w Gdańsku („kompletnie przepadł; dostał tylko nagrodę dziennikarzy”¹⁸⁹), a później w Warszawie podczas Kongresu Kultury Polskiej. Seans odbywał się późnym wieczorem 12 grudnia. Według Skolimowskiego, „Ludzie wychodzili z pokazu o północy – opowiadał mi Tadek Łomnicki – i to było ich ostatnie wyjście, bo na ulicach były już tanki”¹⁹⁰.

Po stanie wojennym (1983 – 1985)

Kilka miesięcy po formalnym zniesieniu stanu wojennego, władze kinematografii planują zwolnienie do rozpowszechniania kilku „półkowników”, w tym *Rąk do góry*. W wypadku filmu Skolimowskiego, nie chodziło jednak, po prostu, o „uwolnienie” kopii; domagano się cięć – tym razem, w... nakręconym dwa lata wcześniej prologu (wariant 13-L-P). 16 listopada 1983 r. Departament Programowy NZK zwraca się do Dyrektora PRF „Zespoły Filmowe” z prośbą – określając jako „bardzo pilną” – o spowodowanie

- 185 [Pismo Danieli Czarskiej, wicedyrektor Departamentu Programowego, dotyczące skierowania do rozpowszechniania filmu *Ręce do góry*, 20 maja 1981], FINA, zesp. A-344, poz. 266, k. g.
- 186 [Pismo Danieli Czarskiej, wicedyrektora Departamentu Programowego Naczelnego Zarządu Kinematografii, do Zjednoczenia Rozpowszechniania Filmów w Warszawie z 22 maja 1981], FINA, zesp. A-344, poz. 266, k. f.
- 187 Informacje te, pochodzące z nadruków na plakatach, podaje serwis Gapla Filmoteki Narodowej (zob. gapla.fn.org.pl; 30 września 2023). Plakaty Pągowskiego, o których mowa w tekście, mają sygnatury 14289 i 14989.
- 188 W. Piątek, *Ręce do góry*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1981, nr 16.
- 189 Uszyński, dz. cyt., s. 21.
- 190 Tamże. Według innej relacji, „Tadeusz wychodził w świetnym nastroju i nagle natknął się na czołgi wokół Pałacu Kultury” (Pogorzelska, dz. cyt., s. 22-23).

wprowadzenia następujących zmian w filmie:

1. usunąć planszę (dedykacje Skolimowskiego) mówiącą o braku możliwości wprowadzenia filmu na ekrany;
2. wyeliminować ten fragment sceny, który ukazuje obraz miasta z dominującą nad nim czerwoną gwiazdą (do sceny z trupem na peronie);
3. wyeliminować okrzyki „Niech żyje Solidarność” i emblemat „Solidarności” ze sceny manifestacji londyńskiej;
4. w scenie na ulicy Londynu (Skolimowski z kartką żywnościową) wyciąć fragment jego wypowiedzi dot. Oceny sytuacji i jego niemocy twórczej w Polsce (kpt. Sawicki)¹⁹¹.

Nie wiadomo, czy konsultowano z reżyserem te zamiary. Istotne, że już następnego dnia odstąpiono od pomysłu zmian. 17 listopada Departament Programowy NZK składa do wiceministra Bajdora wnioski o skierowanie do rozpowszechniania trzech filmów opowiadających o Polsce stalinowskiej: *Dreszczy* Marczewskiego, *Był jazz* Falka oraz *Ręk do góry* – „w wersji zrealizowanej w 1967 r. w ZF „Syrena” (bez dokręconej współczesnej części) i w związku z tym anulowanie pisma z dnia 22 maja 1981 w części kierującej film do rozpowszechniania”¹⁹². Cztery dni później pismo to przynosi efekt w postaci analogicznego polecenia skierowanego do Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów¹⁹³. 22 listopada 1983 r. do Ministerstwa Kultury wpłynął dokument z Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów, w którym dyrektor Leon Bach, powołując się na „przeprowadzoną rozmowę” (nie wiadomo kiedy, nie wiadomo z kim) uznaje pismo z 16 listopada 1983 r. (w którym mowa o zmianach w prologu) za niebyłe¹⁹⁴.

Decyzja o „uwolnieniu” trzech „półkowników” była nagłaśniana w mediach. W „Filmie” można było przeczytać, że „powrót na ekrany [tych filmów] stał się możliwy w wyniku postępującej normalizacji życia społecznego, utrwalającej się atmosfery spokoju i pracy”¹⁹⁵. Ostatecznie, *Był jazz* oraz *Dreszcze* weszły na ekrany w pierwszej połowie 1984 r., natomiast *Ręce do góry* – dopiero w styczniu kolejnego r. (wariant

191 [Pismo Stanisława Goszczurnego, dyrektora Departamentu Programowego NZK, do Leona Bacha, dyrektora PRF „Zespoły Filmowe”, 16 listopada 1983], FINA, zesp. A-344, poz. 266, k. d.

192 [Pismo Elżbiety Staniak-Rek, wicedyrektora Departamentu Programowego NZK, do Jerzego Bajdora, wiceministra kultury i sztuki], FINA, zesp. A-344, poz. 266, k. b. Na dokumencie odręczny dopisek Bajdora: „Proszę, aby film po poprawkach obejrzał osobiście dyr. Stanisław Goszczurny”

193 [Pismo Elżbiety Staniak-Rek, wicedyrektora Departamentu Programowego NZK, do Przedsiębiorstwa Dystrybucji Filmów, z dnia 21 listopada 1983], FINA, zesp. A-344, p. 266, k. a.

194 [Pismo Leona Bacha, dyrektora PRF „Zespoły Filmowe”, do Departamentu Programowego Ministerstwa Kultury i Sztuki, z 22 listopada 1983], FINA, zesp. A-344, k. c.

195 *Filmy wycofane wracają na ekrany*, „Film” 1983, nr 49, s. 02.

14-F – prawdopodobnie tożsamy z wariantem 9). Film trafił to tzw. szerokiego rozpowszechniania, tj. nie był zarezerwowany wyłącznie dla DKF-ów i kin studyjnych. Według wykazu opublikowanego w 1986 r., na potrzeby rozpowszechniania wyprodukowano 27 kopii 35mm¹⁹⁶ (co oznacza, że filmu nie pokazywano w kinach dysponujących aparaturą wąskotaśmową, ulokowanych głównie na wsiach i mniejszych miejscowościach). Porównując tę liczbę z danymi dotyczącymi wszystkich 47 filmów polskich wprowadzonych na ekrany w owym roku można powiedzieć, że była ona bliska mediany – mniej kopii przeznaczono na 25 tytułów (wśród nich znalazły się takie filmy jak *Nadzór*, *Zabicie ciotki* czy *Dom wariatów*).

Zainteresowanie widowni mierzone wynikiem sprzedanych biletów należy uznać za przeciętne – według „Małego Rocznika Filmowego”, w ciągu 12 miesięcy od wejścia na ekrany film obejrzało 82.061 widzów¹⁹⁷. Wynik taki oznaczał, że spośród 155 filmów, które w 1985 r. wprowadzono do polskich kin, *Ręce do góry* uplasowały się na miejscu 70. Dwie wcześniejsze pozycje w zestawieniu uszeregowanym według liczby widzów zajęły: *Piętno* w reżyserii Ryszarda Czekajły (19 kopii, średnio 56 osób na seansie) i *Fetysz* Krzysztofa Wojciechowskiego (22 kopie; średnio 42 widzów/seans). W wypadku *Ręce do góry* wyższa średnia widzów na seans – 74 osoby na 1102 projekcjach – wynikała ze stosunkowo niskiej liczby seansów (zaledwie osiem polskich filmów miało ich mniej niż *Ręce do góry* i tylko 13 polskich filmów osiągnęło mniejszą liczbę widzów w ciągu pierwszego roku eksploatacji); wygląda na to, że Okręgowe Przedsiębiorstwa Rozpowszechniania Filmów niechętnie umieszczały ten film w repertuarach, choć nie miały większych trudności z pozyskaniem jego kopii.

Prawdopodobnie na słabą obecność *Ręce do góry* w repertuarach kin, w konsekwencji zaś – na przeciętną frekwencję, wpływ miały recenzje. Krytycy podkreślali, że film Skolimowskiego „wydaje się utworem archiwalnym”¹⁹⁸; pisano o „zabytku filmowym”¹⁹⁹, „czcigodnym obiekcie muzealnym”²⁰⁰, „pakieciku pożółkłych fotografii”²⁰¹, znalazła się nawet wzmianka o „kulturalnej ekshumacji zwłok”²⁰². Podkreślano, że „czas nie przysłużył się formalnej stronie filmu”²⁰³, który ma jakoby nadmiernie „teatralny

196 *Mały Rocznik Filmowy 1985*, Warszawa 1986, s. 79. Co ciekawe, w 1981 r. zapowiadano także kopie na 16mm (zob. Piątek, dz. cyt., s. 2).

197 *Mały Rocznik Filmowy 1985*, dz. cyt., s. 79.

198 M. Dipont, *Ręce do góry*, „Życie Warszawy” z 6 lutego 1985.

199 T. Hellen, *Wagonowe rozmowy*, „Fakty” z 9 lutego 1985.

200 F. Szczygłowski, *Czterooki*, „Tu i Teraz” z 6 lutego 1985.

201 M. Szczurek, *Zamyślenie*, „Trybuna Opolska” z 23-24 marca 1985.

202 M. Pieczara, *Ekshumacja*, „Radar” z 14 lutego 1985.

203 B. Kaźmierczak, *Wykroje i wzory*, „Ekran” 1985, nr 5.

charakter”²⁰⁴, co jednego z recenzentów skłoniło wręcz do użycia określenia „konserwa teatralna”²⁰⁵. W szczególności wskazywano na „klimat teatrzyków studenckich”²⁰⁶ oraz pokrewieństwa z „pseudoliteracką stylizacją kabaretu rodem z STS”²⁰⁷; także dla innego recenzenta dramat został „rozegrany w poetyce kabaretowej”²⁰⁸. Jedynie recenzenci „Stolicy” oraz łódzkich „Odgłosów” napisali, że z *Rękami do góry* „czas obszedł się łaskawie”²⁰⁹, gdyż „wywierają bardzo duże wrażenie”²¹⁰. W najbardziej przenikliwej recenzji, która ukazała się w 1985 r., Bożena Janicka napisała: „Bohaterów *Rąk do góry* coś straszliwie boli – i ów ból jest źródłem wewnętrznego napięcia. Po latach potrafiemy określić o wiele dokładniej co bolało i dlaczego, lecz samo doznanie zniknęło. Ból ustał lub się przemieścił, chorobę wyleczono albo ma dziś inny obraz”²¹¹. W połowie lat 80. polska widownia była jednak tylko umiarkowanie zainteresowana eksploracją tych jakoby fantomowych traum.

Porównanie dwóch wersji filmu

Współczesny widz może mieć dostęp do trzech wersji filmu. Dwa z nich oznaczone zostały w tym artykule jako wariant 9 (zrealizowany w zespole „Syrena”; w chwili, gdy opracowuję niniejszy tekst, jest on dostępny w serwisie streamingowym ninateka.pl, prowadzonym przez Filmotekę Narodową – Instytut Audiowizualny²¹²) oraz wariant 12 (prolog, krótki epilog i nowa wersja montażowa materiału z 1967 r. powstała w zespole „Kadr”); ten ostatni został wydany na DVD przez Wydawnictwo Kino Polska w 2008 r. Ponadto, w 2015 r. odbyła się re-premiera filmu po cyfrowej rekonstrukcji, jakiej poddano rok wcześniej, pod opieką Witolda Sobocińskiego, wersję z 1981 r.²¹³ Wprawdzie

204 Pieczara, dz. cyt.

205 Hellen, dz. cyt.

206 Dipont, dz. cyt.

207 Pieczara, dz. cyt.

208 Kaźmierczak, dz. cyt.

209 W. Będziński, W *poszukiwaniu straconych ideałów*, „Odgłosy” z 9 marca 1985.

210 K. Demidowicz, *Szczęśliwy koniec podróży*, „Stolica” z 10 marca 1985.

211 B. Janicka, *Nocna rozmowa sprzed lat*, „Film” 1985, nr 8. Rzecz godna uwagi: Janicka poświęca obszerny akapit na uwagi o nakręconym kilka lat wcześniej prologu (którego przecież widzowie w 1985 r. nie mogli obejrzeć).

212 Wariant ten został pokazany w cyklu kina Iluzjon „Dziś są Twoje urodziny”, którego bohaterem w październiku 2023 r. był Witold Sobociński.

213 „Cyfrową rekonstrukcję obrazu w filmie *Ręce do góry* wykonały firmy DiFactory i ReKino. Dźwięk zrekonstruowała firma Soundplace. Rekonstrukcja filmu była współfinansowana przez PISF – Polski Instytut Sztuki Filmowej oraz Narodowy Instytut Audiowizualny” – ze strony <https://pisf.pl/aktualnosci/rece-do-gory-zrekonstruowane-cyfrowo/> (dostęp 20 września 2023).

rekonstrukcja ta – rozpowszechniana dziś za pośrednictwem serwisu streamingowego 35mm.online, prowadzonego przez Wytwórnę Filmów Dokumentalnych i Fabularnych – zawiera ten sam układ sjużetu co wariant 12, nie jest jednak z nim tożsama, bowiem nie zawiera wirażowania, które było krytykowane przez Sobocińskiego (trzeba zatem mówić o osobnym wariantcie – 15-F).

Problematyczną kwestię stanowi czas trwania *Rąk do góry*²¹⁴. W „Filmowym Serwisie Prasowym” z 1981 r. podano, że wersja z tego roku ma 2153m (79 min)²¹⁵. Z kolei wewnętrzny inwentarz FINA wskazuje, że kopie z 1967 r. liczą ok. 1940 m.²¹⁶ Jest to liczba zbieżna z informacją podaną w „FSP” oraz z „Filmie” z 1985 r., gdzie wskazano metraż 71 minut²¹⁷. Z kolei w filmografii Skolimowskiego zamieszczonej w „Filmie na Świecie” z 1990 r. znajduje się adnotacja „78 minut, wersja z 1981 r. – 88 minut”²¹⁸. Co więcej, serwis ninateka.pl strumieniuje wariant trwający 68 minut (może więc powinna być określona jako osobny wariant?), natomiast na serwisie 35mm.online można obejrzeć wersję o czasie trwania 77 min, w tym ponad 24,5 minut przypada na prolog, 50 minut na obszerny wycinek wersji z 1967 r, pozostała zaś część na epilog i napisy.

Aby ocenić, jak bardzo część „archiwalna” w wersji z 1981 r. różni się od wersji z 1967 r., przeanalizowałem obie wersje ujęcie po ujęciu. Obraz i dźwięk odtwarzałem na cyfrowym playerze – najpierw każdy z filmów osobno, celem przygotowania wykazu sekwencji, następnie symultanicznie, na dwóch urządzeniach (analiza na stole montażowym może być kolejnym krokiem prac komparatystycznych, poczynionym w toku ewentualnych dalszych prac nad tematem). Porównanie sekwencji (ich nazwy nadałem według własnego pomysłu) prezentuję w formie tabelarycznej, bliskiej temu,

- 214 Jest ubolewania godną praktyką, iż we współczesnych publikatorach informacje o tym parametrze podawane są w przybliżeniu (*toutes proportions gardées* – wyobraźmy sobie wydawcę książek czy bibliotekę, który przedstawiałby informacje o danym wydaniu z dokładnością plus minut 10 stron). W XXI w. zmienił się sposób produkcji i dystrybucji filmów, wskutek czego nie jest już podawany metraż – w pomocach filmograficznych, na szczęście, można jeszcze znaleźć takie informacje. Dla przypomnienia, łatwy do zapamiętania przelicznik dla taśmy 35mm przy prędkości 24 kl/s: 300 metrów daje 11 minut projekcji, 5 metrów zaś odpowiada 11 sekundom.
- 215 „Filmowy Serwis Prasowy” 1983, nr 16, s. 2.
- 216 Kopia o sygnaturze K51740 liczy 1944 m., kopia o sygnaturze K51752 – 1947 m. Nieznaczne różnice wynikają zapewne z tzw. rozbiegówki.
- 217 W styczniu na ekranach, „Filmowy Serwis Prasowy” 1985, nr 1, s. 30; W *kinach*, „Film” 1985, nr 1, s. 23. Film miał kategorię wiekową „od lat 18”.
- 218 Uszyński, dz. cyt., s. 46. Informacja o 78 minutach jest najpewniej pomyłką, choć może też odnosić się do dłuższego wariantu 7, czyli zaginionej wersji przedstawionej na pierwszej kolaudacji. Wersja po drugiej kolaudacji była bowiem krótsza – ile dokładnie, trudno jednak ustalić.

co w niemieckim filmoznawstwie określa się jako *Sequenzprotokoll*²¹⁹. Dla celów niniejszego tekstu, przyjmuje on formę uproszczoną; niewykluczone, że w toku ewentualnych dalszych prac zajdzie potrzeba przygotowania obszerniejszego opisu²²⁰.

Tabela 1

Uproszczony wykaz sekwencji filmu *Ręce do góry* – wersja z 1967 r. (dostępna przez ninateka.pl) i partia retrospekcyjna z wersji z 1981 r. (dostępna na 35mm.online)

Lp	Wariant filmu	Wariant 9 z 1967 r. (ninateka.pl)			Wersja montażowa z 1981 r. (wariant 12 z DVD, wariant 15 z 35mm.online)		
		Przebieg	Czas trwania	Liczba ujęć	Liczba ujęć	Przebieg	Czas trwania
1	Napisy początkowe	0.00 - 1.46	1.46	-	-	-	-
2	Bal	1.47- 7.54	6.07	13	13	24.49 – 28.34	3.45
3	Poczekalnia dworca	7.55 - 9.34	1.39	2	4	28.35 – 29.57	1.22
4	Peron	9.35 - 11.22	1.47	1	1	29.58 – 31.45	1.47
5	Na rampie – do pozornego ruszenia	11.23 - 13.45	2.22	3	3	31.46 – 34.08	2.22
6	Gipsowanie	13.46 - 16.49	3.03	14	11	34.09 - 37.01	2.52
7	Tabletka prawdy	16.50 - 23.48	6.58	7	7	37.02 – 43.37	6.35
8	Retrospekcja 1 - Stalin	23.49 - 27.15	3.26	5	5	43.38 – 46.16	2.38
9	Boisz się!	27.16 - 28.38	1.22	3	3	46.17 - 47.39	1.22
10	Wartburg budzi się do omdlenia	28.39 - 31.35	2.56	9	8	47.40- 50.02	2.22

219 Zob. na przykład: W. Faulstich, *Estetyka filmu. Badania nad filmem science-fiction „Wojna światów” (1953/1954) Byrona Haskina*, tłum. K. Kozłowski, M. Kacprzyk. Poznań 2017, s. 22-23.

220 Interesujące, że jedynym filmem Skolimowskiego, którego sjużet doczekał się opracowania filmograficznego (w języku niemieckim), jest *Start*. Stustronicowy opis kolejnych sekwencji tego filmu ukazał się jako 21 tom w serii „Cinemathek”, prowadzonej przez Enno Patalasa w wydawnictwie Verlag Filmkritik. Zob.: M. D. Willutzki, *Jerzy Skolimowski. Der Start. Protokoll*, Frankfurt am Main 1968.

11	Retrospekcja 2 - sąd	31.36 - 35.24	3.48	2	2	50.03 - 53.14	3.11
12	Agresja Wartburga	35.25 - 39.02	3.37	5	4	53.15 - 56.27	3.12
13	Pokolenie posiadaczy	39.03 - 42.05	3.02	10	10	56.28 - 58.45	2.17
14	Retrospekcja 3 - akademik	42.06 - 45.29	3.23	1	1	58.46 - 60.11	1.34
15	List z Polski B	45.30 - 53.13	7.43	8	5	60.12 - 63.48	3.36
16	Retrospekcja 4 – próba samobójcza	53.14 - 55.20	2.06	1	1	63.49 - 64.55	1.06
17	Głosowanie, Gaudeamus, paranoja	55.21 - 59.12	3.51	4	4	64.56 - 68.43	3.47
18	Elegia / świece	59.13 - 61.49	2.36	6	6	68.44 - 71.19	2.36
19	Guernica / Holocaust	61.50 - 63.39	1.49	6	5	71.20 - 72.55	1.15
20	Próba ucieczki	63.40 - 65.34	1.54	4	4	73.56 - 74.51	0.55
21	Świt na rampie	65.35 - 67.21	1.46	4	2	74.52 - 75.18	0.26
22	Jeszcze się bawią	67.22 - 68.15	0.53	1	-	-	-
23	Epilog z sylwetkami aktorów	-	-	-	5	75.20 - 76.15	0.55

Istotne ustalenie o charakterze ogólnym płynące z powyższej tabeli brzmi: w obu wersjach sekwencje występują w tej samej kolejności. Pomijając napisy początkowe – zupełnie inne w wersji z prologiem – w wersji z 1981 r. nie ma tylko jednej krótkiej sekwencji, która jest w wersji z 1967 r (chodzi o wieńczącą film scenę z balu). Na 20 sekwencji, które występują w obu wersjach, tylko cztery nie uległy zmianie; są to partie oznaczone numerami 4 („Peron”) i 5 („Na rampie”), 9 („Boisz się”) i 18 („Elegia”).

Porównanie prowadzone według kryterium liczby ujęć nie przyniesie istotnych informacji, bowiem w wypadku większości sekwencji liczba ujęć wchodzących w ich skład jest taka sama. Wynika to z poetyki analizowanego filmu, który opiera się na *long takes*. W dwóch bodaj wypadkach, zmiany dotyczą także ujęć o tym samym czasie trwania, z uwagi na ingerencje w ścieżkę dialogową, przy zachowaniu warstwy obrazowej bez zmian. W sekwencji 14 usunięto fragment dialogu (nie ma: *Autoironia*, *autosugestia*, *autorytet* – te słowa usłyszymy tylko w starszej wersji filmu), natomiast

w sekwencji 17 lekko zmodyfikowano „paranoiczny” dialog między bohaterami, którym zdaje się, że zostali celowo zamknięci w wagonie²²¹. Innymi słowy, dokonane zmiany związane są w większości wypadków ze skróceniem poszczególnych ujęć, nie zaś z ich całkowitym usunięciem. Liczba ujęć w sekwencji nie zmniejsza się nawet wówczas, gdy usunięte zostają stosunkowo długie partie dialogowe²²². Do wyjątków można zaliczyć sekwencje, w których przycięto liczbę ujęć z Wartburgiem – są to sekwencje 6 („Gipsowanie”), 10 („Wartburg budzi się”), 12 („Agresja Wartburga”) i 15 („List z Polski B”).

Ta ostatnia została skrócona o ponad cztery minuty, także różnica ujęć jest największa²²³. Wartburg nie czyta ponownie listu, nie ma wzmianki o losowaniu z czasów studenckich, mającym rozstrzygnąć, kto „na ochotnika” podejmie pracę na wsi, usunięto też motyw przedartego na pół banknotu, jakim podzielili się Alfa i Wartburg przy swoim rozstaniu (wątek ten w wersji z 1967 r. zainicjowany był w trzeciej retrospekcji, zwieńczony zaś w zakończeniu). Procentowo, tj. odnosząc obliczenia do relacji oryginału i wersji z 1981 r., największe zmiany zaszły w sekwencji 21 („Świt na rampie”); o około połowę oryginalnego czasu trwania skrócono zaś sekwencje 2 („Bal”) i 14 („Akademik”). Ogólnie, trudno nie ulec wrażeniu, że znaczna część skrótów montażowych odnosi się do postaci granej przez Szczerbic. Z sekwencji 14 wypadło ujęcie, w którym Wartburg chce dotknąć twarzy Alfę. Z sekwencji balowej zniknął zaś fragment ujęcia, w którym Skolimowski patrzy w oczy Szczerbic – ingerencja ta jest tym ciekawsza, że wytwarza „brudne cięcie”, podczas gdy w oryginalnej sekwencji nie mamy do czynienia z naruszeniem ciągłości montażowej.



Il. 9. Joanna Szczerbic i Jerzy Skolimowski na planie zdjęciowym filmu *Ręce do góry* (prawa: WFDiF, źródło: Fototeka FINA)

- 221 Na początku tej samej sekwencji jest jeszcze jedna modyfikacja – w nowej wersji *To jest tylko masa tabuleten* pojawia się jako głos z offu.
- 222 W sekwencji 14 nie ma na przykład dialogu, do którego mógłby nawiązać interpretator o pół wieku późniejszego filmu IO (ZASTAWA: *Jak widzę te Wasze balkony obwieszzone zwierzyną na święta...* WARTBURG: *Jak Ty tak kochasz zwierzęta, Zastawa, to ty ich nie powinieneś jeść, pewnie jesteś jaroszem*).
- 223 Nie należy przeceniać znaczenia tej obserwacji, jako że najdłuższą sekwencję 15 można spróbować podzielić na dwie osobne.

Oprócz tych zmian, zmniejszono liczbę ujęć w sekwencji „negatywowej”, określonej przez Witolda Sobocińskiego jako „Guernica”²²⁴. Nie znam żadnego wyjaśnienia tej zmiany, które zostałoby sformułowane przez twórców filmu. Moje wrażenie odbiorcze jest następujące: sekwencja ta, w warstwie referencyjnej ukazująca splątanie nagich ciał, z powoli poruszającymi się rękami, w dyskursie filmu, i w powiązaniu z wcześniejszymi scenami o transporcie do obozu oraz wzmiankowaniem cyklonu B, ewokuje przede wszystkim dogorywających ludzi w „kabinach prysznicowych” niemieckich nazistowskich obozów zagłady. Ale sformułowanie „przede wszystkim” oznacza, że na tym wyczerpuje się warstwa znaczeń eksplicytnych tej sekwencji. Może ona bowiem wywołać także skojarzenie erotycznej orgii; skojarzeniu takiemu trudno jest oprzeć się zwłaszcza widzom, którzy pamiętają bardzo podobną scenę seksu zbiorowego z *Zabriskie Point* (1971) Antonioniego (to oczywiście film nieco późniejszy – ale zbliżony dyskursywnie od *Ręk do góry*, które przecież także były zaliczane do „kina kontestacji”). Biorąc poprawkę na wątpliwość, jaką można mieć wobec przedstawionej interpretacji z uwagi na jej ahistoryczność, hipotezę „orgiastycznego” charakteru inkryminowanej sekwencji można bronić argumentami tekstualnymi, tj. sugestią „dzielenia się” Alfą – nie tylko przez Wartburga i Romeo, ale może też przez Rekorda. W wersji z 1967 r. wrażenie takie wytwarzane jest także przez – bardziej rozbudowaną niż w wersji późniejszej – trzecią retrospekcję. Wartburg prosi Alfę: *Kup dwa bilety do kina*, a następnie wskazuje na Rekorda, mówiąc z *nim pójdziesz*, co dziewczyna kwituje: *Nie muszę z nim iść do kina. Mogę popatrzeć jak wygrywa*²²⁵.

Zmiany dotyczą zresztą także pozostałych retrospekcji. Pierwsza z nich została przemontowana – w wersji z 1981 r. rozpoczyna się od „zderzenia”



Il. 10. Ciała aktorów zabarwione na czarno na potrzeby negatywowej sceny wizyjnej filmu *Ręce do góry* (prawa: WFDiF, źródło: Fototeka FINA)

224 Wypowiedź Witolda Sobocińskiego dla Akademii Filmu Polskiego z 1 lutego 2004, dostępna przez: https://www.youtube.com/watch?v=eMldB_R3zAw (12 września 2023).

225 W planie dramaturgicznym pewnie sensowniej byłoby, gdyby Alfie i Wartburgowi towarzyszył w tej scenie nie młody Rekord, a Romeo – to jednak nie pozwoliłoby na uzyskanie efektu wizualnego w postaci patelni / aureoli przyłożonej do głowy Wartburga przez Rekorda (co ma sens o tyle, że w dialogach postać ta konsekwentnie kojarzona jest z religią – to on mówi o komunii, to on pyta Alfę, czy ta *praktykuje*).

na czworakach Alfę i Romea. Dopiero później pojawia się ujęcie, które otwierało tę sekwencję w pierwotnej wersji; przez kilka pierwszych sekund jego trwania w oryginalnej postaci widzimy nadchodzącego do pozostałych Rekorda, który mówi o wygranej w karty (usunięcie tej części monologu sprawia, że postać ta traci charakterystykę „hazardową”; skoro więc wycięto taką informację, konieczne było też usunięcie kwestii Alfę przytoczonej w poprzednim akapicie). Także sekwencja sądu koleżeńskiego została skrócona – usunięto wypowiedź Romeo *jestem tego samego zdania co koleżanka* oraz replikę z offu *zbyt często macie to samo zdanie co koleżanka*, a ponadto fragment protestu Zastawy: *to są nasze... to są ich... prywatne sprawy* (to dodatkowy argument wspierający zniwelowanie wątku *ménage à trois* w nowej wersji). Najistotniejsza zmiana dotyczy jednak czwartej sekwencji – w wersji z 1981 r. kończy się ona na powstrzymaniu próby samobójczej Zastawy; we wcześniejszej wersji Zastawa bierze Alfę na ręce, trochę jak małżonek chcący przenieść żonę przez prób mieszkania – ale po chwili... wyrzuca ją przez okno. W wersji starszej takie nieco surrealistyczne rozwiązanie dramaturgiczne jest „atrakcją” dość typową dla ówczesnych filmów nowofalowych, nakazującą nie rozpatrywać jej w porządku fabularnej logiki, lecz rozumieć ją jako subiektywną projekcję bohatera. W nowszej wersji mamy do czynienia, po prostu, z wizualizacją kwestii Zastawy z balu: *życie mi uratowałaś*.

W wersji z 1981 r. zupełnie inne jest także rozwiązanie „sytuacji wagonowej”. W tym filmie bohaterowie (poza Zastawą) wychodzą z wagonu – i, po prostu, udają się do swych aut²²⁶. W wersji z 1967 r. Alfa wraca jeszcze do Zastawy siedzącego na krawędzi otwartego wagonu. Z ich dialogu – zdjętego w zbliżeniach, na których twarze protagonistów ociekają deszczem – widz dowie się, że to Zastawa był autorem listu, i że w przeszłości oboje, z Alfą, mieli jechać na wieś. Całość wieńczy powrót do – znanego z początku filmu – obrazu



Il. 11. Bogumił Kobiela i Adam Hanuszkiewicz. Scena niewykorzystana w filmie *Ręce do góry* (prawa: WFDiF, źródło: Fototeka FINA)

226 Materiał wizualny zgromadzony w FilMOTECE Narodowej – werki oraz zdjęcia oznaczone jako „scena niewykorzystana w filmie” – pozwalają domniemywać, że w toku zdjęć Skolimowski myślał o poszerzeniu sceny z autami. Przypuszczenie takie nie znajduje jednak potwierdzenia w zachowanych materiałach literackich.

rąk podnoszonych do góry na sali balowej, poprzedzonego pytaniem zadany przez Zastawę siedzącego przy torach: *Jeszcze się bawią?* Oba zakończenia są krytyczne wobec „bezideowego pokolenia” – z tym, że ocena ta jest w wersji z 1967 r. bardziej bezwzględna: ci, którzy zostali na balu, w ogóle nie byli zdolni do stawienia czoła niezabliźnionym ranom z przeszłości.

Zakończenie: w stronę *stemma codicum*

W powyższej analizie wykazałem mnogość rozmaitych „sposobów istnienia” materiału dramaturgicznego pod nazwą *Ręce do góry*. Zasadniczym powodem kolejnych jego modyfikacji były względy polityczne. Z dokumentacji wynika, że głównym – a przynajmniej: ujawnianym – problemem dla decydentów z PZPR nie były „oczy Stalina”, ale obraz „bezideowego” pokolenia. Ponadto, kanoniczna opowieść sugerująca jednoosobową odpowiedzialność Zenona Kliszki za wstrzymanie filmu jest w świetle przeanalizowanych materiałów nie do utrzymania, bowiem istnieją ślady wskazujące na zainteresowanie projektem okazywane ze strony innych członków Komitetu Centralnego: Stefana Olszowskiego, Lucjana Motyki, Wincentego Kraški i Artura Starewicza. Z kolei skróty dokonane przez Skolimowskiego w 1981 r. dotyczyły w dużej mierze ujęć z ówczesną żoną reżysera, Joanną Szczerbic; niewykluczone, że na tych decyzjach montażowych zaważyły względy osobiste.

Spśród piętnastu wskazanych „stanów skupienia” *Ręce do góry*, wiele zostało oznaczonych jako warianty „potencjalne”. Niewykluczone, że zostaną kiedyś odnalezione – szczególnie ważne byłoby zweryfikowanie informacji o sztuce, która stała się podstawą scenariusza (niestety, reżyser nie prowadzi własnego archiwum). Bardzo ważnym – niestety, brakującym – ogniwiem rekonstrukcji dziejów filmu byłaby druga kolaudacja, z listopada 1967 r., która być może pozwoliłaby ocenić, ile zmian dokonano po pierwszej, lipcowej ocenie materiału. Być może, warto szukać jej w zbiorach Sekretariatu KC w AAN, bądź w archiwum Ministerstwa Spraw Zagranicznych; kwerenda w tych zasobach nie została podjęta na potrzeby niniejszego, i tak przecież obszernego, studium.

Użyte kilkakrotnie w ostatnim podrozdziale słowo „około” może stanowić przyczynek do odrębnego namysłu nad niską precyzją zarówno opisów filmograficznych, jak i filmoznawczych analiz, w których zbyt często pojawiają się sformułowania w rodzaju „w jednej ze scen”, albo „pod koniec filmu”. Rzecz znamienna i godna odnotowania: porównywanie różnych wersji tekstu filmowego ma bardzo często wymiar użytkowy (ukierunkowany na powstanie nowego produktu, na przykład „edycji kolekcjonerskiej”), a zarazem stricte techniczny – wykonywany przez informatyków, kolorystów, specjalistów zajmujących się montażem cyfrowym. Tymczasem konieczny i już realizowany proces digitalizacji znacznej

liczby dzieł filmowych zarejestrowanych na taśmach nitro i aceto powinien pociągnąć za sobą pogłębioną refleksję nad znaczeniowoczym wymiarem wytwarzania nowych wariantów tekstu – nieco w duchu postulowanego wiele dekad temu przez Bolesława Lewickiego myślenia partyturą filmową, oraz użycia stołu montażowego w filmoznawczej praktyce analitycznej²²⁷.

Paradoksalnie, praktyka taka wymagałaby ponownego przybliżenia filmoznawstwa do nauk filologicznych – z których dyscyplina ta przecież się wywodzi i od których przez wiele lat usiłowała się wyzwolić (kończąc zresztą owe starania sukcesem, oznaczającym jednak popadnięcie w czelusć mało precyzyjnych i często zaangażowanych politycznie interpretacji z kręgu *cultural studies*). Postulat ponownego związania filmoznawstwa z naukami filologicznymi nie oznaczałby w tym miejscu powrotu do postrzegania filmu – jak czynił to niekiedy ten sam Lewicki – jako „sztuki przyliterackiej”; chodziłoby raczej o sięgnięcie do słabo zapoznanej przez filmoznawstwo tradycji nauk bibliologicznych, przede wszystkim zaś – teorii i praktyki kolacjonowania tekstu (które bywa przez filmoznawców uprawiane, ale rzadko uświadamiane). Postulat ten oznacza także, że rozpoznania przedstawione w tym szkicu można uznać za wstępny przewodnik do odrębnego i ambitniejszego zadania – pomyślanego jako analiza ujęcie po ujęciu, a może wręcz *frame by frame* rozmaitych dostępnych wariantów palimpsestu znanego jako *Ręce do góry*.

Podziękowania

Za pomoc w przygotowaniu tekstu autor dziękuje Michałowi Dondzikowi, Jarosławowi Grzechowiakowi, Piotrowi Śmiałowskiemu i Adamowi Wyżyńskiemu.

Bibliografia

a) Publikacje drukiem.

Bauman J., *Nigdzie na ziemi*, Warszawa 2000.

Będziński W., *W poszukiwaniu straconych ideałów*, „Odgłosy” z 9 marca 1985.

Bobowski S., *Czytanie Skolimowskiego. Metaforyczny dyskurs filmowej psychodramy – „Ręce do góry”*, [w:] *Artystyczne poszukiwania Jerzego Skolimowskiego*, red. M. Sokołowski, Olsztyn 2011.

Demidowicz K., *Szczęśliwy koniec podróży*, „Stolica” z 10 marca 1985.

- Dipont M.**, *Ręce do góry*, „Życie Warszawy” z 6 lutego 1985.
- Faulstich W.**, *Estetyka filmu. Badania nad filmem science-fiction „Wojna światów” (1953/1954) Byrona Haskina*, tłum. K. Kozłowski, M. Kacprzyk. Poznań 2017.
- Gańczak F.**, *Filmowcy w matni bezpieczeństwa*, Warszawa 2011.
- Garbień K.**, *Ręce do góry!*, „Film” 1967, nr 25.
- Grodź I.**, *Jerzy Skolimowski*, Warszawa 2010.
- Hellen T.**, *Wagonowe rozmowy*, „Fakty” z 9 lutego 1985.
- Janicka B.**, *Na zawodowym ringu. Rozmowa z Jerzym Skolimowskim*, „Film” 1992, nr 9.
- Janicka B.**, *Nocna rozmowa sprzed lat*, „Film” 1985, nr 8.
- Kałużynski Z.**, *Zaproszenie do samobójstwa*, „Polityka” z 9 marca 1985.
- Kaźmierczak B.**, *Wykroje i wzory*, „Ekran” 1985, nr 5.
- Klejsa K.**, *Jerzy Skolimowski – gry, maski, tęsknoty, ucieczki... Cztery spojrzenia na wczesną twórczość [w:] Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004.
- Koschany R.**, *Powroty (do) Lewickiego, czyli co nam zostało z analityki filmowej?*, „Pleograf” 2020, nr 3.
- Kościelecka A.**, *Znów „Ręce do góry”. Rozmowa z Jerzym Skolimowskim*, „Głos Wybrzeża”, 18-20.09.1981.
- Kuśmierczyk S.**, *Każdy mój film był inny. Rozmowy z Witoldem Sobocińskim*, Toruń 2022.
- Misiak A.**, *Kinematograf kontrolowany. Cenzura filmowa w kraju socjalistycznym i demokratycznym (PRL i USA)*, Kraków 2006.
- Paech J.**, *Fale ze Wschodu i Zachodu w filmie lat 60. Filmy Jerzego Skolimowskiego*, [w:] *W poszukiwaniu polskiej Nowej Fali*, red. A. Gwóźdź i M. Wach, Warszawa-Kraków 2017.
- Piątek W.**, *Ręce do góry*, „Filmowy Serwis Prasowy” 1981, nr 16.
- Pieczara M.**, *Ekshumacja*, „Radar” z 14 lutego 1985.
- Płazewski J.**, *Ars longa...*, „Kino” 1981, nr 9.
- Pogorzelska J.**, *Sukces jest najlepszą zemstą. Rozmowa z Jerzym Skolimowskim*, „Gazeta Wyborcza – Magazyn” 2001, nr 6.
- Sławińska N.**, *Klocki wyobraźni*, „Film” 1981, nr 21.
- Skolimowski J.**, *„Ręce do góry” – fragment scenariusza*, „Ekran” 1967, nr 25.
- Sobolewski T.**, *Bokerski refleks. Rozmowa z Jerzym Skolimowskim*, „Duży Format” [dodatek do:] „Gazeta Wyborcza” z 14 lipca 2008, nr 163 (przedruk w: „Skolimowski. Przewodnik Krytyki Politycznej”, Warszawa 2010).
- Szczurek M.**, *Zamyślenie*, „Trybuna Opolska” z 23-24 marca 1985.

Szczygłowski F., *Czterooki*, „Tu i Teraz” z 6 lutego 1985.

Uszyński J., *Jerzy Skolimowski o sobie. Całe życie jak na dłoni*, „Film na Świecie” 1990, nr 373.

Willutzki M. D., *Jerzy Skolimowski. Der Start. Protokoll*, Frankfurt am Main 1968.

b) Zespoły archiwalne.

Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. KC PZPR Wydział Kultury, sygn. XVIII/262.

Archiwum Akt Nowych w Warszawie, zesp. Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk, sygn. 3290.

Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, zesp. A-214, poz. 432.

Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, sygn. A-216, poz. 134.

Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, zesp. A-330, poz. 1-5.

Archiwum Filmoteki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, zesp. A-344, poz. 266.

Archiwum Państwowe w Warszawie – Oddział Dokumentacji Płacowej i Osobowej w Milanówku, zesp. Przedsiębiorstwo Realizatorów Filmowych, sygn. 220.

Archiwum Państwowe w Warszawie – Oddział Dokumentacji Płacowej i Osobowej w Milanówku, zesp. Film Polski, sygn. 220.

The Fifteen Lives of a Shelved Masterpiece

A history of the creation, censorship and distribution of the film *Hands Up!*

Abstract

The article presents the vicissitudes of Jerzy Skolimowski's film *Hands Up!* (*Ręce do góry*, 1967 / 1981), with a special focus on the processes of control by the administration of cinema affairs, censorship and the Party. The author supplements the canonical history of the film, constituted on the basis of the director's statements, with new threads, reconstructed on the basis of archival documentation. The minutes of the meetings of the Screenplay Evaluation Committee (meeting in 1966), as well as the minutes of the pre-release review (meetings of 1967 and 1981) are thoroughly analysed. In addition, the author compares two available versions of the film: the 1967 editing version, which was released in 1985, and the 1981 director's version, which was released on DVD in 2008.

Keywords

Jerzy Skolimowski; *Hands Up!*; censorship; director's version; pre-release evaluation; screenplay; Janina Bauman; Aleksander Jackiewicz

Biogram

Konrad Klejsa – doktor habilitowany, profesor w Katedrze Filmu i Mediów Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego. Kierownik projektu badawczego Narodowego Centrum Nauki „Rozpowszechnianie filmów w PRL”. W latach 2020 – 2023 członek Rady Doskonałości Naukowej. Kontakt: konrad.klejsa@uni.lodz.pl.