



2/2023

PLEOGRAF
ISSN: 2451-1994

Polscy filmowcy za granicą



Pleograf. Historyczno-filmowy kwartalnik Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego

ISSN 2451-1994

Redakcja

Konrad Klejsa (redaktor naczelny)
Michał Dondzik
Paweł Jaskulski
Emil Sowiński
Adam Wyżyński
Eliza Bernatowicz
Dominika Suder (wsparcie fotoedytorskie)
Katarzyna Kęsicka (korekta)

Rada naukowa

dr hab. Ewa Gębicka, prof. Uniwersytetu Śląskiego
dr hab. Krzysztof Kornacki, prof. Uniwersytetu Gdańskiego
dr hab. Natasza Korczarowska-Różycka, prof. Uniwersytetu Łódzkiego
dr hab. Andrzej Szpulak, prof. Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
dr Mateusz Werner, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

Projekt layoutu: Aleksandra Kot

Na okładce: Zdjęcie do filmu *Ręce do góry*, reż. Jerzy Skolimowski, 1967-1981

Fot. Jerzy Troszczyński, prawa do zdjęcia: WFDiF

Wydawca:



Filмотeka Narodowa
Instytut Audiowizualny

Z PRL W ŚWIAT

- 6 Emigracja a'la Jerzy Skolimowski | Ewa Mazierska
- 22 Puszka Pandory podsuwana Europie. Ekspresja artystyczna
Opętania Andrzeja Żuławskiego | Karol Samsel
- 31 Głębiej niż pod skórę. Cieleśność *Opętania* Andrzeja Żuławskiego
i *Wstrętu* Romana Polańskiego | Przemysław Murawski
- 47 Pomiędzy: Twórczość emigracyjna Agnieszki Holland
z perspektywy tożsamości seksualnej | Liliana Bajger

EMIGRACYJNE VARIA

- 65 Głosy z daleka – polscy dokumentaliści o rodakach za granicą | Małgorzata Smoleń
- 79 Stefan Osiecki (1902-1977). Szkic do biografii zapomnianego
grafika i filmowca | Mateusz Ratyński

ARCHIWUM

- 88 Stenogram z posiedzenia komisji kolaudacyjnej z dnia 24 lipca 1967 roku
– dyskusja nad filmem *Ręce do góry* | opracowanie: Tomasz Romanowicz
- 103 Piętnaście żywotów półkownika. Historia powstania, cenzury i rozpowszechniania
filmu *Ręce do góry* | Konrad Klejsa

WYWIAD

- 157 Jestem po to, żeby grać. Z Marią Konwicką, współreżyserką filmu dokumentalnego
Aktorka | rozmawia Mikołaj Mirowski

KSIĄŻKA

- 166 Garażowa wyprzedaż Krzysztofa Zanussiego, czyli było, minęło... (?) Recenzja książki
Krzysztofa Zanussiego *Filmy, których nie nakręczę* | Mariola Marczak

Słowo wstępne

Oddawany do rąk Czytelników nowy numer „Pleografu” jest pod kilkoma względami szczególny. Przede wszystkim, temat „Polscy filmowcy za granicą” został zainicjowany przez poprzednią redakcję pisma, pod kierunkiem Mikołaja Mirowskiego. Nowy zespół, który mam przyjemność prowadzić od sierpnia bieżącego roku, odziedziczył także większą część materiałów do niniejszego numeru.

Jego problematyka podejmowana była wcześniej – dość wspomnieć zorganizowaną w Krakowie w 2015 roku konferencję *Kino polskie jako kino transnarodowe*, która zaowocowała monograficznym numerem „Kwartalnika Filmowego” rok później oraz tomem pod redakcją Sebastiana Jagielskiego i Magdaleny Podsiadło, wydanym w 2017 roku. Wątki polskich twórców pracujących za granicą pojawiły się też w niedawno ukończonych lub trwających projektach dotyczących bilateralnej współpracy z Niemcami, Włochami, Czechosłowacją czy Jugosławią. A przecież wiele jest jeszcze do odkrycia, zwłaszcza w odniesieniu do autorów zdjęć (takich jak Janusz Kamiński, Sławomir Idziak, Witold i Piotr Sobocińscy, Andrzej Sekuła), scenografów (Allan Starski, Ewa Braun, Waldemar Pokromski), kompozytorów muzyki filmowej (Leopold Stokowski, Henryk Wars, Wojciech Kilar, Jan P. Kaczmarek, Zbigniew Preisner), czy scenarzystów (Jerzy Kromolowski) – *to name but a few*.

Cieszę się, że systematycznie powiększa się grono osób współpracujących z „Pleografem”. W gronie piór piszących dla naszego pisma szczególnie miło mi powitać Ewę Mazierską. W swoim pierwszym artykule na łamach kwartalnika, Autorka rozwija dotychczasowe odczytania emigracyjnych filmów Jerzego Skolimowskiego. Najczęściej podkreślały one emigracyjne napięcia pomiędzy Polakami utożsamiającymi się z „Solidarnością” lub Partią; w tym artykule wątki te zostały uzupełnione przez konteksty ekonomiczne, takie jak neoliberalizm czy postfordyzm, oraz uaktualnione poprzez odwołania do sytuacji Wielkiej Brytanii w okresie przed brexitem.

Dwa artykuły powracają do *Opętania* Andrzeja Żuławskiego. Z formą specyficzną dla tego reżysera współgra eseistyczny artykuł Karola Samsela. Z kolei Przemysław Murawski, w swej pracy odwołującej się do teorii Julii Kristevy, pokazuje sensotwórczą funkcję przestrzeni miejskiej, Berlina i Londynu, wykorzystaną w filmach Żuławskiego i Polańskiego. Ostatni artykuł w bloku „Z PRL w świat”, autorstwa Liliany Bajger, dotyczy płynnej tożsamości w kinie Agnieszki Holland; zagadnienie to już wcześniej było

analizowane przez filmoznawców, tym jednak razem autorka poddaje wnikliwszej uwadze cielesność i seksualność bohaterów.

Wzmiankowani twórcy to, można by rzec, *the usual suspects* tematu dotyczącego polskich twórców za granicą. Rzadziej uczęszczane rewiry tego pola problemowego eksploruje Małgorzata Smoleń, która w swym studium o filmach dokumentalnych pokazujących rodaków za granicą zwróciła uwagę na zmiany, jakie w rozumieniu słowa „emigracja” nastąpiły po wstąpieniu Polski do Unii Europejskiej. Ciekawie brzmi sformułowana przez Autorkę teza, iż bodźcem do podjęcia tematów zagranicznych jest dziś dla rodzimych filmowców zawodowa ciekawość świata i ludzi, nie zaś „chęć skosztowania zakazanego owocu, czy też ucieczka od narodowych traum”. Z kolei Mateusz Ratyński w szkicu do biografii Stefana Osieckiego rozwija dotychczasowe ustalenia Jerzego Maśnickiego i Kamila Stepana (z książkowego) „Pleografu”, prezentując informacje zgromadzone podczas pracy nad biografią ojca bohatera tekstu.

Wątki emigracyjne są dopełniane w niniejszym numerze dwie stałe sekcje. W przeprowadzonym przez Mikołaja Mirowskiego wywiadzie, Maria Konwicka opowiada o współreżyserowanym przez nią dokumencie o Elżbiecie Czyżewskiej. Natomiast w dziale recenzji książek o polskiej kulturze filmowej – w każdym kolejnym numerze znajdzie się miejsce na przynajmniej jeden materiał tego rodzaju – Mariola Marczak pisze o ostatniej książce Krzysztofa Zanussiego, w której reżyser opowiada o swoich niezrealizowanych projektach filmowych, także zagranicznych.

„Archiwum” to sekcja, z której w „Pleografie” jesteście szczególnie dumni. W niniejszym numerze rezygnujemy z formuły krótkiego komentarza do dokumenty źródłowego; odtąd towarzyszyć mu będą bądź rozbudowane przypisy, bądź dłuższy artykuł. Tym razem prezentujemy historię powstania i recepcji jednego z najsłynniejszych polskich „półkowników” – filmu *Ręce do góry*; zakaz rozpowszechniania tego właśnie filmu wpłynął na decyzję Jerzego Skolimowskiego o emigracji. To zarazem zapowiedź kolejnego numeru „Pleografu”, który koncentrować się będzie na zagadnieniach cenzury w PRL.

Last but not least, mamy nową szatę graficzną. Zachowujemy funkcjonalności strony internetowej (takie jak nawigacja po przypisach oraz wyszukiwanie słów kluczowych w całym zasobie pisma), ale zarazem wprowadzamy pełny skład wydawniczy wszystkich artykułów. Jego layout przygotowała autorka logotypu „Pleografu”, dr Aleksandra Kot z II Pracowni Typografii na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Pod jej adresem kierujemy szczególnie ciepłe słowa podziękowania; graficzne rusztowanie, które oddała do naszej dyspozycji, będzie wypełniane ciekawymi i wartościowymi treściami.

Konrad Klejsa

Ewa Mazierska

University of Central Lancashire / Uniwersytet Gdański

ORCID: 0000-0002-4385-8264

Emigracja à la Jerzy Skolimowski

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.2.01>

Streszczenie

Jerzy Skolimowski jest jednym z polskich reżyserów, którzy znaczną część swego życia spędzili za granicą. Artykuł ukazuje, jak doświadczenie emigracji, jego własnej oraz innych Polaków, ujawnia się w jego filmach – zwłaszcza w dwóch filmach z lat osiemdziesiątych: *Fucha* (*Moonlighting*, 1982) i *Najlepszą zemstą jest sukces* (*Success Is the Best Revenge*, 1984). Artykuł kończy się krótkim przedstawieniem motywu obcego w późniejszych filmach Skolimowskiego, takich jak *Essential Killing* (2010) oraz *EO* (2022). W artykule rozważane są również autobiograficzne motywy twórczości Skolimowskiego. W analizie akcent postawiony został na obraz bohaterów oraz ścieżki dźwiękowe filmów służące jako sposób przybliżenia widzowi alienacji protagonistów.

Słowa kluczowe

Jerzy Skolimowski; emigracja; *Fucha* (*Moonlighting*, 1982); *Najlepszą zemstą jest sukces* (*Success Is the Best Revenge*, 1984); autobiografizm; alienacja.

Jerzy Skolimowski jest jednym z polskich reżyserów, którzy znaczną część swego życia spędzili za granicą. Do grupy tej należą także Roman Polański, Walerian Borowczyk, Andrzej Żuławski i Paweł Pawlikowski, by wymienić tylko tych najbardziej znanych, którzy wyjechali z Polski w czasach PRL-u. Tym, co odróżnia Skolimowskiego od tamtych reżyserów, jest paradoks jego międzynarodowego sukcesu – zawdzięcza on go w najwyższym stopniu filmom zrealizowanym w Polsce, przede wszystkim swym późnym dziełom: *Essential Killing* (2010) i *EO* (2022). Kolejny, powiązany z tym paradoksem związany jest z tym, że jego polskie filmy robią wrażenie bardziej uniwersalnych niż te, które zrealizował za granicą. Zagraniczne produkcje, a zwłaszcza *Fucha* (*Moonlighting*, 1982), *Najlepszą zemstą jest sukces* (*Success Is the Best Revenge*, 1984) oraz prolog do *Ręk do góry* (1967, premiera 1985) należą z kolei do najbardziej osobistych dzieł artysty, gdyż ich treścią jest to, co określić można „dolą polskiego emigranta”, z akcentem na „polskiego”. Pozostali z wymienionych wyżej twórców albo w ogóle nie byli zainteresowani tym tematem, jak Borowczyk, albo próbowali go zuniwersalizować, jak Polański. W dalszej części tego eseju spróbuję pokazać formy doświadczenia emigracji, które ujawniają się w tych dziełach. W tym celu warto przypomnieć okoliczności wyjazdu reżysera z Polski.

Cena wierności sobie

Skolimowski zadebiutował w 1964 filmem *Rysopis*, przedstawiającym miejskie peregrynacje młodego bohatera, Andrzeja Leszczyca. Szuka on swej drogi życia po relegowaniu z uniwersytetu. W tym sensie podobny jest do autora, który zanim wstąpił do szkoły filmowej, miał się różnych zajęć. Skolimowski zagrał główną rolę, co jeszcze zwiększyło możliwość odczytania dzieła według autobiograficznego klucza. Kolejne filmy reżysera nakręcone zostały w bardzo krótkich odstępach czasu, *Walkower* (1965), *Bariera* (1966) i *Ręce do góry* (1967); składają się one – wraz z *Rysopisem* – na „tetralogię Skolimowskiego”, jak ją określają historycy kina¹.

1 T. Lubelski, *Historia kina polskiego 1895-2014*, Universitas, Kraków 2015, s. 331. Pierwszy polski rozdział w twórczości Skolimowskiego przedstawiany jest w szczegółach między innymi w następujących publikacjach: J. Uszyński, *Jerzy Skolimowski o sobie: Całe życie jak na dłoni*, „Film na Świecie” 1990, nr 379, s. 3–47. 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. Kurz, *Twarze w tłumie. Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955-1969*, Izabelin 2005; E. Mazierska, *Jerzy Skolimowski: The Cinema of a Nonconformist*, New York, Oxford 2010.

Skolimowskiemu udało się nakręcić tak osobiste filmy, między innymi ze względu na czas jego debiutu. Nastąpił on po uwiądzie dwóch paradygmatów, które dominowały w polskim kinie po II wojnie światowej: realizmu socjalistycznego i szkoły polskiej. Oba te nurty, choć pod wieloma względami odmienne, podobne były w tym, że uprzywilejowały doświadczenie pokoleniowe nad jednostkowym. Pewne zmęczenie problemami generacyjnymi i narodowymi oraz „mała stabilizacja Gomułki” sprzyjały zwróceniu się ku samemu sobie. Tym samym filmy Skolimowskiego były odpowiedzią na zaistniałe zapotrzebowanie, podobnie jak muzyka jazzowa z jej skłonnością do improwizacji, z której reżyser skądinąd czerpał obficie w swych wczesnych filmach. Jednocześnie wielkim tematem w tym okresie były polskie mitologie, zwłaszcza mitologia wojny i chrześcijaństwa². Bohater Skolimowskiego próbuje znaleźć swe miejsce w odniesieniu do tych mitologii, z jednej strony je odrzuca, z drugiej nie może całkowicie uwolnić od ich „siły przyciągania”.

Ręce do góry można za naturalne zamknięcie tematu poszukiwania własnej drogi, gdyż wydarzenia fabularne rozgrywają się głównie w czasie przeszłym. Film ten można określić jako dzieło rozrachunkowe, gdyż bohater dokonuje w nim rozliczenia z polskim stalinizmem, swym pokoleniem, którego młodość przypadła na ten okres, kolegami ze studiów i wreszcie – sobą samym. Zgodnie z opinią władz, w tym rozliczaniu reżyser poszedł za daleko. Cenzura zażądała wycięcia kluczowej sceny, w której bohaterowie przez pomyłkę dodają dwie pary oczu do gigantycznego plakatu Stalina. Skolimowski nie wyraził zgody na taką ingerencję i opuścił kraj. Jego historia jest w pewnym sensie powtórzeniem historii Polańskiego, który wyjechał z Polski po krytyce *Noża w wodzie* (1962) przez Władysława Gomułkę; zapowiada również dzieje Żuławskiego, który także wyjedzie w efekcie kłopotów z decydentami kinematografii. A jednak okoliczności wyjazdu z kraju tych reżyserów są odmienne. Polański i Żuławski wiedli żywot kosmopolitów, mieszkając jeszcze w Polsce. Trudno wręcz sobie wyobrazić, że w którymś momencie nie spróbowaliby oni swego szczęścia za granicą, nawet gdyby polityczna cenzura i władze traktowały łagodniej ich polityczne transgresje, przekraczanie budżetu i nieterminowość produkcji. Gdy chodzi o Skolimowskiego, przypuszczam, że jego kariera przypominałaby raczej karierę Andrzeja Wajdy, który wprawdzie zrealizował kilka ze swych filmów poza granicami Polski, utrzymując jednak bazę w ojczyźnie. Zwróćmy uwagę: Skolimowski realizuje *Start (Le Départ)* w 1967 roku w Belgii i nowelę *Dwudziestolatki* z filmu kolektywnego *Dialog 20-30-40* z 1968 roku na Słowacji. Po realizacji

2 K. Eberhardt, *Skolimowski*, „Kino” 1967, nr 3, s. 18-19; I. Sowińska, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Katowice 2006, s. 236.

każdego z tych filmów, artysta powraca do Polski. Gdy zaś wyjedzie na dłużej, poświęca kilka dzieł ważnemu polskiemu tematowi – emigracji.

Cena kontynuacji zawodu

Emigracja stanowi jeden z ważniejszych tematów polskiej kultury, choćby ze względu na fakt ogromnej liczby polskich emigrantów. Jak zauważa Norman Davies, liczyć ich trzeba w milionach, a nie tysiącach (a potomków polskich emigrantów najpewniej w dziesiątkach milionów). Drugim powodem jest ogromne znaczenie twórczości emigrantów dla polskiej kultury artystycznej i filozoficznej. Dotyczy to zwłaszcza tych, którzy opuścili Polskę po dziewiętnastowiecznych powstaniach, tworząc tak zwaną Wielką Emigrację, na czele z Adamem Mickiewiczem, który na obczyźnie napisał *Pana Tadeusza*³. Emigranci ci w zbiorowej świadomości funkcjonują jako arcy-Polacy, którzy o Polsce wiedzą więcej i dbają o nią bardziej niż ci, którzy nie opuścili jej terytorium. Ważna dla polskiej kultury jest także emigracja po II wojnie światowej, określana mianem Drugiej Wielkiej Emigracji⁴.

Polских emigrantów podzielić można na dwie główne kategorie: politycznych i ekonomicznych⁵. Emigracja polityczna ma jednak zawsze wymiar ekonomiczny, a ekonomiczna – polityczny. Emigranci polityczni muszą bowiem z czegoś żyć, a emigranci ekonomiczni, zwłaszcza gdy jest ich wielu, wpływają na politykę kraju, w którym się znaleźli. Dwa najważniejsze, z punktu widzenia obrazu emigracji, filmy Skolimowskiego, *Fucha* i *Najlepszą zemstą jest sukces*, dotyczą odpowiednio tych dwóch typów emigracji: pierwszy ekonomicznej, drugi politycznej⁶. Zarazem jednak pokazują one ich powiązanie. To samo dotyczy prologu do *Rąk do góry*, zrealizowanego – podobnie jak tamte filmy – na początku lat osiemdziesiątych. Warto pamiętać, że filmy te nakręcone

3 N. Davies, *God's Playground: A History of Poland, 1795 to the Present*, Oxford 2005, s. 202.

4 R. Moczkoan, *Emigration and Its Cultural Legacy in Twentieth-Century Polish Intellectual History*, [w:] *Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918*, red. T. Trojanowska et al., Toronto 2019, s. 245-257.

5 N. Davies, dz. cyt., s. 202.

6 Pozostawiam tu kwestię tego, czy bohaterów *Fuchy* zakwalifikować można jako emigrantów, biorąc pod uwagę, że przyjechali oni do Londynu nie z planem pozostania tam na stałe, ale z zamiarem powrotu do ojczyzny po zarobieniu odpowiedniej sumy pieniędzy. Współcześnie, ten typ emigracji określa się jako "emigrację wahadłową". Por. N. Glick Schiller, L. Basch, C. Blanc-Szanton, *Transnationalism: a new analytic framework for understanding migration*, [w:] Glick Schiller et al., *Towards a Transnational Perspective on Migration. Race, Class, Ethnicity and Nationalism Reconsidered*, New York Academy of Sciences, New York, 1992, s. 1-24.

zostały kilkanaście lat po wyjeździe reżysera z Polski. W międzyczasie zrealizował on kilka filmów, które trudno zakwalifikować do jednej kategorii. Jest wśród nich film kostiumowy *Przygody Gerarda* (*The Adventures of Gerard*, 1970), horror *Wrzask* (*The Shout*, 1978), lekko absurdałna adaptacja powieści Nabokova *Król, dama, walet* (*King, Queen, Knave*, 1972) i film wpisujący się w falę *Swinging London* *Na samym dnie* (*Deep End*, 1970). Wiele z tych filmów to koprodukcje, tworzone w ciekawych okolicznościach, na których przedstawienie brakuje tu miejsca. Z pewnością wszystkie odzwierciedlają zainteresowania reżysera z danego okresu, ale także pokazują, że twórca pracujący za granicą, w systemie rynkowym, zwłaszcza na początku kariery, nie może sobie pozwolić na wybredność – musi on myśleć o tym, co zadowoli producentów i publiczność. Jest to cena za możliwość kontynuowania zawodu⁷. Tworzenie kolejnych trylogii czy tetralogii o sobie samym, czy nawet obsadzanie Polaków w głównych rolach, nie było dla Skolimowskiego realną opcją. Raczej musiał udowodnić, że potrafi sobie dać radę w różnych okolicznościach, co mu się udało, nawet jeśli żaden ze zrealizowanych wtedy filmów nie stał się wielkim sukcesem kasowym.

Sytuacja Skolimowskiego zmieniła się na początku lat osiemdziesiątych, z dwóch powodów. Po pierwsze, Polska w tym czasie dostała się na czołówki gazet, najpierw z powodu ruchu „Solidarności”, a potem w konsekwencji wprowadzenia stanu wojennego. Miliony ludzi na całym świecie poczuli więź z Polakami, którzy zdobyli się na odwagę odrzucenia zniechęconego systemu społecznego. Temat polski stał się zatem przynajmniej na chwilę tematem międzynarodowym. Po drugie, pozycja Skolimowskiego na rynku zagranicznym, a także jego sytuacja finansowa nieco się ustabilizowała, dzięki czemu mógł on sobie pozwolić na powrót do polskich tematów. Rezultatem tych okoliczności są właśnie *Fucha* i *Najlepszą zemstą jest sukces*, które traktować można jako dyptyk Skolimowskiego oraz pewnego rodzaju kontynuację losu bohatera jego wcześniejszych polskich produkcji.

Emigracja jako doświadczenie bezdomności

Fucha przedstawia grupę robotników, którzy przyjechali do Londynu, by wyremontować dom pewnego bogatego Polaka, Szefa (Jerzy Skolimowski), na stałe przebywającego w Polsce. Posiadanie nieruchomości na Zachodzie było w czasach realnego socjalizmu nieosiągalnym dobrem nawet dla zamożnych Polaków. Można założyć, że ten przedmiot, na podobieństwo luksusowego jachtu, którym podróżuje po Mazurach dziennikarz sportowy w *Nożu*

7 Ciekawe z tej perspektywy są doświadczenia Romana Polańskiego zawarte w jego autobiografii (*Roman*), a także w licznych wywiadach, które można znaleźć na YouTube.

w *wodzie* Romana Polańskiego, wprowadzony został na potrzebę „sklejenia” fabuły, a nie w celu uwiarygodnienia ukazanych wydarzeń. Można też, jak przypisywano to Polańskiemu, uznać go za aluzję do bogactwa polskiej nomenklatury, która – na wzór zachodnich kapitalistów – dorobiła się, okradając klasę robotniczą. Wątek transferu środków z Polski na Zachód w tym okresie pojawia się jeszcze w innym filmie, reżyserowanym przez Polaka: mianowicie w *Misiu* (reż. Stanisław Bareja, 1981). Dom Szefa zinterpretować można również jako zapowiedź tego, co się wydarzy w Polsce po zakończeniu stanu wojennego (a także innych krajach dawnego obozu socjalistycznego po upadku socjalizmu państwowego, zwłaszcza w ZSRR), czyli wymiany władzy politycznej, którą cieszyła się nomenklatura, na władzę ekonomiczną, pozwalającą na tzw. „ustawienie się”, tak na Wschodzie, jak i na Zachodzie.

Robotnicy z filmu Skolimowskiego zgadzają się wyjechać do Londynu na „fuchę”, gdyż w tym czasie bardziej opłacało się pracować w Anglii niż w Polsce – dotyczy to również czasów współczesnych, choć różnice między polskimi i brytyjskimi zarobkami nie są już tak kolosalne, jak w czasach PRL-u. Powodem był wówczas bardzo wysoki kurs zachodnich walut na polskim czarnym rynku, co traktować można za miarę rzeczywistego stanu polskiej gospodarki i niskiego zaufania Polaków dla własnej waluty. Praca na obczyźnie – jak pokazuje Skolimowski – ma jednak wysoką cenę. Jest nią oddalenie od rodziny, zwiększony wymiar godzin i bardzo niskie warunki życia. Robotnicy z *Fuchy* muszą mieszkać w domu, który sami remontują. Biorąc pod uwagę fakt, że dom jest zrujnowany, bez podstawowych wygód, sytuacja mieszkaniowa bohaterów graniczy z bezdomnością. Zarazem jednak, paradoksalnie, muszą oni walczyć o możliwość pozostania pod tymczasowym adresem, gdyż jako nielegalnym gasterbeiterom grożą im kontrole władz i eksmisja. W pewnym momencie nawet barykadują się, aby uniknąć wysiedlenia.

Sprawę pogarsza dodatkowo fakt, że w czasie pobytu mężczyźni za granicą w Polsce wprowadzony zostaje stan wojenny, o czym dowiaduje się przywódca grupy, Nowak (Jeremy Irons), jedyny pracownik, który pozostaje w kontakcie z tajemniczym Szefem. Ukrywa on tę informację przed swoimi podwładnymi z obawy, że gdyby dowiedzieli się o stanie wojennym, podjęliby decyzję o natychmiastowym powrocie do Polski. Zarazem pieniądze, które Szef przeznacza na utrzymanie robotników, nie wystarczają nawet na najskromniejsze potrzeby. Nowak zostaje niejako zmuszony do „kombinowania”, aby z jednej strony zadowolić Szefa, a z drugiej nie narazić się nazbyt będącym pod jego nadzorem robotnikom, gdyż grozi to rebelią, a tym samym nieukończeniem pracy i najprawdopodobniej nieotrzymaniem za nią zapłaty. W tym celu z jednej strony próbuje on zmusić podwładnych do jeszcze wydajniejszej pracy, na przykład przestawiając ich zegarki, by przekonać ich, że spali dłużej niż w rzeczywistości, z drugiej zaś – do ograniczenia wydatków. W tym wypadku pomysłowość Nowaka polega głównie na okradaniu

supermarketów i domów towarowych. Nawet prezenty, które brygada Nowaka planuje zabrać do domu, aby obdarować nimi swe rodziny, zdobywane są w ten sposób.

Skolimowski podkreśla kontrast między biedą, doświadczaną przez polskich budowlanców a bogactwem, eksponowanym w sklepach, które Nowak odwiedza. Sprzyja temu świąteczny czas akcji filmu. W supermarkecie, w którym zaopatruje się Nowak, słychać ciągle reklamy różnych produktów, bożonarodzeniowe dzwoneczki i zniekształcone wersje pieśni stworzonych na tę okazję. W ten sposób reżyser pokazuje, że dostatek dóbr konsumpcyjnych, o którym Polacy zawsze marzyli „za komuny”, w istocie jest prostym, lecz okrutnym narzędziem stratyfikacji społecznej, gdyż dzieli ludzi na tych, których stać na te dobra, i tych, którzy nie mogą sobie na nie pozwolić. Podczas świąt wspomniany kontrast wyostrowa się. Emigranci z Polski znajdują się na samym dole konsumpcyjnej drabiny, gdyż mogą uzyskać dostęp do reklamowanych dóbr tylko nielegalnie. Związek bożonarodzeniowych dźwięków z konsumpcją jest szczególnie wyraźny w przypadku lombardu prowadzonego przez Hindusa lub Pakistańczyka, zapewne niewyznającego chrześcijaństwa. Ta postać puszcza bożonarodzeniową muzykę najpewniej w celu zwrócenia uwagi klientów.

Z biegiem czasu powtarzane dźwięki bożonarodzeniowego świętowania zaczynają brzmieć jak odgłosy apokalipsy. Wrażenie to pogłębiane jest zacieraniem się muzyki diegetycznej i ekstradiegetycznej. Większą część czasu słyszymy elektroniczny podkład, skomponowany przez Stanleya Myersa i Hansa Zimmera. Jego funkcją jest podkreślenie napięcia, które pojawia się wśród pracujących robotników, spowodowane wysoce alienującym, jakby powiedzieli marksiści, charakterem ich pracy. Są oni tak wyalienowani, ponieważ jako pracujący nielegalnie emigranci nie korzystają z praw wywalczonych przez związki zawodowe dla pracowników legalnych. Nawet gdyby takie prawa posiadali, nie byłoby w stanie z nich korzystać. Na przeszkodzie stanęłyby znowuż nieznanomość języka angielskiego, jak również „zadaniowy” charakter ich pracy. W tym sensie jednak praca polskich robotników z Anglii stanowi zapowiedź zmian w stosunkach pracy, które wprowadzono w okresie rządów Margaret Thatcher w Wielkiej Brytanii, a następnie zaadaptowano w innych krajach europejskich⁸. Podsumowywane są one terminami „postfordyzm” oraz „neoliberalizm”, obejmują zaś demontaż ekonomicznej struktury, na której oparty był powojenny porządek społeczny na Zachodzie, czyli dominacji wielkich fabryk, negocjowaniu płac przez związki zawodowe; silnych w takich dziedzinach, jak produkcja stali i samochodów, bliskości pracodawcy oraz pracownika oraz dużym

8 Por. S. Žižek, *Did Somebody Say Totalitarianism: Five Interventions in the (Mis)Use of a Notion*, London 2001, s. 133-34.

udziale państwa w gospodarce narodowej⁹. W postfordowskiej, neoliberalnej ekonomii prawa pracownicze, a zwłaszcza prawo do strajku, zostały ograniczone, praca fizyczna straciła na znaczeniu i została w dużej mierze przeniesiona tam, gdzie może być wykonana taniej albo przez tych, którzy godzą się na pracę w gorszych warunkach, przede wszystkim emigrantów, zarówno legalnych, jak i nielegalnych¹⁰. Związek między pracodawcą i robotnikiem także uległ rozluźnieniu, co działa na korzyść pracodawcy, który w ten sposób zwolniony został z dyskomfortu przyglądania się eksploatacji pracowników. Polskiego Szefa, który każe Nowakowi po prostu wykonać robotę, porównać można do bossów korporacji, zarządzających zakładami pracy rozsianymi po całym świecie.

Alienacja polskich *gastarbeiterów*, jak zauważa Konrad Klejsa, spowodowana jest również metodami Nowaka, które naśladują metody stosowane wobec ludzi pracy przez polski aparat władzy:

Skolimowski precyzyjnie wyposaża Nowaka w patologiczne cechy PRL-owskiej władzy – reglamentującej żywność (*zapłacę im żarciem* – to jawna aluzja do systemu kartkowego) i łamiącej porozumienia pracownicze (obietuje premie, których nie będzie mógł wypłacić ‘)... Bohater krępuje dostęp do wiadomości (*Moi ludzie nie mogą się dowiedzieć tego, co ja wiem* – myśli już na początku, zanim zatai wiadomość o ogłoszeniu stanu wojennego), manipuluje informacją (*Spali trzy godziny. Żeby poczuli się lepiej, powiem im, że spali pięć*), ogranicza wolności osobiste (zamyka ich w mieszkaniu – *To jedyne miejsce, gdzie będą bezpieczni* – a następnie zabiera im paszporty), kontroluje i cenzuruje korespondencję¹¹.

Nie tylko Polakom jest źle w Londynie. Rodzimi mieszkańcy Londynu także czują się niedobrze w otoczeniu przybyszów. Obecność Polaków, na którą składa się ciągły hałas i nieporządek wokół domu, po pewnym czasie zaczyna działać na nerwy angielskim sąsiadom. W końcu wyzywają ich od komunistów i żądają powrotu do ojczyzny. Taki stosunek można uznać za zapowiedź resentymentu do fali przybyszów z Europy Wschodniej, która „wylała się” na Wyspy Brytyjskie po poszerzeniu Unii Europejskiej w 2004 roku, co *de facto* uważa się za jedną z głównych przyczyn Brexitu¹². Oceniając Anglików, Skolimowski przyjmuje jednak postawę gościa, a nie gospodarza – nie stara się poznać racjonalnych motywów niechęci Brytyjczyków. W takiej postawie znów

9 Por. D. Harvey, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford 2005.

10 Por. S. Žižek, dz. cyt., s. 134.

11 K. Klejsa, *Obcy we mnie, obcy wśród nas: Doświadczenie emigracyjne w brytyjskich filmach Jerzego Skolimowskiego (Fucha i Najlepszą zemstą jest sukces)*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53, s. 154.

12 Píše na ten temat Aga Skrodzka-Bates w kontekście filmu Krzysztofa Kieślowskiego „Biały”: *Clandestine human and cinematic passages in the United Europe: The Polish Plumber and Kieślowski’s hairdresser*, „Studies in Eastern European Cinema” 2011, nr 1, s. 75-90.

dopatrzyć się w tym można zapowiedzi dominującego dyskursu wokół Brexitu i szerszej emigracji do Wielkiej Brytanii, w którym wszelkie opory przeciwko akceptacji przyszłości interpretowane są jako objaw ksenofobii i rasizmu Brytyjczyków.

Być może Skolimowski dystansuje się wobec racji gospodarzy, gdyż uważa, że poznanie ich jest zadaniem niemożliwym dla gościa, co wyraża Nowak, mówiąc, że zna język tutejszych mieszkańców, ale nie wie, co mają na myśli, gdy z nim rozmawiają. Zarazem jednak, reżyser nie stara się zrozumieć przyjezdnych, nie daje im możliwości wypowiedzenia się. Głosy robotników z Polski pojawiają się bowiem tylko w tle. Przeważnie mruczą coś niewyraźnie, a ich rozmowy zagłuszane są łomotem siekier i młotów pneumatycznych. Widzimy i słyszymy ich zatem tak, jak słyszymy emigrantów – jako pozbawioną indywidualności, niezrozumiałą masę. Nieco metaforycznie można powiedzieć, że jedynym bohaterem *Fuchy*, który mówi pełnym głosem – nie tylko zewnętrznym, ale i wewnętrznym, gdyż pełni też funkcję narratora – jest Nowak. Postać ta zagrana została przez gwiazdę kina brytyjskiego, Jeremy Ironsa, utożsamianego z angielskością, a nawet językiem wyższych sfer, dzięki rolom szekspirowskim i serialowi telewizyjnemu *Brideshead Revisited* (reż. Charles Sturridge, Michael Lindsay-Hogg, 1981). Obsadzenie Ironsa w głównej roli i zredukowanie reszty brygady do bezimiennej masy wskazuje na to, że Skolimowskiemu zależało na dotarciu ze swym filmem w pierwszej kolejności do brytyjskiej i międzynarodowej inteligencji publiczności¹³, a nie polskiej, robotniczej diaspory. Dla naszych robotników taki portret mógłby być obraźliwy, zwłaszcza w kontekście ruchu Solidarności, którego awangardą była właśnie wielkoprzemysłowa klasa robotnicza.

W swych polskich filmach, nakręconych przed wyjazdem na Zachód, Skolimowski, jak już nadmieniałam, zmagał się z polską mitologią wojny i religii. Tym samym angażował się w porachunki romantyczne, jak jego starszy kolega, Andrzej Wajda. Trudno jednak znaleźć takie odniesienia w *Fusze*, mimo iż tradycje romantyczne są silne w polskiej diasporze, zwłaszcza tej mieszkającej w Wielkiej Brytanii, której życie kulturalne często ogniskuje się wokół kościoła. Wynika to, moim zdaniem, z tego, że aby myśleć o ojczyźnie na sposób romantyczny, trzeba dysponować pewnym minimum kapitału kulturowego. Brygada Nowaka, której życie zredukowane jest do pracy i walki o przetrwanie, nawet tego minimum nie posiada.

We wspomnianym wyżej artykule Klejsa wskazuje na powiązania biografii Skolimowskiego z treścią jego filmu, zauważając, że reżyser korzysta z kina, by stworzyć

13 Zatrudnianie gwiazd to typowa strategia twórców emigracyjnych, mająca na celu ‘przebicie się’ do pierwszej ligi twórców filmowych. W przypadku Ironsa, jak Skolimowski przyznał w przeprowadzonym przeze mnie wywiadzie, miał on dużo szczęścia, gdyż zatrudnił go tuż przed jego wielkimi sukcesami. Oznaczało to, że zgodził się zagrać w *Fusze* za stosunkowo niską gażę.

coś w rodzaju swej „alternatywnej biografii”¹⁴. Skolimowski kilka lat wcześniej kupił dom w Londynie i zatrudnił Polaków do jego remontu, w tym Eugeniusza Haczekiewicza, który odegra pewną rolę w tym i kolejnym filmie reżysera. Jak pamiętamy, Skolimowski pojawia się w epizodycznej roli Szefa Nowaka. Można z tego wysnuć wniosek, że twórca ma świadomość tego, jak mogłoby wyglądać jego życie, gdyby po nakręceniu *Ręk do góry* poddał się cenzurze i wyciął kontrowersyjne sceny. Granica między nonkonformizmem a konformizmem jest cienka, sugeruje artysta. Tworzenie sztuki pozwala ją jednak eksplorować i pozostać po właściwej stronie – nonkonformistycznej.



Il. 1. Fotos do filmu Jerzego Skolimowskiego *Fucha* (*Moonlighting*, 1982). Źródło: Alamy.

14 K. Klejsa, dz. cyt., s. 154.

Bez sukcesu, bez zemsty

Fucha okazała się artystycznym i w pewnym stopniu także finansowym sukcesem. Zdobyła, między innymi, nagrodę za najlepszy scenariusz na festiwalu w Cannes i wyróżnienie w plebiscycie na najlepszy film „Cahiers du Cinéma”. Zachęciło to Skolimowskiego do nakręcenia kolejnego filmu, poświęconego polskiej emigracji i stanowi wojennemu – *Najlepszą zemstą jest sukces*. Jego bohaterem uczynił Alexa Rodaka (Michael York), polskiego reżysera teatralnego o międzynarodowej renomie, której świadectwem jest otrzymana niedawno w Paryżu Legia Honorowa. Rodak wykorzystał tę nagrodę jako okazję do wyjazdu do Londynu, gdzie mieszkają jego żona i dzieci. W Londynie pragnie on wystawić awangardową sztukę poświęconą stanowi wojennemu. Uważa to za swój moralny obowiązek w obliczu tego, że jego rodacy w Polsce nie mogą tego zrobić z powodu cenzury. Projekt Rodaka jest idealistyczny, ale urzeczywistnienie go zmusza artystę do artystycznych i moralnych kompromisów. Jeden z nich polega na szukaniu wsparcia finansowego u bogatego pornografa o symbolicznym nazwisku Dino Montekurva. Takie koneksje nie są niczym szczególnym w świecie sztuki, a zwłaszcza wśród twórców rozpoczynających pracę za granicą – przykładem kariera Romana Polańskiego. Skolimowski przygląda się jednak takim relacjom z masochistycznym okrucieństwem. Rodak musi także zmagać się z urzędnikami bankowymi, którzy traktują go nieprzychylnie i szorstko, gdy ubiega się o kredyt, jak również z przedstawicielami miejskiego architekta, którzy wytykają mu, że remontowany przez niego nie spełnia architektonicznych standardów. Ta wrogość – sugeruje Skolimowski – wiąże się z tym, że jest cudzoziemcem.

Reżyser próbuje także zwerbować do swej sztuki polskich emigrantów, w większości pracujących nielegalnie w Londynie. Mają oni występować u niego jako statyści, odgrywając sceny uliczne ze stanu wojennego. W tym wypadku także widać rozdziew między ambitnym i idealistycznym zamierzeniem a sposobem jego realizacji. Robotnicy nieufnie podchodzą do projektu Rodaka, czemu trudno się dziwić, biorąc pod uwagę, że nie mają oni wpływu na kształt planowanego dzieła, mają tylko realizować narzucony projekt. Ponadto, Rodak oczekuje, że wezmą udział w jego przedsięwzięciu za darmo. By zachęcić ich do pracy, gra z nimi w piłkę nożną. Można powiedzieć, że nie ma wielkiej różnicy między Szefem z *Fuchy* a Wielkim Artystą z *Sukcesu* – obaj eksploatują robotników, gdy tylko nadarzy im się taka okazja.

Praca nad sztuką prowadzi również do pogorszenia stosunków między Rodakiem a jego rodziną. Żona (Joanna Szczerbic) artysty obawia się, że nonkonformizm męża uniemożliwi obojgu powrót do Polski. Z kolei syn Adam (Michał Skolimowski; w napisach pojawia się pod pseudonimem Michael Lyndon) uważa pracę ojca nad

wystawieniem sztuki za przejaw pozerstwa i nieautentycznej miłości do Polski – na obczyźnie nie można bowiem kochać jej naprawdę, ponieważ nie można w takich warunkach stworzyć alternatywnej ojczyzny¹⁵. Z perspektywy polskiego romantyzmu jest to teza kontrowersyjna, gdyż wielkim polskim romantykiem, takim jak Chopin i Mickiewicz – w opinii ich polskich wielbicieli – udało się odtworzyć opuszczoną Polskę. Ba, stworzyli nawet „lepszą Polskę” niż ta, która istnieje w rzeczywistości. Według Adama, autentyczna miłość przejawia się pragnieniem powrotu do własnego kraju i urzeczywistnieniem tego pragnienia. Adam decyduje się zatem do Polski powrócić. W swym ostatnim monologu wewnętrznym wyznaje: *Nie chcę więcej substytutów. Chcę mieć prawdziwych wrogów. Chcę grać dla Polski i przyczynić się do tego, by wygrała.*

Historię, ukazaną w *Najlepszą zemstą jest sukces*, można uznać za wersję opowieści o Edypie, w którym ojciec i syn konkurują nie o prawdziwą matkę, ale matkę – ojczyznę. Ta matka, jak zauważa Maria Janion, dla polskich romantyków, których Alex i Adam wydają się być pogrobowcami, jest najwyższą wartością. Nie występuje ona jednak jako łagodna i opiekuńcza bogini, ale raczej byt demoniczny, który swoim wyznawcom nie pozwala na żaden inny obiekt miłości¹⁶.

Tak ojcu, jak synowi, udaje się zrealizować plany, ale koniec końców osiągają co najwyżej połowiczny sukces. Alex przygotowuje spektakl z polskimi robotnikami w roli anonimowych uczestników wydarzeń stanu wojennego, ale nie dane jest nam dowiedzieć się, czy sztuka była faktycznie sukcesem. Film bowiem kończy się w momencie premiery. Sądząc po fragmentach, pokazywanych w filmie, artystycznym sukcesem się ona nie stała, ponieważ zabrakło jej oryginalności i autentyczności. Sztuka Alexa bazuje bowiem na polskich kliszach romantycznych (trumna, pokryta czarnymi i czerwonymi kwiatami, figura Matki Boskiej) i eksperymentach Allana Kaprowa, amerykańskiego pioniera sztuki performance. O ile jednak eksperymenty Kaprowa były świeże w latach pięćdziesiątych, w latach osiemdziesiątych podobne happeningi robią wrażenie manierycznych i bombastycznych. Prawdopodobny brak późniejszej popularności sztuki wynika też z niskiego zainteresowania Brytyjczyków polskimi sprawami (Skolimowski zwraca na to uwagę także w materiałach, które dołączył do *Rąk do góry*, gdy przygotowywał film do opóźnionej premiery).

Adam wraca do Polski, przebrany za punka, z włosami usztywnionymi cukrem i zygzakiem wymalowanym na twarzy. Taki wygląd wzbudza niechęć oficera służby pogranicza. Zabiera on chłopakowi paszport i każe umyć twarz, tym samym pokazując, że walka o Polskę czy dla Polski może okazać się dużo trudniejszym zadaniem,

15 Por. R. Combs, *Success is the Best Revenge*, „Monthly Film Bulletin” 1984, nr 12, s. 389–90.

16 M. Janion, *Wobec zła*, Chotomów 1989, s. 10.

niż ten młody człowiek sobie wyobrażał. W jego przypadku ryzykiem jej podjęcia jest nie tylko przegrana w walce, ale i narażenie się na śmieszność.

Jak w *Fusze*, tak w *Najlepszą zemstą jest sukces*, muzyka dopowiada historie bohaterów i wydobywa ich ukryty sens. Napisom czołowym towarzyszy łagodna kompozycja Chopina. Stopniowo muzyka staje się bardziej dramatyczna i przechodzi w elektroniczną ścieżkę dźwiękową (znów skomponowana przez Myersa i Zimmera), ale głośniejszą i bardziej melodyjną niż ta, którą usłyszeć mogliśmy w *Fusze*. Ta zmiana zapowiada przełom w historii, która zaczyna się nostalgicznie, a kończy dramatycznie. Elektryczne dźwięki, przywodzące na myśl ścieżkę dźwiękową do Łowcy androidów (*Blade Runner*, 1982) Ridleya Scotta, towarzyszą również wędrownikom Adama Rodaka po Londynie. Odzwierciedlają one jego zagubienie i alienację, wynikającą z bycia emigrantem i konfliktu z własnym ojcem.

Podobnie jak *Fucha*, ale w większym stopniu *Najlepszą zemstą jest sukces* zachęca do interpretacji biograficznej. Nietrudno w postaci Rodaka dopatrzeć się podobieństwa do samego Skolimowskiego, nie tylko dlatego, że obaj są reżyserami, ale również dlatego, że Michael York, jest fizycznie do niego podobny. Obsadzenie najbliższej rodziny w roli żony Rodaka i jego synów także podsuwa ten trop interpretacyjny. Ponadto Michał Skolimowski, jako Michael Lyndon, był współautorem scenariusza. Inne podobieństwo dotyczy tożsamości tytułu sztuki, którą wystawia Rodak i filmu Skolimowskiego, jakby Skolimowski chciał przyjąć artystyczną i moralną odpowiedzialność za oba dzieła. Jak w przypadku *Fuchy*, reżyser oferuje nam tu paralelną autobiografię. Tym razem jednak ta biografia bliższa jest prawdziwego życia bohatera tego eseju niż biografia Szefa. Jest tak dlatego, że *Najlepszą zemstą jest sukces* okazał się finansową kląpą, za którą Skolimowski zapłacił utratą własnego domu w Londynie, stanowiącego gwarancję, na podstawie której reżyser uzyskał od banku kredyt na produkcję swego filmu.

Inni emigranci Skolimowskiego

Skolimowski, nie po raz pierwszy ucząc się na swoich filmach, powrócił do Polski po transformacji ustrojowej. Powrót nie był jednak tak spektakularny, jak jego filmowego syna, lecz raczej wyciszony. Reżyser osiadł ze swą nową partnerką, Ewą Piaskowską, na Mazurach i po kilkunastoletniej przerwie, która nastąpiła po niepowodzeniu jego ostatniego „super-polskiego”, a zarazem międzynarodowego projektu – adaptacji *Ferdynandus* Witolda Gombrowicza pod tytułem *30 Door Key* (1991), zaczął znów realizować filmy. Od tej pory zrealizował ich kilka, zaczynając od *Czterech nocy z Anną* (2008), a kończąc na *EO* (2022). Trudno doszukać się w tych dziełach dawnej nerwowości. Nie ma też w nich autobiografizmu, który przyniósł artyście sławę na początku kariery, co można

wytłumaczyć tym, że Skolimowski, już w wieku dojrzałym, nie potrzebuje eksplorować swej osobowości, gdyż osiągnął w końcu samopoznanie. Późne filmy reżysera to dzieła tworzone z dystansu, przez ukrytego, lecz uważnego obserwatora.

Zniknął w tym okresie twórczości również problem Polaka – emigranta. Sama kwestia pobytu na obcej ziemi pozostała jednak w nich obecna, szczególnie w *Essential Killing* i *EO*, ale potraktowana jest inaczej. W *Essential Killing* reżyser przygląda się muzułmańskiemu terroryście, który uciekł z transportu do obozu odosobnienia i wędruje po obcym, niegościnnym, zimowym pejzażu północnej Polski, walcząc o fizyczne przetrwanie. W *EO* sekunduje on osiołkowi, który oswobodzony z cyrkowej niewoli, gdzie jednak żył szczęśliwie z kochającą go opiekunką, szuka swego miejsca na ziemi, przemierzając lasy, pola i miasta, a także granice państwowe. Taki wybór bohaterów uniwersalizuje, relatywizuje i rozmywa doświadczenie emigranta, co jest w zgodzie z dominującym współcześnie spojrzeniem na emigrację, zgodnie z którą nie jest ona odstępstwem od normy, ale drugą normą istnienia w świecie¹⁷.

Na tle historii tych postaci to, co przydarzyło się Nowakowi i jego brygadzie czy Rodakom oraz ich polskim znajomym robotnikom, pracującym fizycznie w Londynie, nie jest niczym specjalnym ani tym bardziej tragicznym. W porównaniu ze skazanym na śmierć członkiem Talibanu czy wędrującym bez celu osiołkiem, któremu na każdym kroku grozi przemoc i śmierć, życie tymczasowo uwięzionych w Londynie Polaków może wydać się wręcz luksusowe. Nowe filmy sugerują także, że w swej historii Polacy nie są narodem wyjątkowym. Cierpienia, których doświadczyli bohaterowie brytyjskich filmów Skolimowskiego, raczej łączą Polaków z innymi narodami i istotami czującymi. Nie znaczy to, że nie ma miejsca na kino eksplorujące polską tożsamość narodową, albo badające doświadczenie polskiego emigranta, ale takie tematy Skolimowski zostawia dziś innym twórcom. Nowe filmy zachęcają również do sięgnięcia po wcześniejsze dzieła Skolimowskiego i wzięcia pod lupę tego, co przy ich pierwszej „lekturze”, zwłaszcza sprzed wielu lat, wydawało się marginalne, na przykład obecności innych mniejszości etnicznych (Pakistańczyków czy czarnoskórych) w jego filmach. Może ich obecność już wówczas sygnalizowała, że Skolimowski miał świadomość, że na emigrację można spojrzeć inaczej.

17 Taką opinię prezentuje, między innymi, w swych licznych pracach Zygmunt Bauman. Por. np. artykuł, w którym autor przedstawia współczesną rzeczywistość społeczną jako „zbiór diaspor” (Z. Bauman, *Migration and identities in the globalized world*, „Philosophy and Social Criticism” 2011, nr 4).

Bibliografia

- Bauman Z.**, *Migration and identities in the globalized world*, "Philosophy and Social Criticism" 2011, nr 4.
- Combs R.**, *Success is the Best Revenge*, "Monthly Film Bulletin" 1984, nr 12.
- Davies N.**, *God's Playground: A History of Poland, Vol. II, 1795 to the Present*, Oxford 2005.
- Eberhardt K.**, *Skolimowski*, „Kino” 1967, nr 3.
- Glick N., L. Basch, C. Blanc-Szanton**, *Transnationalism: a new analytic framework for understanding migration*, [w:] Glick Schiller et al., *Towards a Transnational Perspective on Migration. Race, Class, Ethnicity and Nationalism Reconsidered*, New York 1992.
- Harvey D.**, *A Brief History of Neoliberalism*, Oxford 2005.
- Janion M.**, *Wobec zła*, Chotomów 1989.
- Klejsa K.**, *Jerzy Skolimowski – gry, maski, tęsknoty, ucieczki... (cztery spojrzenia na wczesną twórczość)*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, red. G. Stachówna, J. Wojnicka, Kraków 2004.
- Klejsa K.**, *Obcy we mnie, obcy wśród nas: Doświadczenie emigracyjne w brytyjskich filmach Jerzego Skolimowskiego (Fucha i Najlepszą zemstą jest sukces)*, „Kwartalnik Filmowy” 2006, nr 53.
- Kurz I.**, *Twarze w tłumie: Wizerunki bohaterów wyobraźni zbiorowej w kulturze polskiej lat 1955–1969*, Izabelin 2005.
- Mazierska E.**, *Jerzy Skolimowski: The Cinema of a Nonconformist*, Oxford 2010.
- Moczkodan R.**, *Emigration and Its Cultural Legacy in Twentieth-Century Polish Intellectual History*, [w:] *Being Poland: A New History of Polish Literature and Culture since 1918*, ed. T. Trojanowska et al, Toronto 2018.
- Polanski R.**, *Roman by Polanski*, London 1984.
- Skrodzka-Bates A.**, *Clandestine human and cinematic passages in the United Europe: The Polish Plumber and Kieślowski's hairdresser*, "Studies in Eastern European Cinema", nr 1, 2011.
- Sowińska I.**, *Polska muzyka filmowa 1945-1968*, Katowice 2006.
- Uszyński J.**, *Jerzy Skolimowski o sobie: Całe życie jak na dłoni*, „Film na Świecie” 1990, nr 379.
- Žižek S.**, *Did Somebody Say Totalitarianism: Five Interventions in the (Mis) Use of a Notion*, London 2001.

Emigration according to Jerzy Skolimowski

Keywords

Jerzy Skolimowski; emigracja; *Fucha* (*Moonlighting*, 1982); *Najlepszą zemstą jest sukces*; *Success Is the Best Revenge*, 1984); autobiografizm; alienacja.

Summary

Jerzy Skolimowski is one of several Polish film directors who spent a large chunk of their lives abroad. This article shows how he represents emigration in his films, as much his own as that of other Poles. It presents the circumstances of his departure from Poland in the end of the 1960s and considers in detail two films from the 1980s: *Moonlighting* (*Fucha*, 1982) and *Success Is the Best Revenge* (*Najlepszą zemstą jest sukces*, 1984). It also discusses briefly his later productions, *Essential Killing* (2010) and *EO* (2022) in the context of migration. The article also examines autobiographical discourse in Skolimowski's films. Special attention is paid to the representation of characters in his films and the soundtracks as a way to convey the characters' alienation.

Biogram

Ewa Mazierska — profesor University of Central Lancashire oraz Uniwersytetu Gdańskiego. Opublikowała ponad 30 monografii oraz zbiorów na temat filmu i muzyki popularnej, w tym *Poland Daily: Economy, Work, Consumption and Social Class in Polish Cinema* (Berghahn, 2017), *Polish Popular Music on Screen* (Palgrave, 2020) oraz *Popular Polish Electronic Music, 1970–2020: Cultural History* (Routledge, 2021). Mazierska jest także redaktorką naczelną pisma *Studies in Eastern European Cinema*, wydawanego przez Routledge. Jej prace zostały przetłumaczone na ponad 20 języków.

Karol Samsel

Uniwersytet Warszawski

ORCID: 0000-0002-2047-4508

Puszka Pandory podsuwana Europie. Ekspresja artystyczna *Opętania* Andrzeja Żuławskiego

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.2.02>

Streszczenie

Opętanie Andrzeja Żuławskiego wydaje się swoistą polemiką z sugestywną wizją rozpadu małżeństwa przedstawioną przez Ingmara Bergmana we wcześniejszych *Scenach z życia małżeńskiego*. Żuławski wydaje się proponować Staremu Kontynentowi egzorcyzm: dba o ramę osobistą swojego projektu, tak jednak ją konstruuje, aby całość jego filmowego wyznania pozostawała czytelna dla Europejczyków – bardzo wymowne na tym tle wydają się starania o to, aby główną rolę męską w *Opętaniu*, *alter ego* reżysera, zagrał uwielbiany przez Żuławskiego (szczególnie za główną rolę w wyreżyserowanym przez siebie *Hamlecie* z 1948 roku) Laurence Olivier.

Słowa kluczowe

Andrzej Żuławski; Ingmar Bergman; kosmpolityzm; *Opętanie*

Opętanie (*Possession*, 1981), wielki i skandalizujący po dziś dzień film Andrzeja Żuławskiego, nie był oczywiście pierwszą realizacją tego reżysera za granicą (to miało należeć do *Najważniejsze to kochać* [L'important c'est d'aimer, 1974]). To jednak pierwszy jego film, w który zaangażowani byli hollywoodzcy producenci, co realnie przekładało się na genezę dzieła: przy nieustannej europejskiej asyście, tj. w stałej niemiecko-francuskiej współpracy, do tego – w dwuznacznym flircie z amerykańskim kinem rozrywkowym (wszak zaintrygowany *Obcym – ósmym pasażerem Nostromo* [Alien, 1979] Ridleya Scotta, Żuławski podjął decyzję, aby pozyskać dla własnego projektu jednego ze stworzycieli wizerunku potwora, Carla Rambaldiego). W efekcie otrzymujemy film, którego idiomatyczność („żuławskość”) gwarantuje, co prawda, zespół „niezmienników” twórczości Żuławskiego (jednym z nich był operator kamery, Andrzej Jaroszewicz), jednakże film na tle całej twórczości autora *Najważniejsze to kochać* niepospolicie osobny, z wyraźnym wpływem praktyk koprodukcyjnych (tak jakby Żuławski wierzył, że jest w stanie stworzyć – tym akurat razem, dzięki splotowi wyjątkowo fortunnych dla siebie okoliczności produkcyjnych – zarazem film paraboliczny i kosmopolityczny, film dla siebie i dla Europy, a nawet dla świata, innymi słowy: *confessio* oraz *memento* naraz). Wspomniany paraboliczny-kosmopolityczny wydźwięk *Opętania* daje się odczuć zwłaszcza w nie w pełni zrozumiałym i mrocznym, eschatologicznym finale. Mrocznym, bowiem (jak zawsze u Żuławskiego) również w zwieńczeniu *Opętania* triumfuje gnoza, niekieszonana oraz niecenzurowana, postaciowana i niepostaciowana (jeśli można tak powiedzieć), czyli najważniejszy z walorów postawy duchowej, a jednocześnie ideowo-światopoglądowej kontrowersyjnego artysty.

Istnieją bardzo osobiste powody dla podejmowania przez Żuławskiego na rozmaitych poziomach stylistycznej uniwersalizacji osobliwego doświadczenia filmowego, jakim jest dla widza – *Opętanie*... Dla zaznajomionych z biografią reżysera całkowicie jasne jest, że kluczowe musi pozostawać w obserwowanej tu (tak wieloznacznej i symbolicznej na wielu poziomach) materii filmowego obrazu realne rozstanie Żuławskiego z Małgorzatą Braunek, rozpisane na wiele lat, rozciągane na kilka ciągów dalszych, ale i urwań. Właśnie ten upiorny bagaż, ponury ciężar alegoryczno-symboliczny, przejąć musi wszechstronnie rozpisywana w *Opętaniu* postać grana przez Isabelle Adjani. Choć z pewnością dopisuję Żuławskiemu intencje inscenizacyjne, warto na tym etapie dobrze się zrozumieć: po pierwsze, w aspekcie gatunkowo-rodzajowych założeń *Opętanie* stanowi obraz swoistej kompozycyjnej pełni: to misterium, horror ekologiczny i tragedia grecka w jednym – raz z Adjani w roli greckiej Eryni toczącej krew z ust, a raz w roli Gai rodzącej Ziemię w rzucie konwulsji, krwawego poronienia – jak okaże się w puencie słynnej sceny w tunelach metra. Adjani zatem jest wszystkim – i to po pierwsze – a po drugie: wszystko wpisuje się w rolę Adjani, jako pierwotny wzór świata,

bo jest w tym wszystkim aktorka również swoim aktorskim aktem, a to znaczy: aktem uczucia Żuławskiego do Braunek, aktem skrajnego umiłowania Braunek albo jej obrazu w umyśle... Stąd również wynikać może paraboliczna wymowa *Opętania*: Adjani jest wszystkim, a przynajmniej Adjani może być utożsamiana ze wszystkim, co dostępne w kulturze, bo i film ten jest wszystkim, skoro w podstawowym sensie uczucia miłosnego wszystkim była Braunek... Takiej właśnie lektury *Opętanie* potrzebowałoby na przykład w świetle *Fragmentów dyskursu miłosnego*, opublikowanych przez Rolanda Barthes'a na cztery lata przed premierą filmu – czyli w 1977 roku. Miłosny ekshibicjonizm Żuławskiego jest tutaj bardzo stabilnym podłożem uniwersalizacji doświadczeń twórczych – i właśnie dzięki takiej podstawie reżyser może stworzyć swój film będący notabene formą prywatnego listu do widza, nie listu miłosnego przecież, ale listu o miłosnym rozczarowaniu czy o miłosnej utracie wiary. Elektryzujące musi w podobnej sytuacji pozostawać przeświadczenie, że wypowiada się globalnie, a przede wszystkim: że globalnie będzie słyszany – on, ten sam, którego *Diabła* zatrzymano na półce i którego prace nad *Na srebrnym globie* brutalnie przerwano.

Nie jest przecież tak, że w *Opętaniu* jedynie żeńska rola pozostawała dla Żuławskiego fetyszem o nieodpartym, fantazmatycznym uroku. Długo karmił się ambicją zupełnie innego ucieleśnienia roli męskiej – postać tajnego agenta odgrywana ostatecznie przez Sama Neilla jest rezonerem poglądów Żuławskiego, a nawet, zdaje się, jego konsekwentnym *porte parole*. Warto w tej sytuacji może przypomnieć, że reżyser długo marzył o powierzeniu roli – podjętej ostatecznie przez Neilla – legendarnemu Laurence'owi Olivierowi. Ten jednak w elegancki, acz stanowczy sposób, odmówił uczestnictwa w projekcie. Kulisy odrzucenia przezeń oferty gry w *Opętaniu* odsłonił po latach Andrzej Seweryn:

Wybitny aktor spotkał się z nim, ale powiedział Andrzejowi tak: *To dla mnie zaszczyt, że właśnie mnie proponuje pan tę rolę, ale ja jestem już stary, nie mam energii, nie zdobędę się na wysiłek, którego wymaga pan od swoich aktorów, nie będzie pan ze mnie zadowolony* Jednym słowem, wielki Olivier doskonale wiedział, jakich rzeczy wymaga od swoich aktorów Żuławski, że dla niego nie ma półśrodków, trzeba skoczyć na główkę bez zabezpieczeń¹.

1 A. Seweryn, *Węgorze ze skrzydłami*, rozmowę przeprowadza Ł. Maciejewski, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016 nr 3 [online], [dostęp: 31.05.2023], <<https://pleograf.pl/index.php/wegorze-ze-skrzydłami-z-andrzejem-sewerynem-rozmawia-lukasz-maciejewski/>>.

Istotne światło na charakter motywacji Żuławskiego dążącego do tego, by w *Opętaniu* grał właśnie Olivier, rzuca filmowa młodość tego pierwszego i najwcześniejsze – kształtujące Żuławskiego najsilniej – inspiracje. Mało kto pamięta, że na równi ze słynnym Kanalem Wajdy, całkowicie formacyjnie oddziaływał na przyszłego autora *Trzeciej części nocy* właśnie... *Hamlet* (reż. Laurence Olivier, 1948) z Olivierem, a jakże, w roli głównej. „[...] może już zaglądać sam do pobliskiego kina Polonia. Jako czternastolatek obejrzy tam filmy, które wywrą wpływ na jego życie – to *Hamlet* i *Kanał*. Wróci po nich do domu odmieniony z gorączką w oczach”² – pisze o Żuławskim – nastolatku jego wytrawna biografka, Aleksandra Szarłat.

Sądzę, że chęć „przeglądania się” właśnie w Olivierze, a zarazem zmuszania słynnego aktora i reżysera (co zdaje się tutaj nie mniej ważne) do zmagania z niszczycielskim szaleństwem Adjani „zaprogramowanym” przez Żuławskiego, nie jest wyłącznie oznaką narcyzmu, bądź megalomańskiej utraty dystansu przez artystę, ale symptomem najgłębszego rozrachunku, na jaki w tamtym czasie Żuławskiego mogło stać. Rozrachunku w porządku summy – Olivier poświęcałby swoją obecnością, nawet jako senior, że hamletyczna antropologia jest nie do utrzymania, a jeżeli już pojawia się, to jedynie po to, aby – poprzez samo ciało aktora, tzn. w ikonicznej osobowości Oliviera, ale i poprzez nią – dać się „zmasakrować” rzeczywistością horroru – tego, którego rezonerką oraz westalką jest postać grana przez Adjani. W pewnym sensie (w planie dość osobistym) można tutaj dostrzec także osobliwe „pożegnanie z bronią”, tzn. pożegnanie z dzieciństwem i kształtującym to dzieciństwo imaginarium filmowego monumentalizmu. *Hamlet* w świecie *Opętania* przecież nie przetrwa, a Olivier – jeśli by w nim grał, musiałby niejako umrzeć w trakcie pracy, a dalej – odrodzić się na nowo. „Sam Neill był wspaniały: zaczynał jako szary człowieczek, a dochodził do obłędu, w którym patrzył i przyzwalał – tak chwalił swojego aktora Żuławski – by jego kobieta kochała się z potworem”³. Należałoby chyba podejrzewać, że podobną „Kalwarię” – aktorską, ale także emocjonalną – miały w *Opętaniu* do przejścia siedemdziesięcioletni Olivier... Odrębnym pytaniem, na które zapewne nie uzyskamy już odpowiedzi (może mógłby jej nam udzielić Andrzej Seweryn), jest pytanie o sens obsadzenia w roli mężczyzny przechodzącego kryzys małżeński, alter ego reżysera, giganta aktorstwa, a równocześnie – matuzalema. Powracająca myśl o tym jeszcze bardziej potęguje wrażenie specyficznej paraboliczności *Opętania*.

2 A. Szarłat, *Stalowe słupy w pokojach dzieciństwa*, [w:] tejsze, Żuławski. *Szaman*, Agora, Warszawa 2019, s. 95.

3 S. Naitza, *Wywiad z Andrzejem Żuławskim*, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, Twój Styl, Warszawa 2004, s. 27.

Pierwsze czterdzieści minut filmu stanowi bardzo wyraźną, retoryczną i ekspresyjną próbę dawania odporu chłodnej elegancji stylistycznej wcześniejszych *Scen z życia małżeńskiego* Ingmara Bergmana – chociaż premiera *Opętania* odbyła się osiem lat po premierze Bergmanowskiego obrazu, to właśnie *Sceny z życia małżeńskiego* stanowiłyby podstawowy intertekstualny układ odniesienia dla filmu Żuławskiego. Ale Żuławski ani nie robił z tego tajemnicy, ani nie krył się ze swoją irytacją wobec poddanego autocenzurze (jak uważał) przekazu *Scen...* Stwierdzał bardzo krótko:

„*Opętanie*” opowiada rodzinną historyjkę o małżeństwie, które się kruszy. To temat nader częsty w filmie, wystarczy przypomnieć „*Sceny z życia małżeńskiego*” Bergmana, gdzie wszystko jest tak doskonale: aktorzy, sytuacja, słowa. A ja się wynudziłem. Wystarczyło wyjść z kina, by zobaczyć to samo dookoła siebie, a czasem i więcej. Wtedy przyśniło mi się, że drzwi do szafy w jednym z pokoi, gdzie mieszka przeżywająca kryzys para, otwierają się, wychodzi olbrzymi pająk i... pożera parę. Zdałem sobie sprawę, że ten pająk jest ważniejszy od pary. Ten pająk był jak Bóg.⁴

Może warto jest wspomnieć, jak – pomimo całego odium niechęci Żuławskiego do Bergmana z lat 70. – typowo bergmanowskim rozwiązaniem byłby wstępny nakreślony tu pomysł rozwiązania perypetii w *Opętaniu*, a zatem objawienie się pająka-Boga, a dalej pożarcie przezeń pary. Niewykluczone, że Żuławski mógł uzmysłowić sobie, jak bardzo epigońskie (!) rozwiązanie akcji proponuje – właśnie w stosunku do Bergmanowskiego *Jak w zwierciadle*. Trudno, ażeby pająk-Bóg zjawiający się w finale Adjani i Neillowi nie kojarzył się z Bogiem pod postacią pająka ukazującym się Karin, tzn. Harriet Anderson, w towarzystwie jej męża, Martina, Maxa von Sydowa. Tak jak małżeństwo Adjani i Neilla jest małżeństwem doświadczonym „szalem animálním” tej pierwszej, tak małżeństwo Anderson i von Sydowa jest doświadczane postępującą mimo prób zatrzymania – schizofrenią Karin. Pierwsze czterdzieści minut obrazu Żuławskiego wygląda, i to pod wieloma względami, na brutalne oraz naturalistyczne rozliczenie z symboliczną oraz chyba dosyć „przegadaną”, zdaniem autora *Szamanki*, warstwą znaczeń (i kryptoznaczeń) dominujących w *Scenach z życia małżeńskiego*. Żuławski ani nie chce tracić bowiem czasu, ani koncesjonować wyrafinowanej symboliki – a już tym bardziej, jeżeli wiązałoby się to ze spowolnieniem filmu, ze składaniem ofiary z tempa narracyjnego w imię ewokowania głębi (to tempo powinno być zostawione w spokoju – narracja powinna biec nieubłaganie).

4

Tamże, s. 24-25.

Ostentacyjne porzucenie głębokiej filmowej symboliki mogącej kojarzyć się z celami inscenizacyjnymi Bergmana przebiega tutaj w sposób wyjątkowo efektowny i odpowiada za chyba najlepiej pamiętane dziś – a więc do pewnego stopnia ikoniczne – wspomniane pierwsze czterdzieści minut czasu ekranowego *Opętania*. Naturalistycznymi węzłami tej części całego metrażu są dwie sceny nawiązujące do poetyki horroru i makabry – pobicie żony przez męża, następnie próba samobójcza kończąca się wyrwaniem ciężarówki, pod którą wbiega postać grana przez Adjani (w tym fragmencie bohaterka przedstawiana jest zdaje się jako Erynia), oraz scena z elektrycznym nożem do krojenia mięsa, który służy podwójnemu krwawemu „naznaczeniu”: tym narzędziem protagonistka podcina sobie szyję, a następnie aktor grany przez Neilla – wielokrotnie – przeguby. Jeśli można dostrzec tutaj element gry ze sterylnością bergmanowskich konfrontacji małżeńskich, należałoby jeszcze podkreślić, że całe tempo „krwawej łaźni”, dyktowane przez Żuławskiego swej ekipie, a także „wyczynowemu” aktorskiemu duetowi Adjani – Neill, jest, choć znaturalizowane, kodem uniwersalnym, tj. tempem wielkich europejskich tragedii w rodzaju Racine’a, co znów wzmacnia światowy i europejski wydzźwięk *Opętania*, również jako „krwawego portfolio” podsuwanego przez reżysera *Błękitnej nuty* – kolejno Francji, Niemcom, Europie, Ameryce Północnej, wreszcie – *urbi et orbi* – całemu światu. Żuławski oświadcza, i to bez zawahania, że „*Opętanie* jest jednym z moich filmów najpełniejszych, gdzie forma i treść zlały się”, jest „skończenie egoistycznym i osobistym”, nieraz, do tego, nazywa cały swój graniczny utwór filmowy autoterapeutycznym egzorcyzmem – jak to ujmuje – z „historii małżeńskiej, której nigdy nie zrozumiałem”⁵. To wyraźnie znamienne, że właśnie ów narracyjnie, ale i filmowo zrealizowany „egzorcyzm” reżyser postanawia uczynić „listem w butelce” – co najmniej do Europy, a może jeszcze do tego, co poza nią. Pytania o to, czy tzw. list w butelce można by wypełnić wstrząsającą treścią, tzn. czy „list w butelce” może być wstrząsający, ogluszający, należałoby odłożyć na inną okazję, gdyż w planie mitologicznym mamy do czynienia z raczej dość jasną sytuacją: w tym przypadku butelka z listem okazuje się puszką Pandory. Tak przecież istotnie jest, *Opętanie* Żuławskiego to filmowa puszka Pandory podsuwana Europie i przez Europę, nierzadko nieostrożnie, otwierana. Z jakichś powodów chcemy wszelako owego serwowanego nam przez Żuławskiego, granicznego doświadczenia Pandory, być może dlatego, że ma ono znaczenie emancypacyjne, wyzwalające. I jesteśmy *Opętaniem*, rzeczywiście – wyzwalani, nawet na podobieństwo samej Isabelle Adjani, która mówiła: „aż do czasu *Opętania* chowałam się za papierowymi rytuałami”. Co robił Żuławski? Adjani zaświadcza w jego

sprawie całkowicie jednoznacznie: „po prostu poprzebijał papierowe mury, położył kres drobnym, ubezpieczającym zasadom, jakie sobie zbudowałam”⁶. Trudno nie uzupełnić tego sądem samego Żuławskiego o aktorce:

Była zdumiewająca. Zastanawiam się, jaka inna aktorka mogłaby wytrzymać tę rolę, osiągając taki efekt. Kiedy obejrzała film, powiedziała: nie masz prawa do tak głębokiego wejścia w osobowość, moja kariera jest skończona, wszyscy ujrzą prawdę. Chciała popełnić samobójstwo, oczywiście aktorskie⁷.

Czy to, co Żuławski robi Adjani, zarówno złego, jak i dobrego, „wyrządza” również Żuławski Europie, ściślej – swojej europejskiej widowni? Nagroda w Cannes czy Cezar (oba wyróżnienia właśnie dla Adjani) świadczą o tym, że podobnego oczyszczenia europejska krytyka filmowa, istotnie, potrzebowała. I chociaż począwszy właśnie od *Opętania* datuje się pierwsze utyskiwania komentatorów twórczości Żuławskiego na hermetyzm jego – zawikłanego czasem – filmowego przekazu, to „krwawe portfolio”, wstrząsający „list w butelce”, by nie powiedzieć, podsuwana Europie puszcza Pandory, docierają do adresata, ten zaś docenia formułowany w jego kierunku przekaz, a także obsypuje go wieloma filmowymi nagrodami. Taki przynajmniej obraz recepcji *Opętania* pamiętamy i taki chyba jest zgodny z prawdą – *Opętanie* stanowi zenit możliwości twórczych Żuławskiego.

Warto przypomnieć na koniec „globalne” i poniekąd „kosmopolityczne”, a to znaczy amerykańsko-europejskie, początki myślenia Żuławskiego o całym projekcie *Opętania*. To realnie wzmacnia hipotezę o europejskim, ostatecznie, adresacie doświadczenia granicznego, jakie przynieść miał ten film. Nawet jeśli początkową bohaterką *Opętania* miała być (jak wyznaje Żuławski) polska robotnica (co mogłoby sugerować próby konkurowania z *Człowiekiem z marmuru* Andrzeja Wajdy), w wyobraźni reżysera scenariusz utworu szybko ulega rozszerzeniu wąskiej formuły filmu polskiego, dochodzi – mówiąc innymi słowy – do depolonizacji i uniwersalizacji ogólnego zamysłu *Opętania*:

Pojechałem do Stanów Zjednoczonych, byłem wyczerpany i zdemolowany. Producent gościł mnie w jednym z nowojorskich hoteli. Za oknem pokoju widziałem mur. Mając przed oczami ten mur, w ciągu dziesięciu dni napisałem scenariusz „Opętania”. W mojej głowie akcja miała dzieć się w obwieszonej czerwonymi transparentami Warszawie, gdzie młoda

6 Wypowiedź I. Adjani, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino...*, dz. cyt., s. 136 (za wywiadami dla „Starfix” i „France Soir”).

7 S. Naitza, *Wywiad z Andrzejem Żuławskim*, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino...*, tamże, s. 27.

kobieta – robotnica – hodzi w swojej szafie dziwnego nierealnego stwora. Rozumiałem, że jest to historia wielce osobista... ten potwór na tle komunizmu... Postanowiłem, że zrobię film nie w stylu amerykańskim, lecz europejskim, pomyślałem o Berlinie jako pomoście łączącym dwa światy, nie mieście, a jedynie miejscu przejścia, w którym stoi Mur⁸.

Bibliografia

Naitza S., Wywiad z Andrzejem Żuławskim, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, Warszawa 2004.

Seweryn A., *Węgorze ze skrzydłami*, rozmowę przeprowadza Ł. Maciejewski, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016 nr 3 [online], [dostęp: 31.05.2023], <<https://pleograf.pl/index.php/wegorze-ze-skrzydłami-z-andrzejem-sewerynem-rozmawia-lukasz-maciejewski/>>.

Szarłat A., *Stalowe słupy w pokojach dzieciństwa*, [w:] *tejże, Szaman*, Warszawa 2019.

8 Tamże, s. 24.

Pandora's Box for European Audiences.

On the Artistic Expression in Andrzej Żuławski's *Possession*

Keywords

Andrzej Żuławski; *Possession*; Ingmar Bergman; cosmopolitanism.

Summary

The text is an attempt at a separate approach to *Possession* as an (intellectual, spiritual, and also emotional) challenge expressed by Andrzej Żuławski to European audiences. Interpreted in this particular way, the film seems to be a kind of polemic with the suggestive vision of the breakdown of a marriage presented by Ingmar Bergman in *Scenes from a Marriage*, eight years earlier than *Possession*. Żuławski seems to propose an exorcism to the Old Continent (and to its filmography) more than a show-off: at the same time, he cares about the personal framework of his project, but constructs it in such a way that the entirety of his film confession remains legible for Europeans – in this context, very meaningful were the Żuławski's efforts of gaining Laurence Olivier for the main male role in *Possession*.

Biogram

Karol Samsel – ur. w 1986 roku, poeta, krytyk literacki, filozof, doktor habilitowany nauk humanistycznych, doktor filozofii. Zastępca dyrektora w Międzydziedzinowej Szkole Doktorskiej UW, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu i kierownik Pracowni Historii Dramatu 1864-1939 Wydziału Polonistyki UW, członek Polskiego Towarzystwa Conradowskiego. Redaktor działu esejów i szkiców w kwartalniku literacko-kulturalnym „eleWator”. Mieszka w Ostrołęce. Współredaktor *Pism wybranych* Cypriana Kamila Norwida (2021). Wydał m.in. tomy wierszy: *Prawdziwie noc* (2015), *Jonestown* (2016), *Z domami ludzi* (2017), *Fitzclarence* (2022), *Choroba Kolbego* (2023); poematy: *Autodafe* (2018), *Autodafe 2* (2019), *Autodafe 3* (2020), *Autodafe 4* (2021); monografię *Norwid – Conrad. Epika w perspektywie modernizmu* (2015), a także zbiory tekstów: *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie* (2017) oraz *Norwid. Formy odczytywania* (2022). W 2023 roku opublikował swą pierwszą powieść *Nieвозмоżliwość Piety*.

Przemysław Murawski

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID 0009-0001-2844-7301

Głębiej niż pod skórę. Cielesność *Opętania* Andrzeja Żuławskiego i *Wstrętu* Romana Polańskiego

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.2.03>

Streszczenie

Tematem analizy podjętej w tekście jest cielesność w filmach *Wstręt* Romana Polańskiego i *Opętanie* Andrzeja Żuławskiego. Ciało jako namacalny obraz stanów wewnętrznych bohaterów jest osią centralną obu dzieł polskich filmowców. Synchroniczna analiza omawianych filmów prowadzona przez autora udowadnia współmierne zainteresowanie reżyserów cielesnością traktowaną jako pułapka oraz jako źródło metafizycznego lęku. Pokazuje, jak kluczowe jest umiejscowienie ciała w odniesieniu do przestrzeni oraz jakie metody w tym celu zostały wykorzystane przez twórców. Do pogłębionego wejrzenia w *Opętanie* i *Wstręt* w tekście wykorzystana została również teoria abiektu Julii Kristevy. Jej myśl posłużyła do sprecyzowania sposobu, w jaki Polański i Żuławski pokazują kobiety oraz do tego, jak sfilmowane przez nich obrazy cielesności sprawiają, że „oglądanie” zostaje zastąpione fizycznym „odczuwaniem” obu filmów.

Słowa kluczowe

ciało; przestrzeń; abiekt; wstręt; Roman Polański; Andrzej Żuławski

*Jestem opętany przez wiecznie nienasycone demony dotyku*¹

J. Pilch

Wstęp

Nieprzystępne, uwięzione, pełne strachu i metafizycznego bólu, wrzucone w wir własnej podmiotowości, wzburzane ciągłymi spazmami autodestrukcji. W taki sposób na ludzkie ciało patrzyli w swoich przełomowych dziełach polscy filmowcy – Andrzej Żuławski i Roman Polański – których ograniczająca twórczą wolność cenzura i nieprzychylna krytyka zmusiły do emigracji. Autorzy poszukujący nie tylko swojego miejsca czy funduszy, lecz także sposobów na reprezentację wewnętrznych frustracji wynikających z własnych doświadczeń. Niedopasowanie do wymagań systemu uwłaczającego ich talentom nie było dla nich kwestią nieistotną. Bynajmniej – poczucie artystycznej niewoli ewoluowało w twórczości obu reżyserów, znajdując swoje najbardziej skrajne obrazy właśnie w ich wczesnych, zagranicznych produkcjach. Dla Polańskiego takim filmem bez wątpienia stał się *Wstręt* (1965); dla Żuławskiego – *Opętanie* (1981). Są to dzieła, pomiędzy którymi zaistniał nieintencjonalny dialog, możliwy do odczytania wśród symbolicznych i semantycznych powiązań. Szczególnie pomocne okazuje się przepuszczenie ich przez kluczowe dla obu filmów filtry interpretacyjne, których wykorzystanie pomaga zarówno w ich autonomicznym odczytaniu, jak i w odnalezieniu znaczących pokrewieństw między nimi. Sam Żuławski zapytany o podobieństwa między *Opętaniami* a *Wstrętem* zwraca uwagę na pojedyncze elementy wynikające z podobnego poczucia humoru oraz reakcji na szaleństwo charakterystyczne dla jego pokolenia wychowanego w podnoszącej się po wojnie Polsce, to znaczy na motyw zabijającej kobiety i tylko jeden podobny gest podcinania gardła. Jednak zdaniem reżysera motywacje i rezultaty – czyli to, co najważniejsze – w obu filmach są wręcz odwrotne². Powyższe stanowisko autora mimo wszystko nie powinno być hamulcem powstrzymującym przed wskazaniem pewnych tendencji i tropów wspólnych dla dwóch wspomnianych wyżej obrazów.

1 J. Pilch, *Inne rozkosze*, Kraków 2000, s. 37.

2 A. Żuławski, *Wywiad z Andrzejem Żuławskim* (rozmowę przeprowadził S. Naitza), [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, Warszawa 2004, s. 25.

Obaj filmowcy zgłębiają ludzkie ciało, obecne jako motyw i metoda obrazowania tego, co wewnątrz, wykorzystywane jako źródło szoku i estetycznych eksploracji rzeczywistości. U Polańskiego i Żuławskiego ciała to pułapki, kraty oddzielające człowieka od jego własnego bezpieczeństwa oraz odbierające mu psychiczną stabilność. Doświadczenia wszechobecnej opresji oraz poczucie uwięzienia we własnym tworzywie prowadzą bohaterki *Opętania* i *Wstrętu* do ekstremum wytrzymałości. Efektownie rozbudowane, a następnie zdekonstruowane gwałtem ciało staje się artystyczną deklaracją reżyserów na temat własnej autobiografii, wrażliwości na lęk i ludzkie ograniczenia.

Ciało-pułapka

„Wstręt to niewątpliwie granica (...) wyznacza podmiot, lecz nie oddziela go radykalnie od tego, co mu zagraża – przeciwnie, ujawnia, że podmiot jest w ciągłym niebezpieczeństwie”³ – pisze Julia Kristeva w swojej słynnej publikacji *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*. Zdanie to wyraża kluczową myśl, od której warto rozpocząć badanie cieleśności w filmach Polańskiego i Żuławskiego. Ciała ukazywane przez autorów są pułapkami – zarówno na elementarnym poziomie poczucia swojego „ja” zamkniętego we własnej skórze, jak i na poziomach bardziej wielowarstwowych, konstruowanych poprzez zwielokrotnienie aż do maksimum zawłości problemowych i formalnych. Za Kristewą należałoby powiedzieć, że granicę wyznacza wstręt, jednak ten – dla omawianych tu polskich reżyserów – jest tożsamy z ciałem samym w sobie. Polański i Żuławski, czyniąc je tematem horrorów trawestujących zasady etyczne i moralne, patrzą na ciało w sposób pesymistyczny. Obaj doszukują się szczególnych aspektów somatyki, które zniewalają człowieka wewnątrz oraz pozbawiają możliwości jakiegokolwiek ucieczki. Autorzy filmowym językiem mówią nam, że wewnątrz-cieleśne niebezpieczeństwo jest sumą aspektów związanych z poczuciem dwoistości, strachem przed fizycznym okaleczeniem, egzystencjalnym bólem niepokodzenia się z losem oraz czynnikami zewnętrznymi, zależnymi od nas jedynie pośrednio lub wcale.

Już samą prezentację pary głównych bohaterów *Opętania* Żuławski rozpoczyna z punktu, w którym szczególny nacisk położony jest na sferę cieleśną i erotyczną. Krawędź widzianego z góry materaca otoczona przez głęboką czerń, a następnie horyzontalny ruch kamery w prawą stronę odsłania przed nami twarze Anny (Isabelle Adjani) i Marka (Sam Neill). Leżą blisko siebie, nadzy i niedopasowani. Czujemy wzajemną obcość, podświadome odrzucenie, przy tym fizyczne uzależnienie od siebie

nawzajem. Dialog odsłania przed widzami obawy mężczyzny na temat możliwej zdrady, której pod jego nieobecność mogła dopuścić się żona. Poznajemy prawdę o kłopotach dotyczących relacji małżeństwa. Sytuacja wymaga rozmowy, nie interesują ich jednak uczucia drugiej strony. Nagie ciała, ostentacyjna niechęć do konwersacji subwersywnie przekazują prawdę o faktycznych emocjach bohaterów, sugerują też kierunek, w jakim zapragnął podążać twórca. Niespieszny trawers kamery i punkt widzenia „od góry” warunkują odbiór widza, skłaniają do uważnego przestudiowania sylwetek i zawartych w ujęciu znaczeń. Ciemność spowijająca leżące postacie można odczytywać jako zwiastun mroku, który odtąd coraz intensywniej będzie otaczał ich ciała i przeniknie całą tkankę filmu. Natomiast postać Marka z seksualną frustracją najsilniej zwiąże lęk przed niewiernością żony. Psychologiczna warstwa zdrady wyniesiona zostaje z podświadomego do wizualnego, wręcz przeestetyzowanego obrazu, pokazując tym samym strach przed zbliżeniem ciała bliskiej osoby do ciała nieznanego.

Dotyk, fizyczny kontakt w swoim niepożądanym wymiarze to element obecny również u Polańskiego. Wielokrotnie mamy możliwość przyglądania się wyizolowanemu w kadrze częściom ludzkich ciał, dzięki czemu przybieramy punkt widzenia Carol (Catherine Deneuve) – głównej bohaterki *Wstrętu*. Kobieta pracuje w salonie kosmetycznym, co niejako zobowiązuje ją do codziennego kontaktu z cudzą skórą. Wybór takiej profesji dla bohaterki jest oczywiście zabiegiem przemyślanym i wynikającym z fascynacji cywilizacyjną potrzebą zewnętrznej ingerencji w to, co cieleśne; ingerencji mającej na celu nieustanne upiększanie oraz podkreślanie najdoskonalszych stron wyglądu. Te fiksacje Polański wykorzystuje do stworzenia odpowiedniego otoczenia dla bohaterki, w którym poczucie wewnętrznej izolacji potęgowane jest przez codzienne czynności. Przyglądamy się z pozoru zwykłym dłoniom, paznokciom czy ustom, jednak tak szczegółowe obrazowanie i towarzysząca tym scenom atmosfera sprawiają, że części ludzkiego ciała stają się odpychające, również dla Carol. Bohaterkę odrzuca bliskość obcego ciała, zawodowa obligacja do dotyku i przeprowadzania zabiegów, które odsłaniają więcej ludzkich skaz, niż zazwyczaj jesteśmy w stanie spostrzec. Ciało tematyzowane jest więc od samego początku jako konstrukt niedoskonały w sensie fizycznym, wybrakowany i wymagający korekty. Polański wskazuje wyraźnie fakt, że to właśnie ono jest potrzaskiem, pułapką, z której Carol w żaden sposób nie może się uwolnić.

Cieleśne doświadczanie rzeczywistości objawia się w wielu, nawet najdrobniejszych aspektach filmowych światów. Ogromną, jeśli nie najważniejszą rolę odgrywa ludzka seksualność, związane z nią fetysze i frustracje. Polański i Żuławski podejmują ten temat na swój sposób podobnie, dla obydwu źródłem potrzeby wizualnego

wrażenia erotycznego lęku stały się doświadczenia personalne i pokoleniowe⁴. Skrajna reakcja na komplikacje wiążące się ze sferą seksualną jest niezwykle istotnym elementem charakteryzującym głównych bohaterów *Wstrętu* i *Opętania* oraz samo stanowisko reżyserów na ten temat. Anna za wszelką cenę poszukuje skrajnych doznań, takich, które z kolei odpychają Carol, ale już dla jej siostry Helen (Yvonne Furneaux) stanowią naturalną potrzebę. Emocjonalne rozedrganie ciał wyrażają dźwięki i mimowolne odruchy kobiet, których rzeczywistość uzależniona jest od seksu w wymiarze wręcz destrukcyjnym. Pozorna przyjemność i pożądanie ukazane zostają przez filtr obrzydzenia. Pragnienie miesza się z lękiem i reakcjami obronnymi, intensyfikując poczucie nieustannego uwięzienia. Michael (Ian Hendry), kochanek Helen – zamożny i żonaty mężczyzna – to odbicie wewnętrznego lęku głównej bohaterki *Wstrętu* przed patriarchalną dominacją. Pokazywany jako bezczelny i ostentacyjnie głodny seksu ekwiwalent życiowego despoty, apodyktyczny kochanek motywowany jest potrzebą ucieczki od własnego małżeństwa, dla którego prawdziwe uczucia nie istnieją w ich najprostszym, ludzkim wymiarze. Uduchowiony Heinrich – fałszywy kochanek Anny – jest z kolei władcą erotycznych granic i jedynym, który potrafi je zacierać, wychodzić poza nie, dostarczając przy tym skrajnych doznań swoim partnerkom. Polański konfrontuje Carol z dźwiękami dochodzącymi pośród nocy zza ściany pokoju, odgłosami rozkoszy wydawanymi przez jej siostrę podczas stosunku. Ten dudniący w uszach miarowy jęk przenika ciało bohaterki, wzmaga strach i poczucie wewnętrznego potrzasku. Widzowie z kolei nie doświadczają na ekranie obrazów scen łóżkowych, lecz słuchają i przeżywają emocje zbieżne z ogarniętą psychozą kobietą, obserwując w tym czasie wyłącznie jej reakcje. Brak wizualnego ukazania scen z Helen i jej kochankiem w roli głównej prowokuje jednak pracę wyobraźni możliwą dzięki utożsamieniu się z wyalienowaną Anną. Natomiast fetyszystyczne i duchowe podejście Heinricha wzmaga lęk Marka przed jego własnymi zdolnościami współżycia. Seksualna frustracja przekłada się na codzienne funkcjonowanie i ogarnia męczyznę manią kontroli. Uzależnienie od żony zostaje boleśnie tłamszone przez jej romans z człowiekiem, który własne ciało traktuje jako byt boski i metafizyczny, posiadający umiejętności wykraczające poza rozumienie głównego bohatera. W rzeczywistości to Anna jest tą, która włada swoimi kochankami. Magnetyzm

4 Żuławski uznaje *Opętanie* za film zasadniczy i skrajnie autobiograficzny. Dzieło jest esejem o jego doświadczeniach nieudanego małżeństwa i uczuciach mu towarzyszących. Polański natomiast czuł się stłamszony przez niepochlebną reakcję krytyki w ojczyźnie na jego pełnometrażowy debiut – *Nóż w wodzie*. Obaj autorzy jako dzieci przeżyli wojnę i obserwowali zniewoloną Polskę w jej trakcie oraz tuż po jej zakończeniu. Ślady poczucia uwięzienia i wszechobecnego lęku, które wynikają z tych doświadczeń możemy odnaleźć w treści oraz formie *Wstrętu* i *Opętania*.

jej osoby w obszarze emocjonalnym i erotycznym wzbudza pożądanie bliskości, ostatecznie niedostępnej dla żadnego z mężczyzn. Ucieka się więc do współżycia z falliczną kreaturą, będącą zarazem fizyczną manifestacją męskiego demona, który trawi wnętrze kobiety, zmusza do popełniania morderstw i odrywa od rzeczywistości. Ciało leżącej w łóżku kreatury przypomina obraz oskórowanego królika ze *Wstrętu*, fascynującego Carol od momentu, w którym po raz pierwszy wyciągnęła go z lodówki. Pozostawione na talerzu, ułożone w embrionalnej pozycji zwierzę symbolizuje śmierć, podobnie jak monstrum żyjące w mieszkaniu Anny. Obydwa stworzenia są organiczne, odpychające i przerażające; i jedno, i drugie jest dla bohaterki obiektem pociągającym, a dla (przeciętnego) widza wstrętnym; w każdym razie chcemy w to wierzyć.

Analizując, w myśl teorii Kristevy, problem abiekcji w kulturze, Marta Tużnik pisze: „Wbrew pozorom, nasze ciało, które nam samym powinno być najbardziej znane i przez nas oswojone, w gruncie rzeczy może przybierać formę czegoś dla nas obcego i nieokiełzanego. Niekiedy konfrontacja z ciałem przybiera formę traumatycznych przeżyć, doświadczeń, których człowiek nie chce doświadczać”⁵. Właśnie te zetknięcia, jak zaznacza autorka, są w filmach Polańskiego i Żuławskiego momentami cielesnych transgresji, które przeżywają bohaterowie, i których wizualne paralele odnajdujemy w bezpośrednich wypowiedziach oraz interpretacyjnych wnioskach. Autorzy operują charakterystyczną dla swojej twórczości symboliką. Składają się nań rekwizyty, postacie, zabiegi formalne, tematy muzyczne oraz w sposób wyjątkowo ostentacyjny akurat w tych dwóch filmach w przypadku dwóch omawianych tu filmów, przestrzenie, w których funkcjonują ciała bohaterów. Przestrzenie działające wręcz jako odrębne organizmy, wolne od wpływu człowieka, a także mu zagrażające.

Ciało-przestrzeń

Przestrzenny wymiar cieleśności ma niebagatelny wpływ na całokształt *Wstrętu*, którego akcja ulokowana rozgrywa się głównie w pomieszczeniach niewielkiego mieszkania. Jest ono skontrastowane z większym systemem, czyli będącym w nieustannym ruchu miastem. Podobna, jednak rozszczepiona na kilka lokalizacji reprezentacja przebywania ciała w przestrzeni widoczna jest w *Opętaniu*. Wnętrza uciskają bohaterów w kadrze w pokrewny sposób, jednak miasto ma charakter wręcz przeciwny. Opustoszały Berlin u Żuławskiego stanowi antytezę dynamicznego Londynu z filmu Polańskiego. Wybory lokalizacyjne motywują inne filmowe zabiegi i są zasadną

motywacją poszczególnych scen. Antropolog Gerd Haeffner pisze: „organizacja przestrzeni i każdorazowe zorientowanie mojej cielesnej egzystencji stanowią dwie strony jednego zjawiska”⁶. U Polańskiego i Żuławskiego postacie uciekają z miasta – z różnych powodów – jednak to właśnie organizacja przestrzeni i orientacja w niej, o których wspomina Haeffner, są przyczyną, która ich do tego zmusza.

Wyobcowana Carol na naszych oczach ma coraz większe trudności w przebywaniu w innych miejscach niż jej mieszkanie, które skądinąd nie gwarantuje spokoju. Za każdym razem, gdy wkracza na ulicę Londynu, słyszymy głośny, dynamiczny motyw jazzowy. Muzyka ta nie pasuje ani do charakterologicznego profilu bohaterki, ani do filmu *sensu stricte*. Jest wyłącznie korelatem dźwięków miasta, z którymi wchodzi w hałaśliwą harmonię; ta sprawia, że kobieta jak najszybciej pragnie z niej uciec. Z kolei Berlin w *Opętaniu* spowija przeszywająca umysł cisza współgrająca z surową niemiecką architekturą. Wybór miasta sam Żuławski tłumaczył, opowiadając historię o swoim pierwszym doświadczeniu emigracji do Stanów Zjednoczonych, następująco: „Za oknem pokoju widziałem mur. Mając przed oczami ten mur, w ciągu dziesięciu dni napisałem scenariusz *Opętania*. W mojej głowie akcja miała dzieć się w obwieszanej czerwonymi transparentami Warszawie. (...) Postanowiłem, że zrobię film nie w stylu amerykańskim, lecz europejskim, pomyślałem o Berlinie jako pomoście łączącym dwa światy, nie mieście, jedynie miejscu przejścia, w którym stoi Mur”⁷.

Pustka Berlina, nieprzystępność miasta trawionego problemami pogłębia poczucie obcości i psychozy. Brak ludzi, samochodów, ruchu wywołuje w bohaterach paradoksalny efekt społecznej klaustrofobii. To, co najsilniej oddziałuje na widzów, rozgrywa się w ciasnych mieszkaniach kamienic i blokowisk, jednak efekt ten nie byłby możliwy przy wyborze lokalizacji podobnej do Londynu portretowanego przez Polańskiego. Carol prawdopodobnie lepiej odnalazłaby się w Berlinie, bardziej surowym i wyludnionym, z pozoru mniej usianym pułapkami. Od początku kobiecie niedane jest doświadczyć spokoju i bezpieczeństwa w przestrzeni miejskiej, ponieważ również tam dochodzi do niechcianych spotkań z mężczyzną – zupełnie innym niż przebywający od czasu do czasu w mieszkaniu Michael, jednak równie odpychającym główną bohaterkę Colinem (John Fraser). Co ciekawe, bohater ten staje się nieodzownym elementem londyńskiego krajobrazu, niezależnie od momentu i czasu wyjścia Carol na ulice miasta, napotyka natarczywego chłopaka. Jego intencje są dobre, jednak nachalność i chęć fizycznego kontaktu dominują nad pozostałymi aspektami w odczuciu głównej bohaterki. Nie może się od niego uwolnić; mimo starań i prób, unikania i odrzucania

6 G. Haeffner, *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej*, Kraków 2006, s. 118.

7 Żuławski, dz. cyt., s. 24.

jego zaproszeń, ciągłej ucieczki przed wspólnym przebywaniem, Colin nie daje za wygraną. Należy w takim rozwiązaniu upatrywać obawy przed patriarchalną dominacją i niepożądanym kontaktem z męskim ciałem, który wzmaga w bohaterce obawę przed funkcjonowaniem w mieście. Wspomniany wyżej Haeffner pisze: „Zagubieni albo zduszeni możemy być nie tylko w przestrzeniach fizycznych, lecz także w przestrzeniach społecznych. Obecność czysto materialna może iść w parze z nieobecnością egzystencjalną”⁸. Kwestia poruszana przez badacza jest symptomatyczna w odniesieniu do protagonistki Wstrętu i wyraźnie wskazuje na pewną dychotomię „ciało-przestrzeń”, która rządzi filmowym światem Polańskiego. Przymus fizycznego istnienia prowadzi Carol do potrzeby „wtopienia się” w tło, które uczyniłoby ją niezauważalną. Londyn nie daje ku temu sposobności, przeciwnie – ciągle zmusza do społecznych interakcji.

Żuławski nie prezentuje w swoim filmie szerokiego i wnikliwego portretu Berlina; mimo to brudna i porowata tekstura miasta zostaje nakreślona w sposób wystarczający, aby nazwać miejską przestrzeń jednym z bohaterów *Opętania*. Jego obraz przywołuje na myśl opisy Christiane F.⁹, która w *My, dzieci z dworca Zoo* wspominała życie ówczesnych narkomanów po zachodniej stronie muru, kreśląc przy tym klimat miejsca i charakterystykę przestrzeni. W filmie Żuławskiego pojawia się scena, w której przekrój opustoszałych ulic wydaje się najbardziej obszerny. Gdy śledzona przez wynajętego detektywa Anna biegnie w pośpiechu do mieszkania, mamy okazję przyjrzeć się temu, co tworzy berliński ekosystem. Miasto jawi się jako organizm zepsuty, pozbawiony „podstawowych składników”, które świadczyłyby o tym, że można w nim znaleźć jakieś pozytywne cechy czy zjawiska. Staje się więc uzewnętrznieniem problemów trawiących relacje i umysły bohaterów. Poczucie izolacji, brak wolności i potrzeba zasadniczej zmiany charakteryzują zarówno pierwszoplanową parę, jak i Berlin. Te korelacje świadczą o równoważnym traktowaniu obu elementów diegezy.

Miasta są zatem tworamami autonomicznymi, przy tym jednocześnie wizualną wskazówką dominującej tematyki. To również terytoria usiane symbolami, które podobnie jak same urbanistyczne tkanki są głosem mówiącym wiele o relacji między ciałem a przestrzenią, także na styku rzeczywistości i urojeń. Podążając ulicami Londynu, Carol zatrzymuje się przy pęknięciu w asfalcie – nie jest ono jednak prawdziwe, lecz okazuje się objawem nasilającej się paranoi i symbolem mentalnych rozszczepień bohaterki. Takie same szczeliny będzie widziała później jeszcze kilkakrotnie na ścianach swojego zamkniętego mieszkania. Dla Żuławskiego motywacją do wyboru Berlina był mur. Ta dzieląca dwie części miasta budowla jest niczym innym jak świadectwem kryzysu związku Marka

8 Haeffner, dz. cyt., s 118.

9 Prawdziwe imię i nazwisko: Christiane Vera Felscherinow.

i Anny oraz metaforą oddzielającą ciała bohaterów od ich psychiki, tak aby kolejno odgrodzić myśli prawdziwe od omamów. Polański wprowadza zabiegi bardziej subtelne, spośród których warto wspomnieć pierwszą scenę spotkania Carol z Colinem. Kobieta je posiłek w restauracji skierowana w stronę okna wychodzącego na zatłoczoną ulicę. Po jej drugiej stronie pojawia się chłopak – mówi do niej, lecz widać tylko ruchy jego warg, którym nie towarzyszą żadne odgłosy. Ponownie użyta została metafora komunikacyjnej, społecznej bariery odgradzającej główną bohaterkę od reszty, w szczególności od odpychających ją mężczyzn.

Żuławski wykorzystał przestrzeń, aby uwydatnić szok wywołany przez jedną z najbardziej intensywnych cieleśnie, haptycznych i wzbudzających lęk scen całego filmu. Anna znajduje się w długim, opustoszałym przejściu podziemnym. Niebieskie światło żarówek odbija się od mokrej podłogi i bladej skóry bohaterki współgrając z fioletową sukienką. Postać traci kontrolę nad własnym ciałem, w demonicznych spazmach uderza w ściany, rzuca się na podłogę i krzyczy. Jej przerażający głos rozbrzmiewa echem w pustej przestrzeni. Ostatecznie pada na kolana, z ust, uszu i pochwy wypływa gęsta biała ciecz zmieszana z krwią. Odrażająca maź rozpląwa się po podłodze połyskując niczym rozlana benzyna. W scenie tej tytułowe opętanie znajduje swój najsilniejszy wyraz, staje się zasadną i wyrazistą hiperbolą szaleństwa. Wykorzystanie przestrzeni potęguję efekt szoku, wszystko dzieje się przecież w miejscu publicznym, wyludnionym na potrzeby realizacji zdjęć, zazwyczaj jednak ruchliwym i zatłoczonym. Wybór lokalizacyjny pod względem wspomnianego wcześniej oświetlenia, zimnej kolorystyki, surowości ściennej ceramiki, wszechobecnej wilgoci i akustyki pozwalającej na uwypuklenie krzyków w postaci echa powoduje, że widz jeszcze silniej przeżywa graniczne doświadczenie bohaterki. „Scena z Adjani spuszczałą z łańcucha swe szaleństwo w pustym i wilgotnym korytarzu metra jest prawie nie do wytrzymania przez swe emocjonalne napięcie”¹⁰ – pisze Sergio Naitza, również zwracając uwagę na intensywność sytuacji. Żuławski narusza więc krańce cieleśności. Łączy przestrzeń i jedność we wspólnym oblędzie, który bez tych dwóch równoważnych komponentów nie wywołałby tak skrajnego efektu estetycznego.

Zarówno w *Opętaniu*, jak i we *Wstręcie* najwięcej sekwencji rozgrywa się w ciasnych pokojach mieszkań; to właśnie w tej klaustrofobicznej przestrzeni uzewnętrznione i zmetaforyzowane zostały syndromy cielesnego doświadczenia rzeczywistości. Jednakże zamknięcie nie jest równoznaczne z brakiem możliwości obserwacji wydarzeń na zewnątrz; w obu filmach tym łącznikiem mieszkania i miasta są okna, a to co za nimi

10

S. Naitza, *Kino ciągłego ruchu*, [w:] *Opętanie...*, dz. cyt., s. 54.

prezentuje się niemniej symbolicznie niż wnętrza. Voyeueryzm jest stałą cechą filmów Polańskiego, a podmiotem podglądającym w jego dziełach, według Grażyny Stachówny jest zawsze narrator oraz widz¹¹. Patrzenie przez okna czy wizjery jest wynikiem strachu bohaterów, lęku przed byciem śledzonym czy obserwowanym. Bohaterka *Wstrętu* niejednokrotnie spogląda w stronę klasztoru i podwórka za nim, na którym ma okazję przyglądać się siostrze zakonnej. W tym fragmencie Polański symbolicznie wyraża swego rodzaju potrzebę bohaterki do życia w podobnej ascezie, w miejscu, w którym jej ciało prawie całkowicie okryte habitem nie byłoby narażone na cudzy dotyk. Za oknem mieszkania Marka widać natomiast drugą stronę muru berlińskiego, na którą od czasu do czasu z mimowolnym utęsknieniem patrzy mężczyzna. Żuławski przestrzeń przeciwną traktuje jako metaforyczną potrzebę ucieczki lub niemożliwość przekroczenia zbudowanych dotychczas barier w relacjach między bohaterami. Jednocześnie wielokrotnie podkreśla przy tym kluczowe znaczenie muru samego w sobie.

Pomieszczenia ściskają bohaterów w wąskich kadrach. Postaci, często pokazywane z góry lub przyparte do ściany, nie mające drogi ucieczki. Surowe i bezduszne wnętrza są refleksami samych postaci, które niezasymilowane z najbliższym otoczeniem wydają się jeszcze bardziej obce. Ostracyzm przestrzeni w stosunku do ciała uwłacza jego wolności i pogłębia alienację. Anna wciąż szuka sposobów, aby jak najszybciej znaleźć się w domu, gdzie strach jest inny, lecz ostatecznie nie mniejszy niż na otwartych ulicach. Gdy leży sama w łóżku, nęka ją dźwięk zbliżających się kroków, widzi kolejne pęknięcia na ścianach, słyszy nieustannie tykający zegar i wydzwaniający w nieskończoność aparat telefonu. Własny pokój przestał być miejscem bezpiecznym, stał się natomiast przeciwieństwem azylu i wszelkich pozytywnych skojarzeń z domem. Mark przeżywa katusze myśląc o tym, co robi jego żona, gdy on sam siedzi w ich niegdyś wspólnym domu. Kobieta raz na jakiś czas wbiega i wybiega z mieszkania. Te zaskakujące spotkania zawsze chaotyczne i nierzadko drastyczne, nierozzerwalnie łączą tę konkretną przestrzeń z bólem fizycznym. Podobnie rzecz ma się w stosunku do kamienicy, w której przebywa na co dzień Anna. Brudny i niezadbany budynek, który od muru berlińskiego dzieli kilka metrów jest siedliskiem demonicznego monstrum. W tamtym miejscu dochodzi do wszystkich morderstw, których dopuszcza się główna bohaterka. Staje się ono obszarem cielesnej makabry, radykalnych doświadczeń i wstrętu. Carol pokazywana jest w licznych zbliżeniach; cierpliwe ujęcia umiejscawiają jej ciało w odniesieniu do przestrzeni – nieprzystępne, zamknięte i nieustannie zagrożone. Wzbudzające paranoję mieszkanie, samo w sobie staje się chore i schizofreniczne. W obu filmach mamy

11 G. Stachówna, *Polański od A do Z*, Kraków 2002, s. 179.

więc do czynienia z ciągłym przenoszeniem ciężaru emocjonalnego i semantycznego – z ciała na wnętrze, a następnie na miasto – lub odwrotnie. Mimo zmiany punktu skupienia i innej relacyjności charakter tych elementów ma podobne źródło. Przestrzenie żyją i oddychają, poddawane są próbie cierpienia, nierozzerwalnie wiążą się z traumą, generują zagrożenie. Najdosadniej pokazał to Polański, który jednym z halucynacyjnych objawów szaleństwa Carol uczynił wychodzące ze ścian ręce. Ponownie mamy do czynienia z obawą przed dotykiem niechcianym, lecz nieuniknionym. Dłonie, które widzi w omawianej scenie, są męskie i silne; ostatecznie bohaterka musi im się poddać. Jest to najbardziej wyrazisty, bezpośredni obraz dowodzący, że przestrzenie *Wstrętu* stają się organiczne i plastyczne. Żuławski i Polański myślą o nich podobnie, nawet w najbliższym otoczeniu widząc zagrożenie. Poszukują w przestrzeni wizualnych odzwierciedleń stanów wewnętrznych i cielesnych, jednocześnie wskazując na fakt, że to, co najbardziej wulgarne i niebezpieczne znajduje się ostatecznie w człowieku.

Ciało-repulsja

Bohaterki *Opętania* oraz *Wstrętu* łączy wiele – zaczynając od choroby, przez wiążące je ze sobą symbole, aż po sposoby, w jakie aktorki są obecne w kadrach. Między męskimi postaciami – Markiem, Michaeliem, Colinem czy Heinrichem – na pierwszy rzut oka podobnych powiązań trudno się doszukać. Jest jednak coś, co nierozzerwalnie wiąże się z ich motywacjami, to znaczy sfera libidalna dominująca często nad emocjami i regułami moralnymi. To ukierunkowanie zachowań oparte na niepowstrzymanym popędzie seksualnym wpływa na bohaterki kobiece, a dalej bezpośrednio na konstrukcję całego świata przedstawionego wraz z tworzącymi go nadrzędnymi kategoriami, takimi jak fabuła, metaforyka oraz strona formalna bazująca na cieleśności i erotyce. Tytuł filmu Polańskiego określa w dużym stopniu temat. Żuławski podrzuca jedynie trop możliwej interpretacji, aczkolwiek obaj panowie mogliby wymienić się tytułami. Tytuł filmu Polańskiego bezceremonialnie kreśli temat. Żuławski podrzuca jedynie trop możliwej interpretacji, lecz gdyby jego film nazwany został *Wstręt* najprawdopodobniej nikt nie byłby tym faktem zaskoczony. Analogicznie można pomyśleć na odwrót, historia o schizofrenicznej Carol Ledoux ukryta za wyrazem *Opętanie* raczej nie wzbudziłaby wątpliwości i nie wpłynęła na odbiór dzieła¹². Zwracam uwagę na potencjalną

12 Znaczenie oryginalnego tytułu filmu – *Possession* – jest podwójne. Z języka angielskiego tłumaczyć możemy go jako „opętanie” oraz „posiadanie” i właśnie zależnie od jego językowego zrozumienia wytworzyć można różne interpretacje. Ja pochylam się jednak nad tym pierwszym, które stało się użytkowym tłumaczeniem na język polski.

możliwość zamiany tytułów jedynie z tego względu, że i w jednym i drugim przypadku mamy do czynienia z sytuacją graniczną i transgresyjną. Obydwoma filmami rządzi szaleństwo i strach.

Nie sposób pochyłać się nad ciałem w filmach Polańskiego i Żuławskiego bez odwołania się do teorii abiektu, wystosowanej przez cytowaną wcześniej Julię Kristevę. Analizy jej autorstwa stały się kamieniem milowym w cielesnych i haptycznych koncepcjach kina oraz sztuki w ogóle. Abiektowi odmawia się bycia podmiotem, jest on czymś pozbawionym człowieczeństwa, kumulacją tego, co nieakceptowane społecznie i odrzucające. Wstrętne jest nie tylko to, co fizycznie odpychające, lecz wszystkie stany, zachowania, cechy, które odbiegają od normy – „zaburzają tożsamość, system, ład”¹³. Kristeva mówi: „Jeśli chodzi o wstręt jest on niemoralny, mroczny, podstępny, podejrzany; groza, która się przyczaja, nienawiść, która się uśmiecha, namiętność do ciała, która je wymienia na coś innego, zamiast rozpałać”¹⁴.

Abiektem i źródłem obrzydzenia w *Opętaniu* staje się Anna. Kobieta jest nośnikiem podwójności – z jednej strony przyciąga swoją urodą, z drugiej odpycha tym samym. Jej ciało oznacza kumulację zepsucia psychicznego i moralnego, nośnik destrukcji dla bezpieczeństwa podmiotu. Opisywana wcześniej scena ataku szaleństwa w korytarzu metra to symboliczny wyraz lęku, odrzucenia kobiety, potraktowanie jej jako abiektu – tworu, który jak pisze Kristeva jest „perwersyjny, bo nie porzuca, ani nie przyjmuje żadnego zakazu, reguły czy prawa; odwraca je, oszukuje, psuje; wykorzystuje je, używa ich, żeby lepiej im zaprzeczyć”¹⁵. Żuławski zarządza wstrętem, a widza stawia w pozycji tego, który wstrętu doświadcza. Reżyser skrajnie i odważnie obrazuje, to o czym w sferze teorii mówiła bułgarsko-francuska badaczka. Konfrontuje nas z abiektem, wizualizuje nam społeczne uprzedzenia lub własne frustracje, przenosi na sferę fizyczności własne lęki wynikające z nieudanego małżeństwa, którego doświadczenie stało się źródłem filmowej fabuły. „Kiedy opanowuje mnie wstręt, ten splot afektów i myśli, który nazywam w ten sposób, właściwie nie ma określonego przedmiotu. To, co wstrętne, abiekt, nie jest jakimś przedmiotem naprzeciw mnie, któremu »ja« nadaje nazwę lub który sobie wyobrażam”¹⁶ – powiada Kristeva. W *Opętaniu* tym odczłowieczonym i odpychającym nie-bytem jest niedoskonałe kobiece ciało, społecznie nieakceptowalne, w patriarchacie traktowane wręcz jako niewłaściwe. Jego koncept generuje wstręt w sferze erotycznej, ale w konsekwencji nigdy nie zostaje oderwany od męskiego

13 Kristeva, dz. cyt., s. 10.

14 Tamże.

15 Tamże, s. 20.

16 Tamże, s.7.

podmiotu postrzegającego. To czynnik jednoczesnej negacji i ekscytacji, coś, co gwałtem narusza dotychczas kulturowane przez sztukę standardy. W teorii abiektu ważną rolę odgrywają przepływające i wytwarzane przez ciało płyny, które w scenie z Adjani odchodzącą od zmysłów w wilgotnym przejściu podziemnym, są nośnikami istotnych znaczeń. „Dla Kristevy, to, co nie do zniesienia – abiekt – w postaci ludzkich odpadków i płynów ustrojowych, narusza pragnienie czystego i idealnego ciała, tworząc tym samym granice naszej indywidualności niejasnymi”¹⁷. Uzewnętrznieniem i odbiciem nie-podmiotowego traktowania kobiecego ciała staje się również żyjące w mieszkaniu Anny monstrum. Potwór ten symbolizuje wstręt, jednocześnie wyraża potrzebę seksualnej perwersji i podniecenie. Powoduje chęć obcowania z nienaturalnym oraz żądę krwi pochodzącej od mężczyzn naruszających jej prywatność.

Bohaterka *Wstrętu* również zabija w wyniku strachu, pęknięcia w psychice, lęk i frustracja odrywają ją od własnego ciała, przenosząc nienawiść na innych. Każda postać męska pojawia się w filmie z zamiarem naruszenia prywatności Carol, a jednoznaczne intencje są pokazywane w sposób dosłowny oraz metaforyczny. Michael traktuje ją jak niemądre dziecko, dotyka „pieszczotliwie”, gdy ta przypadkowo wpada na niego w korytarzu. Colin wyważa drzwi, aby za wszelką cenę zbliżyć się do uciekającej przed nim bohaterki. Właściciel mieszkania domagający się opłaty czynszu, również po otrzymaniu gotówki nie powstrzymuje popędu i zauważywszy, że kobieta nie jest w pełni świadoma próbuje doprowadzić do kontaktu seksualnego. Wymienieni tu mężczyźni – napastliwi, niepoprawni w swoim zachowaniu i naruszający granice intymności – nie są jednak abiektem, lecz funkcjonującym w społeczeństwie podmiotem. Nie pełnią funkcji indywidualnej jednostki, ponieważ traktowani są przez Polańskiego jako obrazowa reprezentacja ogólnej opresji przeciwko kobiecie nieidealnej, lecz chorej i wyalienowanej. Za Kristevą mówiącą o tym, że to właśnie ludzie odchodzący od ogólnie przyjętych norm stają się źródłem wstrętu, trzeba wskazać na fakt, że podobnie jak w przypadku *Opętania*, również ciało Carol funkcjonuje jako abiekt. Co ciekawe, w omawianym tu filmie twórcy Lokatora dochodzi do zjawiska obrzydzenia względem własnego ciała, nie w sensie zaburzeń dysmorficznych, lecz wynikającego z chęci uwolnienia od fizycznego ucisku, które ono powoduje.

We *Wstręcie* oprócz opisanej już męskiej opresji ze strony bohaterów realnych pojawiają się również paranormalne sceny najsilniej poruszające ten temat. Złęknioma podświadomość schizofrenicznej bohaterki, podczas samotnych nocy podsuwa jej obrazy mrocznej sylwetki obecnej w zamkniętym mieszkaniu. Ten element wizualnego

17 D. Caslav Covino, *Amending the Abject Body: Aesthetic Makeovers in Medicine and Culture*, New York 2004, s. 17.

szoku charakterystyczny dla horroru mającego zaskakiwać *jump scare'ami* spełnia u Polańskiego dwie ważne dla konstrukcji filmu funkcje. Po pierwsze, wywołuje zamierzony efekt zaskoczenia i strachu; po drugie, ma swoje dalsze konsekwencje dla obrazu cielesności. Męczyzna nękający wyobraźnię bohaterki symbolizuje nadrzędny lęk przed intymną interakcją, który staje się właściwym tematem filmu. Nocne wizje prowadzą do najintensywniejszej i łamiącej normy etyczne sceny. Bezimienna postać gwałci Carol w jej własnym łóżku. Jest to więc akt ostatecznej napaści na ludzkie ciało, wymuszenie seksualnego kontaktu będące w sztuce filmowej tematem zwykle pomijanym. Reżyser w tej scenie obrazuje skrajne ujęcie wewnętrznego lęku bohaterki, posługując się przy tym językiem filmowym uwypuklającym poczucie napięcia i niemocy. Wszystko rozgrywa się w półmroku, twarz wyimaginowanego napastnika jest niewidoczna, a w sferze audialnej słyszymy tykające wskazówki zegara; przyspieszające z każdą chwilą zdają się oddawać rytm bicia serca gwałconej kobiety.

Zakończenie

„Jako metafora projektowana lub halucynacja przedmiot fobiczny prowadzi nas z jednej strony na granice psychozy, z drugiej zaś ku potężnej strukturującej mocy symboliczności”¹⁸ – pod tymi słowami Kristevy, zdają się podpisywać również Polański i Żuławski. Wstręt przed niedoskonałym, a zarazem seksualizowanym kobiecym ciałem traktowanym jako abiekt, przenosi ciężar odbiorczy z oglądania na odczuwanie. Wprowadza widza w sieć symboli i znaczeń rozlokowanych w przestrzeni, bohaterach i pojedynczych elementach formalnych. Dla obu reżyserów kluczowe są procesy zachodzące wewnątrz stłamszonej psychiki, a także ich wpływ na doznania fizyczne i erotyczne. Wnikliwie przyglądają się kobietom w sytuacjach granicznych, kobietom zniewolonym lękiem przed męskim spojrzeniem i dotykiem. Reprezentacje ciała we *Wstręcie* i *Opętaniu* – jako pułapki, źródła lęku i wstrętu – nie tracą na aktualności, co czyni je dziełami niezwykle ważnymi dla haptycznej historii kina.

Bibliografia

- Bird D.**, *Penetrując rzeczywistość*, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, Warszawa 2004.
- Caslav Covino D.**, *Amending the Abject Body: Aesthetic Makeovers in Medicine and Culture*, Albany 2004.
- Elsaesser T. i Hagener M.**, *Teoria filmu: Wprowadzenie przez zmysły*, Kraków 2015.
- Haeffner G.**, *Wprowadzenie do antropologii filozoficznej*, Kraków 2006.
- Hybiak M.**, *W matni symbolicznego. Filmowa twórczość Romana Polańskiego w świetle współczesnej psychoanalizy*, Kraków 2019.
- Kristeva J.**, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, Kraków 2007.
- Naitza S.**, *Kino ciągłego ruchu*, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, Warszawa 2004.
- Stachówna G.**, *Polański od A do Z*, Kraków 2002.
- Stachówna G.**, *Roman Polański i jego filmy*, Warszawa 1994.
- Tużnik M.**, *Problem abiekcji w kulturze*, „Kultura i Wartości”, 2016, nr 19.
- Żuławski A.**, *Wywiad z Andrzejem Żuławskim (rozm. przepr. S. Naitza)*, [w:] *Opętanie. Ekstremalne kino i pisarstwo Andrzeja Żuławskiego*, red. S. Naitza, Warszawa 2004.

Deeper Than Under the Skin. The Carnality of *Possession* by Andrzej Zulawski and *Repulsion* by Roman Polanski

Keywords

body; space; abject; repulsion; Roman Polański; Andrzej Żuławski

Summary

The subject of the analysis taken up in the text is carnality in the films *Repulsion* by Roman Polanski and *Possession* by Andrzej Zulawski. The body as a tangible image of the characters' inner states is the central axis of both works by Polish filmmakers. The article's author's synchronous analysis of the films proves the directors' commensurate interest in carnality treated as a trap and as a source of metaphysical anxiety. It shows how the positioning of the body in relation to space is crucial, and what methods the filmmakers have used for this purpose. For an in-depth look into *Possession* and *Repulsion*, the text also uses Julia Kristeva's abject theory. Her thought was used to clarify the way Polanski and Zulawski portray women and how their filmed images of carnality cause the "watching" to be replaced by the physical "feeling" of both films.

Biogram

Przemysław Murawski – absolwent filmoznawstwa I stopnia na UAM, współzałożyciel niezależnego kolektywu Nektar z Innej Planety organizującego regularne wydarzenia filmowe na terenie Poznania, selekcjoner i programer filmów krótkometrażowych na festiwalu OFF Jeżyce, pasjonat kina eksperymentalnego i awangardowego, najbardziej interesuje go sztuka audiowizualna przesuwająca granice i wychodząca poza ramy gatunkowe i estetyczne.

Liliana Bajger

University of Manchester
ORCID 0000-0002-9543-1422

Pomiędzy: twórczość emigracyjna Agnieszki Holland z perspektywy tożsamości seksualnej

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.2.04>

Streszczenie

Artykuł skupia się na twórczości Agnieszki Holland z perspektywy tożsamości seksualnej. Dokonując analizy filmów emigracyjnych Holland, takich jak *Europa, Europa*, *Plac Waszyngtona* i *Całkowite zaćmienie*, autorka przedstawia tożsamościowe dylematy bohaterów. Istotną kwestią w tej analizie jest rola ciała, które staje się podmiotem filmowej opowieści. Tekst odwołuje się do koncepcji „podmiotu nomadycznego” zaproponowanej przez Rosi Braidotti, która opisuje tożsamość jako nieustanny proces przekształcania i przemieszczania się. Autorka argumentuje, że bohaterowie filmów Holland odchodzą od ustalonych norm i konwencji społecznych, dokonując transgresji na poziomie cielesnym i seksualnym. Poprzez te transgresje, bohaterowie osiągają nowe formy tożsamości i samowiedzy.

Słowa kluczowe

Agnieszka Holland; *Europa*; *Europa*; *Plac Waszyngtona*; *Całkowite zaćmienie*; transgresja; ciało; podmiot nomadyczny; poszukiwanie tożsamości

- Czy trudno jest grać kogoś innego?
- To dużo łatwiejsze niż być sobą.

Kiedy Solomon, główny bohater filmu Agnieszki Holland *Europa, Europa (Europa Europa, 1990)* formułuje cytowane powyżej pytanie, otrzymuje odpowiedź niebezpośrednią, aczkolwiek wiele mówiącą. Zasztyrowana w tej odpowiedzi informacja ma sugerować, że „bycie sobą” bywa zagadnieniem problematycznym. O ile dla Roberta, niemieckiego żołnierza, który okaże się homoseksualistą, problem ujawnienia w sposób oczywisty odnosi się do sfery seksualnej, o tyle w wypadku Solomona problem dotyczy jego tożsamości ogólnie rozumianej. Jest on przecież Żydem udającym raz Rosjanina, a innym razem Niemca, w zależności od tego, który rodzaj przebrania ratuje mu życie w konkretnej sytuacji. Jednakże Solly nie tylko zmienia strój, ale dokonuje przemiany performatywnej; on „wchodzi” w rolę, „staje się” inną osobą. Nieodłącznym natomiast atrybutem „stawania się” jest tutaj jego naznaczone seksualnie ciało – ulegające różnorodnym pokusom, poddawane presji, dokonujące licznych transgresji. Ciało Solomona staje się podmiotem filmowej narracji.

Ciało, funkcjonujące na różnych poziomach filmowych narracji Holland, będzie głównym bohaterem poniższych rozważań. Niniejszy artykuł podejmuje dyskusję na temat „stawania się” bohaterów emigracyjnych filmów Holland¹. Owo „stawanie się” podmiotem, koncepcja zaczerpnięta z rozważań Rosi Braidotti, których owocem jest sformułowanie „podmiot nomadyczny”, wydaje się trafnym parametrem poszukiwań i przemian bohaterów analizowanych tutaj filmów. Choć już polska twórczość Holland często podkreśla znaczenie ciała w kształtowaniu się tożsamości (np. ciało kalekie w *Kobiecie samotnej*, 1981), to zawsze uwikłane jest ono w krajobraz kulturowy na tyle głęboko, że element tożsamościowy, a zwłaszcza tożsamości seksualnej, zostaje od niego oderwany. Emigracja być może wyrwała Holland z polskich kulturowo-społeczno-politycznych struktur na tyle, że pozwoliła „wyzwolić” się tożsamości seksualnej spod tych wpływów i przyjąć formę poszukującego wędrowca dopiero po opuszczeniu kraju.

Nomadyzm, określany przez Johna Durhama Petersa cytowanego w przełomowym tekście Elżbiety Ostrowskiej² o transnarodowym nomadyzmie Holland jako

- 1 Poprzez kino emigracyjne rozumiem twórczość Holland po wyjeździe reżyserki z Polski w 1981 roku.
- 2 E. Ostrowska, *Agnieszka Holland's Transnational Nomadism*, [w:] *Polish Cinema in Transnational Context*, ed. E. Mazierska, M. Goddard, Suffolk 2014, s. 291.

stan kojarzony z tożsamością konstruowaną w odróżnieniu od tożsamości pierwotnej³, jest przedmiotem tęsknoty wygnańców. Analizując charakterystyczną ambiwalencję Holland w zajęciu określonego stanowiska wobec prezentowanych przez jej filmy zjawisk, Ostrowska stwierdza, że główną cechą emigracyjnych filmów Holland jest *brak moralnego czy też emocjonalnego środka*⁴. Jak pisze dalej badaczka, *decentralizacja jako cecha tożsamości nomadycznej odnosi się do zdystansowanego i wyobcowanego stosunku do szeregu znanych czynników kulturowych*⁵. Innymi słowy, nomadyczny bohater filmów Holland nie zmierza w kierunku określonego centrum, czy rdzenia tożsamościowego. Przeciwnie, wpisując się w model Braidotti, porzuca on wszelką tęsknotę za stałością czy niezmiennością⁶. Taki rodzaj nomadyzmu, kontynuuje autorka, wyraża pragnienie tożsamości złożonej z transformacji, kolejnych przesunięć i zmian⁷. Podmiot nomadyczny w wydaniu Braidotti nie może się oprzeć intensywnej żądzy ciągłego przekraczania i transgresji⁸. Jego „świadomość krytyczna” nie pozwala na osadzenie w społecznie zakodowanych modułach myśli i zachowań⁹, w związku z czym podmiot nomadyczny dokonuje nieprzerwanej subwersji wszelkich norm.

O ile Ostrowska, konceptualizując pojęcie „podmiotu nomadycznego” w odniesieniu do filmów Holland, skupia się na emocjonalnym rozdarciu czy też ambiwalencji tożsamościowej bohaterów, a aspekt cielesny ujmuje jako transgresywny w jego odcieniu abjektowym, o tyle niniejszy artykuł rozwija i poszerza tę analizę o seksualność jako element prowokujący przekroczenie. Przy czym transgresja powinna być tutaj rozpatrywana zarówno jako przełamywanie granic w celu, jak proponowała Maria Janion w swojej pięciotomowej serii „Transgresje”, *poszukiwania samego siebie, własnej prawdy, nawet za cenę obłądu*¹⁰, ale również, za Michałem Kuziakim, jako *całościowy projekt kształtowani[a] oraz poszerzani[a] świadomości, otwarcia się na kolejne*

3 J. Durham Peters, *Exile, nomadism, and diaspora. The stakes of mobility in the western canon*, [w:] *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*, ed. H. Naficy, London 1999, s. 20.

4 Ostrowska, *Agnieszka*, s. 26.

5 Tamże.

6 R. Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, New York 1994, s. 36.

7 Braidotti, *Nomadic*, s. 5.

8 Tamże.

9 Tamże.

10 Seria powstała w ramach prowadzonych przez Marię Janion w latach 1981-1988 cyklu seminariów. Wymieniony cytat pochodzi z tomu *Odmieńcy*. Por. M. Janion, *Odmieńcy*, [w:] *Transgresje*, red. M. Janion, Z. Majchrowski, Gdańsk 1982, s. 305.

*pokłady inności*¹¹. Oba wymienione nurty analizowania transgresywności zająbiają się i wzajemnie uzupełniają w rozważaniach Braidotti. Nomadyzm to dla badaczki zarówno *rodzaj świadomości krytycznej, która opiera się osadzeniu się w społecznie zakodowanych sposobach myślenia i zachowania*¹², jak też *twórczy rodzaj stawania się; performatywna metafora, która pozwala na nieoczekiwane źródła interakcji doświadczenia i wiedzy*¹³. Innymi słowy, podmiot nomadyczny jednocześnie przesuwając granice norm społecznych, jak też eksploruje i przekształca siebie samego na drodze wiecznego „powstawania”, czy też „stawania się”.

Filmy Holland przełamują konwencję zarówno w warstwie narracyjno-gatunkowej, (*Europa, Europa*, 1990)¹⁴, adaptacyjnej (*Plac Waszyngtona [Washington Square]*, 1997)¹⁵, czy też etycznej (*Całkowite zaćmienie, [Total Eclipse]*, 1995)¹⁶. Protagonisci tych filmów zbaczają z utartego szlaku w pogoni za pragnieniem (często ulotnych) doznań cielesnych. Zatem transgresja jest u Holland prawie zawsze prowokowana afektywną żądzą sensualną. W *Gorzkich żniwach (Bittere Ernte*, 1985), pierwszym filmie emigracyjnym Holland, Leon Wolny dokonuje gwałtu na ciele Rosy, którą w odruchu litości uratował od pewnej śmierci, nie tylko dlatego, że budzi się w nim żądza, ale też dlatego, że otwiera się przed nim nieznana dotąd sfera seksualności. Wolny przełamuje wstyd, zakłopotanie i nieumiejętność, co owocuje brutalnością. Pragnie bowiem zrozumieć, kim jest, poprzez cielesne zespolenie z kobietą. Rosa pokonuje niechęć wobec Wolnego, aby w odruchu zadośćuczynienia za uratowanie jej przed śmiercią oraz strachu przed wydaniem jej Niemcom, daje mu to, czego on pragnie. Z czasem, powodowana czymś na kształt syndromu sztokholmskiego, znajduje w sobie rodzaj uczucia, czy też nawet przyjemności płynącej z kontaktów cielesnych z Wolnym.

11 M. Kuziak, *Konstelacja Janion*, „Porównania” 2021, vol. 28, nr 1, s. 582.

12 Braidotti, *Nomadic*, s. 5.

13 Tamże, s. 18.

14 Ten historyczny dramat wojenny wywołał wiele kontrowersji z uwagi na, między innymi „humorystyczne” traktowanie Holocaustu.

15 Film krytykowany za niewierność oryginałowi powieściowemu oraz wprowadzenie scen dodatkowych, jak publiczne zmoczenie się nastoletniej Cathrine. Na przykład, Maria Stalnaker pisze o *Placu Waszyngtona*, że *Holland wypycha narrację ze znanego toru, dezorientując w ten sposób widza i żądając ponownego zbadania tradycyjnych przedstawień*. Por. M. Stalnaker, *Agnieszka Holland Reads Hollywood*, [w:] *Living in Translation. Polish Writers in America*, red. H. Stephan, New York 2003, s. 316.

16 Film doczekał się wielu głosów krytycznych za sportretowanie aktów brutalności i obrazoburczych zachowań ze strony bohaterów filmu wzorowanych na postaciach uznanych poetów francuskich, Paula Verlaine’a i Arthura Rimbauda.

W *Placu Waszyngtona* transgresja dotyczy samej istoty miłości, zrodzonej na tle transakcji finansowej. Konkurent, jak zauważa Julie Rivkin, *jest wymienialny... jeśli jest uczuciowy i piękny – nieco androginicznie (cechy te przypisane są mężczyźnie)*¹⁷, a transakcja finansowa (uroda zalotnika w zamian za majątek dziedziczny) jest niejako ściśle powiązana z uczuciem¹⁸ łączącym dwoje ludzi. Każdy dostaje to, czego nie ma, pokonując konwencję, według której to kobieca uroda wystawiana jest na sprzedaż. Osobnym elementem transgresyjnym jest tu postać Cathrine, która – jak podkreśla Ostrowska – *odrzuca system patriarchalny aby umieścić się na marginesie*¹⁹. Bliższe wejście pozwala także na refleksję dotyczącą nie tylko para-feministycznego sprzeciwu Catherine wobec władzy ojca, ale również dość bezpruderyjnego oddania się kontaktom intymnym z Morrisem. Namiętność jest kluczowym filarem w rozwoju samoświadomości, a następnie podmiotowości Catherine. *Dotknięcie Morrisa*, jak zauważa Urszula Gołębiowska, ma dla Catherine *moc przebudzenia do pełnego istnienia*²⁰. To przebudzenie symbolizuje w filmie motyw lustra, w którym Catherine kilkakrotnie się przegląda, za każdym razem rozpoznając coraz więcej „siebie” w odbiciu, które widzi²¹. Ostatnie ze spojrzeń, ilustrujące odkrycie odrębności... cielesnej²² emanuje zmysłowością przypiętowaną pocałunkiem złożonym samej sobie na lustrzanej tafli.

Z kolei obaj protagoniści *Catkowitego zaćmienia* łamią wszelkie normy kulturowe, od obrazoburczego odcienia samego związku homoseksualnego obu mężczyzn poczwąszy, a na przemoc wobec ciężarnej żony skończywszy. Taka prezentacja homoseksualności nie wpisuje się w dominującą w owym czasie tendencję do *rozpowszechniania „pozytywnych” wizerunków, które dramatycznie kontrastują z rozwiązłym i nonkonformistycznym światem lat siedemdziesiątych*²³, wskutek czego film ten stanowi, jak pisze Edward Baron Turk, gruntowne odejście od norm panujących w amerykańskiej

17 J. Rivkin, „Prospects of Entertainment”: *Film Adaptations of “Washington Square”*, [w:] Henry James Goes to the Movies, ed. S. M. Griffin, Kentucky 2002, s. 150.

18 Tamże.

19 Ostrowska, Agnieszka, s. 13.

20 U. Gołębiowska, *Odzyskane Ciało Catherine Sloper. „Plac Waszyngtona” Henry’ego Jamesa w interpretacji Agnieszki Holland*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2016, t. 6, s. 165.

21 Znaczeniu lustra w filmowej adaptacji powieści poświęcony jest artykuł Katarzyny Taras, w którego ujęciu emancypacja Catherine wiąże się z momentem, kiedy dostrzega ona w lustrze swoją twarz. Por. K. Taras, *Catherine patrzy w lustro – „Plac Waszyngtona” Agnieszki Holland*, [w:] *Filmowe gry z twórczością Henry’ego Jamesa – transpozycje, komentarze, analogie*, red. M. Buchholtz, Toruń 2005, s. 210.

22 Taras, *Catherine*, s. 210.

23 D. Harris, *The Rise and Fall of Gay Culture*, Hyperion, New York 1997, s. 14.

gejowskiej polityce kulturalnej²⁴. Więcej – film ten uderza frontalnie w poetyckie wyobrażenie miłości. Rimbaud, *wszczepiając cielesność w sferę abstrakcyjnej, wysublimowanej poezji*²⁵, uprzedmiotawia miłość, odmitologizowuje jej duchowy liryczny charakter i uwypukla *ponurą obsesyjność tej homoseksualnej więzi*²⁶. A jednak, Verlaine odkrywa swoją nieheteronormatywność w nierozzerwalnym powiązaniu z tożsamością artystyczną, mówiąc – w zakończeniu filmu – o Rimbaud, że najlepsze wiersze obaj stworzyli, gdy byli razem.

Transgresja sensualna i seksualna przenika również film *Olivier, Olivier* (1992), w którym podwójność tytułowego protagonisty, dziewięcioletniego chłopca, który zostaje zamordowany przez pedofila, a następnie powraca jako nastolatek do wciąż czekającej na niego matki, wspomaga sugestię stosunków kazirodzich między Olivierem a jego siostrą. Natomiast nadopiekuńczość matki wobec małego Oliviera niebezpiecznie ociera się o sensualność transgresyjną (matka uczestniczy aktywnie w intymnych procesach fizjologicznych chłopca). Kiedy Olivier znika, kobieta próbuje stworzyć swoją nową tożsamość poprzez akt seksualny, prosząc męża w trakcie intymnego uniesienia, aby „dał jej dziecko”. Tak więc równowaga jej tożsamości emocjonalnej warunkowana jest (cielesnym) kontaktem z synem, a kontakt ten możliwy jest tylko wtedy, gdy syn powróci, albo zostanie poczęty na drodze seksualnego zespolenia z mężem. Nawet film „dla dzieci”, *Tajemniczy ogród* (*The Secret Garden*, 1993) naznaczony jest „dorosłą” seksualnością. Jak zauważa Maire Messenger Davis, scena w której *10-letni chłopiec i dziewczynka śpią razem na łóżku, a wokół nich porzrzucone są zdjęcia kochanków*²⁷ budzi dyskomfort i niszczy „niewinność” tej opowieści. Z kolei tytułowa bohaterka filmu *Julia wraca do domu*



Il. 1. Plakat do filmu Agnieszki Holland *Julia wraca do domu* (ze zbiorów FINA).

- 24 E. Baron Turk, Agnieszka Holland's *Total Eclipse*, a *Contemporary "Film Maudit"*, "The French Review" 1998, s. 264.
- 25 Ostrowska, Agnieszka, s. 304.
- 26 J. C. Tibbetts, *An Interview with Agnieszka Holland: The Politics of Ambiguity*, "Quarterly Review of Film and Video" 2008, s. 139.
- 27 D. Maire Messenger, "A Bit of Earth": *Sexuality and the Representation of Childhood in Text and Screen Versions of "The Secret Garden"*, "Velvet Light Trap" 2001, nr 48, s. 49.

(*Julie Walking Home*, 2002) „rozdziwiczka” w sposób wyjątkowo perwersyjny uzdrowiciela, przekraczając granice niepisanej nietykalności cielesnej.

Wybrane powyżej przykłady transgresji stanowią jednocześnie dowód *niestałości granic*²⁸, co stanowi kluczowe założenie Braidotti, oraz *pragnienie tożsamości złożonej z przejść, kolejnych przesunięć i skoordynowanych zmian*²⁹. Wszyscy protagoniści zmierzają, poprzez wyjście poza kulturowe przyzwolenie, ku stworzeniu siebie na nowo. A proces formowania tożsamości zawsze przeplata się i wiąże nierozzerwalnie z cielesnością oraz seksualnością. Ciało stanowi źródło poznania, a poznanie formuje i zmienia przyjemności ciała. Braidotti zakłada, jak podkreśla Małgorzata Radkiewicz, iż *ciało nie może być w pełni zrozumiane i przedstawione, ponieważ wykracza poza reprezentację, a jednostka jest zanurzona w materialności*.³⁰ Holland dokumentuje tożsamościowe przepoczwarczanie się, które, wbrew niektórym osądom krytyków, nie zostaje uwieńczone powstaniem spójnego „ja” i osiągnięciem, jak chce Stalnaker, *odbudowy i ponownego odkrycia całości*.³¹ Oznaczałoby to bowiem poszukiwanie zagubionej, zeksternalizowanej uprzednio materii tożsamościowej, która „czeka” na odnalezienie i przyjęcie.

Sama reżyserka wielokrotnie dawała wyraz swojej własnej niepewności co do istnienia jakiegoś środka, stałego centrum „ja”, pytając: *Problem tożsamości pojawia się w wielu moich filmach. Tożsamości w czysto gombrowiczowskim sensie: czy można być sobą? Czy istnieje coś takiego jak „prawdziwe ja”, czy istniejemy tylko dzięki temu, jak widzą nas inni?*³². Nie sposób nie odwołać się w tym miejscu do kluczowej dla kwestii tożsamości w ujęciu gombrowiczowskim, badaniu Marioli Jankun-Dopartowej. W swojej książce *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, badaczka podąża śladami Witolda Gombrowicza i Milana Kundery w kinie Holland. O ile Kundera pyta, kiedy człowiek *przekracza niewidoczną granicę i zaczyna wspomagać nieludzki system oraz współtworzyć jego struktury*³³, pisze Dopartowa, o tyle Holland idzie jakby o krok dalej, ponad strukturami, penetrując pozornie niewinne zjawiska, jak konformizm czy ideową egzaltację, które stają się narzędziem demoralizacji przeciętnych obywateli. Holland pokazuje bowiem, jak kontynuuje Dopartowa, *łatwość, z jaką człowiek wchodzi w rolę*

28 Braidotti, *Nomadic*, s. 36.

29 Tamże.

30 M. Radkiewicz, *Sally Potter: choreografka z kamerą*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2009, s. 170.

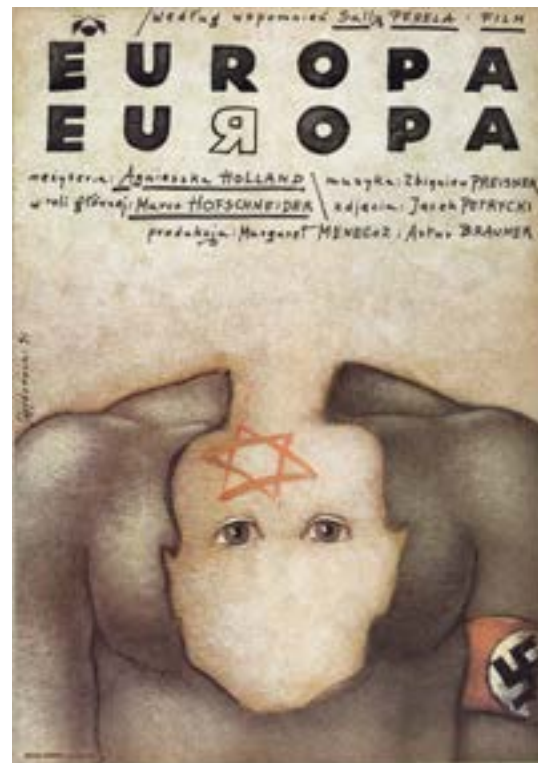
31 Stalnaker, *Agnieszka Holland Reads*, s. 331.

32 B. Hollender, *Agnieszka Holland. Rozmawia Barbara Hollender*, „Rzeczpospolita” z 29 października 1997.

33 M. Jankun–Dopartowa, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2000, s. 184.

*prowokuje do niebezpiecznych eksperymentów*³⁴. Przykładem takiego nadużycia roli jest *Wolny*, dla którego *rzeczywistość wojenna staje się sceną, umożliwiającą ucieczkę od własnego rodowodu*³⁵. Dopartowa wskazuje także na podobieństwa w podejściu do seksu w prozie Kundery i twórczości filmowej Holland, jako *sfery doświadczenia ludzkiego, która najdotkliwiej konfrontuje człowieka z absurdem i pustką*³⁶. Seks w wielu filmach Holland jest aktem mrocznym, problematycznym lub mechanicznym.

Drugi wspomniany trop, którym podąża Dopartowa, to wymieniany już Gombrowicz. Jak reżyserka podkreśla w wielu wywiadach, jej widzenie świata jest „Gombrowiczem podszyte”. Na przykład w rozmowie z Marią Kornatowską stwierdza Holland, że *Catherine (Plac Waszyngtona) jest jak Iwona*³⁷ – *rozdziamdziana*. *Wszystko się zgadza, nawet gęby*. *Bo Amerykanie są nieautentyczni w swoim naśladowaniu europejskości, ciągle coś i kogoś grają*³⁸. Reżyserka potwierdza, że fascynuje ją gombrowiczowski dylemat tożsamościowy³⁹, pytanie o to, czy jesteśmy samodzielnymi bytami, czy jesteśmy stwarzani przez innych, którzy doprawiają nam gębę. Lustro, w którym przegląda się Catherine, spłaszcza jej obraz i czyni ją, jak zauważa Dopartowa, *synonimem jednego grymasu, pozy, gestu; sposobem wizualizacji Gombrowiczowskiej gęby i pupy*⁴⁰. Kwestią kluczową, zarówno dla Gombrowicza, jak i Kundery, głównych przedstawicieli modernizmu środkowoeuropejskiego, jak trafnie zauważa Dopartowa, jest poszukiwanie prawdy o człowieku uwięzionym przez stereotypy. Jacek Nowakowski, wykorzystując



Il. 2. Plakat do filmu Agnieszki Holland *Europa, Europa* (ze zbiorów FINA).

34 Tamże, s. 182.

35 Tamże.

36 Tamże.

37 Mowa o dramacie Witolda Gombrowicza, *Iwona, księżniczka Burgunda*, 1938.

38 M. Kornatowska, *Catherine, siostra Iwony*, „Kino” 1997, nr 12, s. 23.

39 Gombrowicz, jak zauważa Grimstad, *domaga się, abyśmy, nawet jeśli autentyczność zawsze pozostaje poza zasięgiem, opierali się formie najlepiej, jak potrafimy, dążąc do potwierdzenia naszej tożsamości (zarówno na poziomie intra-, jak i intersubiektywnym), utrzymując się na wodzie między tęsknotą za indywidualnością a pragnieniem indywidualności*. Por. K. A. Grimstad, *What Jews Meant to Witold Gombrowicz, or: Philosemitism as a Strategy for Identity Formation*, „The Slavonic and East European Review” 2017, nr 4, s. 628.

40 Jankun–Dopartowa, *Gorzkie...*, s. 346.

tytuł książki Michała Pawła Markowskiego⁴¹, nazywa Gombrowicza w wydaniu Holland *Gombrowiczem czarnego nurtu: gorzkim, perwersyjnym, anarchicznym, fascynującym się tym, co wyparte*⁴². Bodaj najgłębiej zarysowanym portretem ludzi w pułapce teatru masek i póź jest *Europa, Europa* – film, którego forma i styl podkreśla groteskowość mechanizmów i relacji międzyludzkich.

Poszukiwanie tożsamości nie jest zatem dla Holland sentymentalną czy resentymentalną odpowiedzią na wykorzenie z uwagi na emigrację, lecz próbą otwarcia się na inne bodźce kulturowe i społeczne, które nieprzerwanie modyfikują dotychczasowe punkty odniesień. Innymi słowy, tożsamość jest wiecznym stawaniem się, ciągłym otwieraniem się na odmienne koncepcje bycia. Taki rodzaj fluktuującego „ja” przypomina koncepcję „linii lotu” sformułowaną przez Gillesa Deleuze’a i Felixa Guattariego, koncepcję, która stanowi zresztą fundament rozważań Braidotti. „Linie lotu” reprezentują potencjał nowych powiązań ponad istniejącymi granicami. Przeciwwstawione statycznym formom i strukturom, tworzą zarówno zakłócenia, jak i połączenia w ciągłym procesie ewolucji⁴³. Uporczywe wychodzenie z ram sprawia, że podmiot nomadyczny zanurzony jest w teraźniejszości, w przeblyskach zdarzeń. Tibbetts, w rozmowie z Holland, przytacza wiele filmowych scen jej autorstwa, w których pole widzenia obserwującego jest ograniczone, a postaci i zdarzenia widoczne fragmentarycznie. Holland, zapytana o powód tego zabiegu, odpowiada, że *świat zewnętrzny dociera [do niej] w kawałkach, a zatem najbardziej liczą się małe chwile*⁴⁴. Można zaryzykować stwierdzenie, że poprzez swoją ulotność mikroświaty Holland, które przykuwają naszą uwagę, symbolizują queerowy sens rozumienia czasu. Te mikroskopijne fragmenty czasu, które Elizabeth Freeman nazywa *mikroczasami zachowującymi to, co ulotne i odporne*⁴⁵, takie chwile, które urastają do wieczności, są dojmująco obecne w filmach Holland, budzą niepokój, zaburzają dotychczasowe rozumienie psychologii postaci i biegu zdarzeń.

Taki nabrzmiały czas przepaja zwłaszcza sceny, których odczytanie nie wyjaśnia, a zwielokrotnia niepewność. Na przykład ostatnia scena *Placu Waszyngtona*, obrazująca wydłużoną, pełną napięcia sytuację podczas ostatniej wizyty Morrisa. Widzimy jego pełną emocji twarz w dużym zbliżeniu, podczas gdy Cathrine emanuje spokojem i smutkiem, jakby z oddali. Niemniej, zachowanie Cathrine klóci się z powielaną przez przeważającą liczbę krytyków opinią, że jest ona jest przekonana do swoich wyborów.

41 M. P. Markowski, *Czarny nurt Gombrowicz świat literatura*, Kraków 2005.

42 J. Nowakowski, *Gombrowicz a polski film fabularny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 165.

43 G. Deleuze, C. Parnet, *Dialogues II*, New York 2007, s. 100.

44 Tibbetts, *An Interview*, s. 143.

45 E. Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham 2010, s. xii.

Nawet jeśli uzyskała nieco pewności siebie, której była pozbawiona, nie jest w stanie poprowadzić przyjemnej pogawędki z herbatką na stole, zbiera zabawki rozrzucone po podłodze, coś jej wypada z ręki, zasłania ręką usta, może aby powstrzymać słowa, na których wypowiedzenie sobie nie zezwała. Tak więc czas, który płynie jako linearny i mierzalny wskazówkami zegara, od chwili stanięcia Morrisa w progu do chwili opuszczenia przez niego pokoju, jest inaczej przeżywany przez Cathrine (oraz Morrisa), a inaczej przez widza.

Spośród wielu metod wskazujących na związek konceptu *queer* z czasowością, wymienię te, które można zastosować w analizie przedstawiania czasu w filmach Holland (analizie, która nie jest możliwa do przeprowadzenia w pogłębiony sposób w niniejszym artykule, ale może posłużyć dalszym badaniom). Podstawą myślenia o „czasie queerym” jest poczucie czasu niezgodne z jego linearnym płynięciem. Z uwagi na częstą nieprzystawalność etapów życia osób nieheteronormatywnych do tych, które charakteryzują społeczną większość (jak na przykład ślub, dzieci, etc.), jednostki określające się jako *queer* „wypadają” z normatywnie rozumianego czasu. Ich czas jest zwichnięty, wygięty, zniekształcony, zakrzywiony, poskręcany. Zakłócenia czasowe można rozważać przez pryzmat rozumienia czasu jako wiecznej przyszłości, *queerowego horyzontu czasowego*⁴⁶, jak to problematyzuje José Esteban Muñoz. Przygląda się on inspirującym chwilom z przeszłości, aby (ponownie) wyobrazić sobie przyszłość (metodologia, którą można aplikować w *Tajemniczym ogrodzie*). Czas dla Heather Love to przeszłość, która nie powinna być zapomniana, zwłaszcza jej bolesne elementy. Przeciwnie, z przeszłością należy *pracować nie rezygnując z piętna, jakie w niej tkwi*⁴⁷ (taka teoria rozumienia czasu mogłaby zostać kanwą do analizy w *Gorzkich żniwach*). I wreszcie, wspomniana już Freeman zastanawia się, jak czas organizuje ciała w sposób *chrononormatywny*, gdzie jest on dyskursywnym reżimem, w którym zorganizowane są przynależność i wspólnota. Freeman przeciwstawia temu sposobowi ujmowania czasu – czas queery, fragmentaryczny, który „zagusza” chronologię i otwiera inne rodzaje czasowej przynależności (tego typu przesunięcia czasowe można wskazać w *Europie, Europie, Placu Waszyngtona, czy Całkowitym zaćmieniu*). Ta ostatnia konceptualizacja miała by również zastosowanie w analizie filmów, które nie zostały przeze mnie wzięte pod

46 J. Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York 2009, s. 187.

47 H. Love, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, London 2007, s. 21.

uwagę w niniejszym artykule⁴⁸, a mianowicie w *Zabić księdza* (*To Kill a Priest*, 1988), czy też w filmie *Trzeci cud* (*The Third Miracle*, 1999).

Wracając do Cathrine w ostatniej scenie *Placu Waszyngtona*, zauważamy, że nie przystaje ona na propozycję Morrisa, aby zapomnieć o przeszłości, a w zamian prosi go, aby nie odwiedzał jej już więcej. Epistemologicznie, zatoczyła koło. Tożsamościowo, odnalazła część swojego „ja” i, jak zauważa Urszula Gołębiowska, [o]ddzieliwszy się od obu mężczyzn... próbuje żyć⁴⁹. Innymi słowy, jako podmiot nomadyczny, Cathrine „odnalazła” fragment siebie, zwłaszcza swoją cielesność. „Nigdy nie byliśmy przyjaciółmi,” mówi do Morrisa, mając na myśli erotyczny, sensualny wymiar tej relacji.

Kwestia tożsamości, kluczowa w obrazach wykreowanych przez Holland, wiąże się nierozzerwalnie nie tylko z cielesnością, ale też z przybieraniem masek przez protagonistów tych filmów, z rodzajem maskarady ciała. Najbardziej charakterystycznym przykładem jest w tym wypadku Solly z filmu *Europa, Europa*. Jego wielokrotne maskarady, jak to określa Ruth Jonston, przedstawiają tożsamość jako oszustwo – symulację tego, czego nigdy nie było⁵⁰. Solly „przymierza” różne „ja”, które pozostawiają w nim niezatarte ślady. Solly na pewnym poziomie świadomości nigdy nie przestaje być komsomolcem, nazistą, czy Żydem, jakkolwiek paradoksalnie by to nie zabrzmiało⁵¹. Każdy z fragmentów „napotkanej” tożsamości kulturowej tworzy jego tożsamość osobową na nowo.

Olivier, Olivier również budzi zamęt. Film poprowadzony jest w taki sposób, że widz długo nie jest pewien tożsamości „powracającego” po pięciu latach chłopca. Jak sama Holland stwierdza w jednym z wywiadów, *dla matki Olivier będzie Olivierem, nawet jeśli okaże się, że nim nie jest; siostra myśli, że nie jest, więc dla niej nie jest*. Reżyserka przyznaje, że konstrukcja tego filmu przypomina *pokój z czterema parami drzwi, z których każde reprezentuje „rzeczywistość” postrzeganą przez jednego z bohaterów*⁵². Nie tylko fragmenty, czy też, posługując się słowami reżyserki, „kawałki”

48 Niniejszy artykuł nie analizuje wszystkich emigracyjnych filmów Agnieszki Holland. Skupiam się bowiem na tych, które najpełniej lub najtrafniej odzwierciedlają rolę ciała w twórczości Holland, oraz tych, które najjaśniej prezentują koncepcję podmiotu nomadycznego.

49 Gołębiowska, *Odzyskane ciało*, s. 169.

50 R. Johnston, *The Jewish Closet in “Europa, Europa”*, “Camera Obscura” 2003, nr 1, s. 5.

51 Warto w tym miejscu przytoczyć wypowiedź Agnieszki Holland na temat pierwowzoru postaci Solomona, Shlomo Perela, który kiedy został zaproszony na coroczny zjazd nazistowskiej szkoły: *czuł się jednym z nich i śpiewał wraz z nimi nazistowskie pieśni*. Por. E. Boucheteil, *Masterclass with Agnieszka Holland about EUROPA EUROPA*, <https://www.youtube.com/watch?v=ZzGL-ZWgqVQ> [dostęp: 27.09.2022].

52 Tibbetts, *An Interview*, s. 139.

wchłoniętych i zaadaptowanych zdarzeń tworzą mobilne „ja”, podmiot wciąż w procesie tworzenia, ewolucji, zmiany; część tożsamości bohaterów składa się z wyobrażeń innych o nich samych, w tym wypadku wyobrażeń całej rodziny na temat „nowego” Oliviera. On sam również w efekcie „zostaje” tym, za którego uważa go (nie jego) matka; widząc w jej oczach to, co Cathrine w swoim lustrzanym odbiciu, mówi: „wróciłem”. Także i tu droga Oliviera „do siebie” uwikłana jest w architekturę sensualności (nadmierna bliskość fizyczna matki i syna oraz siostry i brata).

W filmie *Julia wraca do domu*, w centrum relacji rodzinnych postawiona jest zdrada i choroba dziecka, o którego nieomal magiczne wyleczenie walczy tytułowa Julia. Film rozpoczyna zdrada męża, cielesny związek z inną kobietą. Kiedy okazuje się, że ich dziecko jest poważnie chore, matka wiezie chłopca do uzdrowiciela, z którym następnie nawiązuje romans. Intymność tych dwojga, określona przez Raya Conlogue jako *nieziem-ska pasja*, przeplata się z odkrywaniem przez każdego z kochanków elementów własnej tożsamości, których nie znali. Julia, na pytanie męża czy się zakochała, odpowiada, że *to jest takie inne, nierealne, nie umiem wytłumaczyć*. Uduchowienie uzdrowiciela Alexieja ma głębokie umocowanie cielesne. Obserwujemy na jego twarzy *elektryczne skurcze bólu i szoku, gdy uwalnia demony choroby*⁵³ z ciał pacjentów czekających na jego dotyk. Kiedy Julia pozbawia go siły uzdrawiania poprzez kontakt intymny, Alexiej ma „zimne ręce” i odebrana mu zostaje na zawsze jego dotychczasowa „tożsamość”. Tak więc subiektywnie odczuwane „ja” ma swoje centrum w ciele i zmienia się wraz ze zmianami, jakich doświadcza ciało, zachowując „pamięć” przebytych „tożsamości”.

Cielesność i erotyka nie są chyba w żadnym z filmów Holland tak wyraziste jak w filmie *Całkowite zaćmienie*. Ostrowska, przypominając koncept Julii Kristevej, pisze: *ciała bohaterów to ciała abiektowe*, czyli takie, które budzą odrazę, wstręt, strach czy niezrozumienie. Autorka wnioskuje, że mnogość takich ciał symbolizuje potrzebę przekroczenia w filmach Holland, *destabilizacji różnych rodzajów porządku społecznego czy kulturowego*⁵⁴. Inaczej mówiąc, wskazane przez badaczkę sceny z *Całkowitego zaćmienia*, jak *jedzenie palcami, głośne odbijanie, bawienie się śliną*⁵⁵, czy werbalne odniesienia do defekacji lub oddawania moczu, nadają ciału moc sprawczą, która lokalizuje film poza orbitą szeroko rozumianej normy. Nieco upraszczając, sceny niesmaczne, nieprzyjemne, a mające źródło cielesne, są dla widza sygnałem, że jej/jego normatywne bezpieczeństwo zostaje naruszone.

53 R. Conglogue, *Julie Walking Home*, “The Globe and Mail” z 20 czerwca 2003.

54 Ostrowska, *Agnieszka*, s. 304.

55 Tamże.

Rozwijając myśl Ostrowskiej, a właściwie budując na tej analizie, można wskazać, że w emigracyjnych filmach Holland nie tylko ciało i jego funkcje są wykroczeniem, ale również seksualność przez to ciało sygnowana jest nienormalna. Nietrudno zauważyć, że prezentowana w tym filmie homoseksualność bohaterów implikuje aberrację niejako a priori. Jednak, nawet homoseksualność wykracza tu w pewnym sensie poza przyjętą w owym czasie homoseksualną normę i stanowi, jak już wspominałam, przekroczenie norm zachowywanych w gejowskiej polityce kulturalnej w Ameryce. Radykalizm *Całkowitego zaćmienia* wpisuje się w dużej mierze w retorykę filmów wczesnych lat dziewięćdziesiątych, nazwanych przez amerykańską krytyczkę filmową, B. Ruby Rich, *new queer cinema*⁵⁶, filmów charakteryzujących się prezentacją seksualności bezwstydną, niestabilną, niepraszającą o wybaczenie⁵⁷. W chwili pojawienia się na ekranie filmów Holland, nastąpił już odpływ tej fali filmów, zastąpiony obrazami ukazującymi tak zwane „pozytywne” wizerunki gejów i lesbijek.

Ciało w *Całkowitym zaćmieniu*, choć „brzydkie”, będące przedmiotem przemocy, „odważne” erotycznie, jest zawsze źródłem jednoczesnego cierpienia i rozkoszy. Poprzez ból ciała dziecka chorego na raka, Julia doświadcza uniesienia erotycznego w zespoleniu z uzdrowicielem synka (*Julia wraca do domu*); Leon Wolny odnajduje rozkosz cielesną wykorzystując Rosę psychicznie i fizycznie, krzywdzi i kocha (*Gorzkie żniwa*); fałszywy homoseksualny Olivier pragnie ciała „siostry” aby wspólna tajemnica zapobiegła zdemaskowaniu i aby mógł „wrócić” do „matki” (*Olivier, Olivier*); „chore” ciało Collina znajduje radość życia poprzez dotyk Mary (*Tajemniczy ogród*); transgenderowa Gwen jest w stanie uwierzyć w miłość dzięki pocałunkom, a jej zmaltretowane ciało poddane wiwisekcji unaocznia, że cierpiała i kochała (*Dziewczyna taka jak ja: historia Gwen Araujo/A Girl Like Me: The Gwen Araujo Story*, 2006); wreszcie Solly, którego penis poddany torturze „uleczenia”, jest jednocześnie obiektem pożądania Leni. Nieodmiennie, ból cielesny powiązany jest z rozkoszą, a dalej z poszukiwaniem tożsamości i transgresją. Przeciwwstawienia typu Żyd – nazista, gwałciciel – ofiara, syn – matka, siostra – brat, etc z naddanym odcieniem erotycznym są w tych obrazach jednocześnie przekroczeniem, jak też rodzajem akceptacji. Biegunowa zmiana przewagi sił, przekształcenie się drapieżnika w ofiarę, a poddanego we władcę, wkraczająca w sferę sadomasochistycznych relacji (*Gorzkie żniwa*, *Całkowite zaćmienie*), obecna z różnym nasileniem w niemal wszystkich filmach Holland, ma swój początek w przekonaniu reżyserki,

56 Do fali *Nowego Kina Queer* zalicza się między innymi filmy takie, jak: *Poison* Todda Haynesa (1991), *Young Soul Rebels* Isaaca Juliána (1991), *Edward II* Dereka Jarmana (1992) czy *The Living End* Gregga Araki (1992).

57 B. Ruby Rich, *New Queer Cinema: The Director's Cut*, New York 2013, s. 8.

że seksualność i władza są ze sobą ściśle powiązane. Jednym słowem, dynamika relacji międzyludzkich oraz wzajemne nakładanie się na siebie siły i słabości, jak też odgrywanie ról i nakładanie masek, przybiera w swej istocie formę sadomasochistycznego teatru. Z drugiej strony, to ciągłe przemieszczanie się pozycji „dobra” i „zła” sprawia, że bohaterowie filmów Holland są zawsze „pomiędzy”.

Wracając do Braidotti i podmiotu nomadycznego, to właśnie wieczne przeplatanie się erotyzmu, abiektu i zagubienia czyni te filmy odpowiedzią na pytanie o tożsamość. Odpowiedź jest taka, że tożsamość jednostki, silnie ucieleśniona, tworzy się i zmienia, staje się. Protagonści tych filmów doświadczają silnego poruszenia cielesnego, poprzez co uruchamia się ich emocjonalność i erotyka w stopniu przez nich samych nieprzewidzianym. Każde z nich przechodzi podobną drogę: drogę uwolnienia się od siebie i dotarcia do takiego miejsca wewnątrz siebie, które nie jest cenzurowane, z którego możliwe jest uwolnienie podświadomości i stawanie się. Kiedy więc tytułowa Julia wraca do domu, proces jej przemiany ma podwójny wydźwięk: wraca fizycznie, jak też metaforycznie, wraca do siebie bez lęku (ponieważ wie, że śmierć syna zada jej ból, ale jednocześnie wzbogaci). Wraca do domu, ale już nie jest tą samą Julią, uwolniła się od siebie takiej, jaką była. Holland często daje wyraz przekonaniu, że tożsamość jest czymś, czego się uczymy w trakcie życia, co powstaje. W przypadku bezrefleksyjności, mówi reżyserka, braku chęci zajrzenia w głąb siebie, *rodzi się strach przed pustką i pragnienie zastępczej przynależności. Zaczyna się wtedy konstruować tożsamość z gotowych, prostych wzorców*⁵⁸. Przykładem odrzucenia substytutów tożsamości może być Verlaine, który odwraca się od tego, co znane w imię, jak podkreśla Paul Schmidt, *natychmiastowości, chwili, w percepcji i doświadczeniu*⁵⁹. Obaj z Rimbaudem zdają się realizować wyznanie tego ostatniego: *Chcę być rewolucją*. Radykalizm towarzyszący nieprzyjmowaniu żadnych wzorców, nieuginaniu się przed żadnym autorytetem czyni Rimbauda idealnym podmiotem nomadycznym, który, jak sam stwierdza, w obliczu własnego niezadowolenia z *bycia tylko jednym człowiekiem*, zdecydował się *być wszystkimi ludźmi*.

Taki metaforyczny wyraz *dążenia do tego, aby zobaczyć, zrozumieć*⁶⁰, wyraz obnażenia emocjonalnego i gotowości na przyjęcie wszelkich bodźców, charakterystyczny jest również dla podejścia queerowego. Jego reprezentantami są ludzie, którzy, jak pisze Gloria Anzaldua, *nigdzie nie należą, [nie mieszczą się] ani w dominującym świecie,*

58 K. Kwiatkowski, *Thumaczyć siebie na inny język. Rozmowa z Agnieszką Holland*, „Magazyn Filmowy SFP” 2011, nr 16.

59 P. Schmidt, *Visions of Violence: Rimbaud and Verlaine*, [w:] *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts*, ed. G. Stambolian, E. Marks, New York 1979, s. 236.

60 Tamże, s. 234.

ani całkowicie w swoich własnych kulturach⁶¹. Innymi słowy, brak przynależności czy też odmowa takowej umiejscawia protagonistów filmów Holland „pomiędzy”. Jest to pogląd, wyartykułowany niejednokrotnie przez samą reżyserkę – w 2017 roku mówiła na przykład: *Wewnątrz, wciąż walczymy. Jesteśmy pomiędzy*⁶². Wspomina o tym także Adriana Prodeus, konkludując, że *bycie zarówno wewnątrz i na zewnątrz Holland rozumie jako balansowanie na krawędzi*⁶³. Ambivalentność postaci zaludniających filmy Holland nie tylko wzbogaca ich psychologiczne portrety i prowokuje widza do głębszej refleksji, ale też ilustruje wspomniane już stawianie się raczej niż wpisywanie się w określone ramy tożsamościowe.

Wprawdzie powyższy cytat dotyczy tożsamości rozumianej ogólnie, to „pomiędzy” dotyczy również genderowego usytuowania bohaterów (zwłaszcza męskich) tych filmów. Nie tylko już wspomniany w niniejszym artykule Morris z filmu *Plac Waszyngtona*, ale również Solly w *Europie*, *Europie* jest obiektem oka kamery, tak zwanego *gaze*. Kamera Holland, jak zauważa Janet Lungstrum, *aranżuje transgresyjne spojrzenie skierowane na atrakcyjne, budzące pożądanie ciało młodocianego bohatera*⁶⁴. Genderowe pomieszanie i niejednoznaczna tożsamość seksualna Solly’ego oraz fakt, że przyjmuje on, jak twierdzi Lungstrum, *każdą tożsamość, która pojawi się na jego drodze* sprawiają, że sugestia *homoseksualnego związku Roberta i Solly’ego nie jest niemożliwa*⁶⁵. U Holland to, co widzialne, samo w sobie jest nieokreślone, a to z kolei przekształca to, co widzialne, z bezpośredniej percepcji w symbol domagający się odczytania.

W oparciu o koncepcję Braidotti dotyczącą podmiotów nomadycznych, powyższy wywód akcentował nienormatywność postaci emigracyjnego kina Agnieszki Holland, ich wykraczanie poza przyjęte ramy kulturowe. Pogłębiona analiza przywołanych filmów wskazuje, że centralnym ich tematem jest poszukiwanie tożsamości, a w efekcie sugerowanie, że tożsamość jest konstruktem kulturowym.

- 61 C. Moraga, G. E. Anzaldúa, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, New York 1981.
- 62 *Berlinale Talents. Agnieszka Holland. The Freedom Gene: How to Remain an Optimist*, “European Film, Academy”, 2 March 2017, <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=j7nvioTnV4>, [dostęp: 14.07.2022].
- 63 A. Prodeus, *Pościel Historii, Łóżko Natury*, „Magazyn Filmowy SFP” 2021, nr 9, s. 30.
- 64 J. Lungstrum, *Foreskin fetishism: Jewish male difference in “Europa, Europa”*, “Screen” 1998, nr 1 (39), s. 58.
- 65 Tamże, s. 49.

Poszerzając tę koncepcję, zauważamy natomiast, że stawanie się świadomym podmiotem jest nie tylko nierozzerwalnie związane z ucieleśnieniem, świadomością i odczuciem ciała, ale również, jeśli nie przede wszystkim, z seksualnością, która tworzy się i powstaje wciąż na nowo. Tak więc bohaterki i bohaterowie omawianych filmów, poprzez odkrywanie swojej seksualności, zmieniają elementy tożsamościowe na drodze poszukiwań, nigdy nie osiągając pełni, poczucia całości lub zwińczenia, ponieważ kształtowanie się tożsamości nigdy nie jest procesem zakończonym.

Bibliografia

- Conglogue R.**, *Julie Walking Home*, "The Globe and Mail" z 20 czerwca 2003.
- Deleuze G.**, C. Parnet, *Dialogues II*. trans. H. Tomlinson, B. Habberjam, New York 2007.
- Davis M.** „A Bit of Earth”: *Sexuality and the Representation of Childhood in Text and Screen Versions of "The Secret Garden"*, "Velvet Light Trap" 2001, no 48.
- Dopartowa-Jankun M.**, *Gorzkie kino Agnieszki Holland*, Gdańsk 2000.
- Freeman E.**, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*, Durham 2010.
- Gołębiowska U.**, *Odzyskane Ciało Catherine Sloper. „Plac Waszyngtona” Henry’ego Jamesa w interpretacji Agnieszki Holland*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Zielonogórskiego” 2016, nr 6.
- Grimstad Knut A.**, *What Jews Meant to Witold Gombrowicz, or: Philosemitism as a Strategy for Identity Formation*, "The Slavonic and East European Review" 2017, nr 4.
- Harris D.**, *The Rise and Fall of Gay Culture*, New York 1997.
- Hollender B.**, Agnieszka Holland w rozmowie z Barbarą Hollender, „Rzeczpospolita” z 29 października 1997.
- Janion M.**, **Z. Majchrowski**, *Odmieńcy*, [w:] *Transgresje*, red. M. Janion, Gdańsk 1982.
- Johnston R.**, *The Jewish Closet in "Europa, Europa"*, "Camera Obscura" 2003, nr 1.
- Kwiatkowski K.**, *Tłumaczyć siebie na inny język. Rozmowa z Agnieszką Holland*, „Magazyn Filmowy SFP” 2011, nr 16.
- Kornatowska M.**, *Cathrine, siostra Iwony*, „Kino” 1997, nr 12.
- Kuziak M.**, *Konstelacja Janion*, „Porównania” 2021, nr 28.
- Love H.**, *Feeling Backward: Loss and the Politics of Queer History*, London 2007.

- Lungstrum J.**, *Foreskin fetishism: Jewish male difference in "Europa, Europa"*, "Screen" 1998, no 1.
- Markowski M. P.**, *Czarny nurt Gombrowicz świat literatura*, Kraków 2005.
- Moraga Ch., G. Anzaldúa**, *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, New York 1981.
- Muñoz José E.**, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York 2009.
- Nowakowski J.**, *Gombrowicz a polski film fabularny*, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20.
- Ostrowska E.**, *Agnieszka Holland's Transnational Nomadism*, [w:] *Polish Cinema in Transnational Context*, ed. E. Mazierska, M. Goddard, Suffolk 2014.
- Peters Durham J.**, *Exile, Nomadism, and Diaspora: The Stakes of Mobility in the Western Canon*, [w:] *Home, Exile, Homeland: Film, Media, and the Politics of Place*, ed. H. Naficy, London 1999.
- Prodeus A.**, *Pościel historii, łóżko natury*, „Magazyn Filmowy SFP” 2021, nr 9.
- Radkiewicz M.**, *Sally Potter: choreografka z kamerą*, [w:] *Autorzy kina europejskiego*, red. A. Helman, A. Pitrus, Kraków 2009.
- Rich Ruby B.**, *New Queer Cinema: The Director's Cut*. New York 2013.
- Rivkin J.**, „Prospects of Entertainment”: *Film Adaptations of "Washington Square"*, [w:] *Henry James Goes to the Movies*, ed. S. M. Griffin, Kentucky 2002.
- Schmidt P.**, *Visions of Violence: Rimbaud and Verlaine*, [w:] *Homosexualities and French Literature: Cultural Contexts/Critical Texts*, ed. G. Stambolian, E. Marks, New York 1979.
- Stalnaker M.**, *Agnieszka Holland reads Hollywood*, [w:] *Living in Translation. Polish Writers in America*. ed. H. Stephan. Amsterdam 2003.
- Taras K.**, *Catherine patrzy w lustro – „Plac Waszyngtona” Agnieszki Holland*, [w:] *Filmowe gry z twórczością Henry'ego Jamesa – transpozycje, komentarze, analogie*, red. M. Buchholtz, Toruń 2005.
- Tibbetts J. C.**, *An Interview with Agnieszka Holland: The Politics of Ambiguity*, "Quarterly Review of Film and Video" 2008, nr 2.
- Turk Baron E.**, *Agnieszka Holland's Total Eclipse, a Contemporary "Film Maudit"*. "The French Review" 1998, nr 2.

In-between: Agnieszka Holland's oeuvre in exile from the perspective of sexual identity

Keywords

Agnieszka Holland; *Europa*; *Europa*; *Washington Square*; *Total Eclipse*; transgression; body; nomadic subject; search for identity

Summary

This article focuses on the work of Agnieszka Holland from the perspective of sexual identity. Analysing Holland's émigré films, such as *Europa*, *Europa*, *Washington Square* and *Total Eclipse*, the author discusses how the protagonists of these films experience a process of transformation and cross the boundaries of identity. Crucial in this examination is the subjectification of the body as a trigger for the quest for performative evolution of identity. The text refers to the concept of the „nomadic subject” proposed by Rosi Braidotti, which describes identity as a constant process of transformation and movement. The author argues that the protagonists of Holland's films deviate from established social norms and conventions, transgressing at the bodily and sexual level. Through these transgressions, the characters achieve new forms of identity and self-knowledge.

Biogram

Liliana Bajger – absolwentka English and American Studies w University of Manchester, UK, gdzie otrzymała stopień doktora nauk humanistycznych. Naukowszyni o rozległym doświadczeniu w badaniach interdyscyplinarnych, szczególnie w dziedzinie kulturoznawstwa na styku filmu, płci, seksualności i polityki oraz nawigacji w nowych mediach. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół działania władzy, dyskursu, formacji kulturowych i praktyk performatywnych w odniesieniu do wizerunków kobiet w filmie.

Małgorzata Smoleń

Uniwersytet Jagielloński

ORCID 0000-0002-2594-5241

Głosy z daleka – polscy dokumentaliści o rodakach za granicą

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.2.05>

Streszczenie

Artykuł jest omówieniem czterech polskich filmów dokumentalnych: *Syberyjska lekcja* (1998, reż. Wojciech Staroń), *El Misionero* (2000, reż. Wojciech Staroń), *Powołanie* (2002, reż. Irena Kamieńska), czy *Czekając na deszcz* (2009, reż. Maciej Górski). Bohaterami filmów są Polacy działający poza granicami kraju, którzy odkrywają swoje powołanie, sens życia i tożsamość narodową, w konfrontacji z obcymi kulturami. Autorka wskazuje na wspólną ideę dokumentalistów: chęć pokazania, w jaki sposób przekraczanie granic geograficznych i kulturowych, wpływa na zrozumienie własnej, polskiej tożsamości. W artykule pojawiają się odniesienia do metod dokumentu etnograficznego i historii współczesnego polskiego filmu dokumentalnego.

Słowa kluczowe

polski film dokumentalny; Polacy za granicą;
polscy dokumentaliści za granicą; Wojciech Staroń

Właściwie nie piszę listów. Myślę, że nikt nie umiałby tego zrozumieć, a ja nie potrafiłbym tego wytłumaczyć - tego, co się tutaj dzieje, jak tu się żyje, to zupełnie inny świat.

ojciec Kazimierz Strzępek¹

Intencjonalna podróż z kamerą poza granice kraju jest szczególną sytuacją dla polskich dokumentalistów, gdyż zazwyczaj wiąże się z pytaniami: czego szukają w świecie, czy nie ma już ciekawych tematów w Polsce? Ta maniera indagowania twórców realizujących filmy na obczyźnie², jest pozostałością pewnej tradycji poszukiwania wyróżników stylu narodowego, nawiązywania do znakomitych dzieł „polskiej szkoły dokumentu”. Ów kanon polskich filmów dokumentalnych wyjątkowo często opowiadał o naszych wewnętrznych, krajowych sprawach. Warto jednak zauważyć, że o ile pozostawanie poza światowymi trendami w czasach PRL-u jest obecnie interpretowane przez filmoznawców jako ważny element budowania „stylu narodowego”, o tyle w odniesieniu do sztuki po 1989 roku taka postawa może być uznana za oznakę prowincjonalności, niemożności przekroczenia mentalnych barier w czasach, gdy fizyczne granice coraz bardziej nikną i nie stanowią już przeszkody dla rzeczywistej „filmowej emigracji”.

Otwarcie się na świat oraz aktywny udział w procesie jednoczenia Europy, postawiło przed naszą kinematografią w tym samym czasie dwa wielkie wyzwania: ocalenie i wyeksponowanie specyfiki kultury polskiej oraz uniwersalizację tematyki filmowej zgodnie z procesem europeizacji i szerzej – z trendami globalizacji. Po 1989 roku wielu reżyserów, wyruszyło w odległe zakątki globu, poszukując egzotycznych tematów i osobliwych bohaterów. Trend ten nasilił się zdecydowanie w drugiej fali „filmowej emigracji”, która przyszła wraz z akcesją Polski do Unii Europejskiej w 2004 roku³. Środowisko krytyków i filmowców dość szybko zareagowało wówczas na to zjawisko, stawiając pytanie: dlaczego świat / Europa bywa atrakcyjniejszym tematem aniżeli realia życia w III RP?

Po 52. Krakowskim Festiwalu Filmowym redakcja serwisu PortalFilmowy.pl zainicjowała publiczną dyskusję, stawiając pewną tezę: „Dokument ucieka

- 1 Fragment spisany ze ścieżki dźwiękowej filmu *El Misionero* (2000), reż. Wojciech Staroń.
- 2 Cykl rozmów pod wspólnym hasłem „Dokument ucieka z Polski”, możemy w znacznej mierze odnaleźć na stronie: <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,92,9033,2,1,Dokument-ucieka-z-Polski.html> (dostęp 08.09.2023); odnosi się do tego m.in. Jadwiga Hučková w swoim artykule: *Dokąd ucieka polski dokument?: refleksje na początku drugiego stulecia jego historii* „Media, Kultura, Komunikacja Społeczna” 2017, nr 3, s. 11-27.
- 3 Część przemyśleń i wniosków na ten temat zawarłam w artykule *Granice i ograniczenia współczesnego polskiego dokumentu – spojrzenie na Zachód* [w:] *Czeski i polski film dokumentalny w erze Europeizacji*, red. J. Hučková, J. Křipač, I. Łyko, Praha 2015, s. 201-213.

z Polski”⁴. W otwartej debacie wzięli udział reżyserzy, producenci, dyrektorzy festiwalu filmowych oraz dyrektorzy programowi stacji telewizyjnych⁵. Głosy sugerujące, że realizacja filmów za granicą na tematy niezwiązane z Polską to pokłosie niewydolności rodzimych instytucji wspierających produkcję dokumentalną, ucichły po utworzeniu Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej oraz po pojawieniu się nowych możliwości uzyskania dofinansowania z Regionalnych Funduszy Filmowych. Natomiast coraz częściej pojawiały się opinie⁶, że tendencja poszukiwania tematów uniwersalnych wynika po prostu z chęci zaistnienia na rynku światowym. Znaczne ożywienie kontaktów polskich dokumentalistów z zagranicznymi twórcami i producentami nastąpiło m.in. dzięki nowym możliwościom uczestniczenia w międzynarodowych koprodukcjach, programach i stypendiach. Po roku 2000 producenci dokumentów coraz częściej korzystają także ze wsparcia finansowego z prywatnego sektora, co należy wiązać chociażby z nowymi inicjatywami promocji polskiego dokumentu za granicą⁷.

Nowości na rynku produkcji i w sferze promowania rodzimych projektów nałożyły się w czasie na zmianę pokoleniową w środowisku dokumentalistów. Do głosu doszły roczniki pozbawione obciążeń poprzedniego systemu, postrzegające siebie (i współrodaków) jako obywateli świata, dla których możliwość realizacji filmów poza granicami kraju jest naturalną potrzebą, pewną oczywistością, nie zaś historycznym osiągnięciem i przywilejem. Wyjście z kamerą poza własne „podwórko” jest atrakcyjną alternatywą,

- 4 Wspomnianą dyskusję branżową omawia także Krzysztof Kopczyński z pozycji uczestnika i obserwatora, zob. K. Kopczyński, *Polski film dokumentalny po 2005 roku. Koncepcje i doświadczenia*, Warszawa 2023, s. 125-126.
- 5 Wykaz wypowiedzi oraz ich podsumowanie można odnaleźć na serwisie <https://www.sfp.org.pl/>; funkcjonujący wcześniej pod nazwą: www.portalfilmowy.pl, pod hasłem: Dokument ucieka z Polski (data dostępu: 21.05.2023).
- 6 Warto przytoczyć chociażby opinię, zmarłego w 2020 roku, Janusza Chodnikiewicza, reżysera i producenta filmów dokumentalnych, ówczesnego wiceprezesa Stowarzyszenia Filmowców Polskich: „Część młodych chce wyjść z ciasnego gorsetu. Szuka inspiracji w szerokim świecie, w trzecim świecie. Tam łatwiej o przejrzystość problemów, wyłuskanie ogólnoludzkich wartości... To ich nadzieja. Sprzyja temu znajomość języków, studia na zachodnich uczelniach i brak osobistych doświadczeń, które ma poprzednie pokolenie, będące świadkiem przemian demokratycznych i niepodległościowych. Nie krytykuję. Kibicuję”. <https://www.sfp.org.pl/wydarzenia,5,9389,1,1,Dokument-ucieka-z-Polski-Chodnikiewicz-To-nie-problem.html> (dostęp: 08.09.2023)
- 7 Warto wspomnieć np. o inicjatywie Polish Docs – wspólnym projekcie Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej i Krakowskiej Fundacji Filmowej, która została zainicjowana w 2007 roku. Głównym celem Polish Docs jest promocja polskich filmów dokumentalnych za granicą m.in. poprzez: organizację wydarzeń na zagranicznych imprezach filmowych, pokazy polskich dokumentów, warsztaty oraz dyskusje dla producentów i filmowców polskich, w celu przygotowania zagranicznej promocji filmów.

ale dziś siłą, która wypycha filmowców z ojczystego, znanego i oswojonego środowiska, jest raczej zawodowa ciekawość świata i ludzi, a nie kompensacyjna chęć skosztowania zakazanego owocu, czy też ucieczka od narodowych traum. Należy zauważyć, że samo pojęcie ojczyzny także zmieniło swój zakres i charakter, szczególnie w kontekście doświadczeń emigracyjnych kilkumilionowej rzeszy Polaków w czasie ostatnich dwóch dekad.

W kwestii lokacji produkcji poza granicami kraju, w potocznej świadomości Polaków funkcjonują przeważnie trzy kręgi. Pierwszy – swojski i zwyczajny, to terytoria państw ościennych, szczególnie tych położonych na Wschodzie (tereny byłych Republiki Radzieckich) oraz z krajów tzw. „starej Europy”. Drugi – nieco dalszy, obejmuje terytoria anglojęzyczne oraz objęte wpływami kultury amerykańskiej. Trzeci – najdalszy i najmniej poznany, to pozostała część globu, postrzegana jako egzotyczna⁸, ponieważ tereny nieeuropejskie (spoza europejskiego i amerykańskiego kręgu kulturowego) pozostają zwyczajowo „na antypodach” świadomości zwykłych obywateli.

Poza lokacją zdjęć – co sygnalizują już w tytule niniejszego artykułu⁹ – równie ważną kwestią jest wybór bohatera filmu i tematu. Po 1989 roku popularnym sposobem na eksponowanie związków Polski z tzw. „starą Europą” było podejmowanie wątków biograficznych wybitnych jednostek, działających aktywnie i twórczo na emigracji¹⁰ oraz losów żołnierzy z czasów II wojny światowej, członków polskich organizacji na uchodźstwie, a także postaci emigracyjnych polityków działających w USA¹¹. Nowe millenium przyniosło zmianę, ponieważ klasyczna formuła dokumentów biograficznych przestała wystarczać, a jednostkowe doświadczenia w ujęciu historycznym

- 8 Poruszając to zagadnienie, Krzysztof Kopczyński precyzuje określenie „tematyka egzotyczna” słownikowo. Cyt.: „Posługuję się definicją *Uniwersalnego słownika języka polskiego*, w myśl której *egzotyczny* to 1. właściwy krajom o całkowicie odmiennym (nieeuropejskim), zwłaszcza podzwrotnikowym, klimacie i o odmienniej (nieeuropejskiej) cywilizacji, pochodzący z tych krajów; cudzoziemski, obcy, zamorski; 2. niecodzienny, niezwykły, ciekawy, osobliwy.” Autor zaznacza wyraźnie przy tym, że interesują go filmy powstałe poza granicami Polski, choć tematy egzotyczne podejmowano także w kraju. Lokacja zdjęć jest tutaj więc kluczowa. Zob. Kopczyński, *Polski film dokumentalny...*, s. 120.
- 9 Nawiązuję do tytułu filmu zrealizowanego w 1992 roku przez Irenę Kamińską i Andrzeja Piekutowskiego, w którym przedstawiono losy Polaków zesłanych w czasie II wojny światowej do Kazachstanu.
- 10 Przykładowe realizacje dotyczyły m.in. takich postaci jak Jerzy Giedroyc czy Gustaw Herling-Grudziński, zob. *Redaktor* (1994) oraz *Ostatnia rozmowa* (2004) reż. Ignacy Szczepański, *Dziennik pisany pod wulkanem* (1995), reż. Andrzej Titkow.
- 11 Zob. *Ojciec i syn* (1990); *Gra o Polskę* (1991) reż. Zbigniew Kowalewski; *...przeciwko żywotnym interesom PRL*. (1997), reż. Włodzimierz Szpak; *Józef Garliński* (1995); *Związek wolnego słowa* (1996); *Od Irkucka do Londynu* (1997), reż. Zygmunt Adamski; *Mysli o Polsce* (1999), reż. Alina Czerniakowska; *Oficyna poetów i malarzy* (1995), reż. Zygmunt Adamski i Andrzej Badziak.

pozostawały w oderwaniu od dynamicznych przemian społecznych. Dokumentaliści zaczęli więc poszukiwać swoich bohaterów wśród zwyczajnych emigrantów zarobkowych, dzięki czemu ich filmy zyskały rys socjologiczny i zbliżyły się do społeczeństwa¹². Można zaryzykować więc stwierdzenie, że misja opowiadania o sprawach dotyczących Polaków poza granicami kraju, ma dwie płaszczyzny: historyczną – wynikającą z zaszłości dziejowych, oraz współczesną – dotyczącą bieżących wydarzeń oraz nowych zjawisk społecznych i politycznych. Wybór ścieżki, czyli sposobu opowiadania, jest zazwyczaj powiązany z wyborem głównego tematu i bohatera. Analizując filmy „egzotyczne”, Krzysztof Kopczyński sformułował pewną tezę:

jedynym dającym się wyodrębnić z nich wyrazistym wątkiem tematycznym, odróżniającym je od światowej produkcji dotyczącej egzotyki – wątkiem, który oczywiście nie wszystkie filmy podejmują – jest poszukiwanie śladów polskości lub przedstawianie Polaków żyjących albo pracujących poza krajem (mogą to być np. podróżnicy, żołnierze, filmowcy, dentystka, strzygacz owiec, misjonarz lub nauczycielka polskiego). Filmy te różnią się od dokumentów realizowanych zarówno przez Polaków, jak i cudzoziemców w Polsce tylko tym, że tłem dla historii i działań bohaterów są inne kultury, a bohaterowie mówią w obcych językach¹³.

Powyższe stwierdzenie wraz z zastrzeżeniem, że: *Realizacja filmu za granicą nie ma wpływu na warsztatowy sposób przedstawienia bohatera i tematu, opowiadania historii, budowania dramaturgii*¹⁴, kieruje nas w stronę ogólnej konstatacji, na temat tego, co osiągnęli polscy dokumentaliści realizując filmy o rodakach za granicą. Zgodne spostrzeżenia wyrażają tutaj badacze naukowcy i praktycy – realizatorzy filmów dokumentalnych¹⁵, wskazując jako pole interpretacyjne film etnograficzny, skierowany w dwie strony: na zewnątrz i ku sobie. Dzięki tej optyce poznawanie świata poza granicami kraju pozwala

12 Warto zwrócić uwagę m.in. na takie filmy jak: *Bar na Viktorii* (2003), reż. Leszek Dawid; *Londek* (2008), reż. Rafał Żurek; *Bye, Bye Dublin!* (2010), reż. Rafał Lewandowski; *Noel* (2012), reż. Ewa Kabza.

13 Kopczyński, *Polski film dokumentalny...*, s. 124.

14 Tamże.

15 Por. M. Przyłipiak, *Recenzja projektu filmowego „Rosja – Polska. Nowe spojrzenie”* [w:] *Polacy – Rosjanie: wzajemne relacje. Materiały z debaty 18 października 2006*, red. A. Kminikowska i E. Pękała, Gdańsk 2007, s. 167; Kopczyński, *Polski film dokumentalny...*, s. 128.

na poznanie nas samych – Polaków, z całym bagażem wartości, nawyków i przyzwyczajzeń, stereotypów i uprzedzeń, a także struktur postrzeżeniowych układu swój – obcy.

Motyw podróży za granicę lub powrotu w rodzinne strony z emigracji, a także odkrywanie swojej tożsamości oraz kształtowanie poczucia przynależności do danego narodu, są częstymi tematami poruszonymi w filmach biograficznych. Nieoczywiste wybory życiowe, dalekie wyjazdy, przymusowa emigracja, bądź też konfrontacja z figurą *obcego* oraz przekraczanie geograficznych i kulturowych granic, generują niezwykle życiorysy, które bez tego pierwiastka byłyby zapewne mniej interesujące. Biogramy zawierające te elementy stały się podstawą takich filmów jak: *Syberyjska lekcja* (1998, reż. Wojciech Staroń), *El Misionero* (2000, reż. Wojciech Staroń), *Powołanie* (2002, reż. Irena Kamieńska), czy *Czekając na deszcz* (2009, reż. Maciej Górski). Wspólnym mianownikiem tych dokumentów jest dążenie bohaterów do odkrycia własnej tożsamości – nie tylko w ramach przynależności narodowo-etnicznej, ale także w sensie rozpoznania własnego wnętrza, poszukiwania sensu życia i spełnienia.

Znaczącym obrazem przełamania stereotypów narodowo-etnicznych poprzez indywidualną konfrontację z figurą *obcego* jest film *Syberyjska lekcja* (1998) Wojciecha Staronia. Biografizm tego dokumentu jest nieoczywisty, bowiem na pierwszy plan wysuwa się zdecydowanie jego refleksyjność. Kontemplacyjny charakter zdjęć wespół z tzw. otwartą formułą, wynikającą bezpośrednio z atmosfery wyczekiwania i otwartości bohaterki (oraz reżysera) na rozwój wydarzeń¹⁶, wyeksponowały motyw dalekiej podróży w ten sposób, by można było go odczytać na dwóch poziomach: dosłownym (wyprawa na Syberię) i metaforycznym (podróż w głąb siebie, poszukiwanie swojej tożsamości).

Bohaterką *Syberyjskiej lekcji* jest młoda Polka – Małgosia, która wraz ze swoim narzeczonym (Wojciechem Staroniem, absolwentem szkoły filmowej) postanawia wyjechać na Syberię i podjąć tam pracę jako nauczycielka języka polskiego. Wyprawa tej dwójki idealistów i zapaleńców została uwieczniona w filmie, ale choć reżyser zdecydował się skierować kamerę na bliską mu osobę¹⁷, dokument nie przekracza w żaden spo-

16 Zob. wypowiedź Wojciecha Staronia o realizacji filmu *Syberyjska lekcja* w artykule *Dokument a fabuła – refleksje, doświadczenia i metody pracy autora*, „Images” vol. XXIII, nr 32, Poznań 2018, s. 125; <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/i/article/view/17078/16871> (dostęp 08.09.2023)

17 Członkowie rodziny reżysera pojawiają się także w jego kolejnych filmach: *Na chwilę* (2005) oraz *Argentyńska lekcja* (2011). Małgorzatę Staroń możemy dostrzec także w filmie *Tak* (2006) Dariusza Gajewskiego, wyprodukowanym przez firmę Staroń Film.

sób bezpiecznej sfery intymności. Z offu słyszymy komentarz bohaterki, który dopełnia i tłumaczy wizualną warstwę filmu, co w znacznym stopniu ułatwia zrozumienie skomplikowanej syberyjskiej rzeczywistości. Oszczędne, spokojne i wyważone słowa, dają nam także wgląd w wewnętrzny świat Małgorzaty, która pod wpływem nowych doświadczeń przechodzi przemianę – początkowe zagubienie i niepewność ustępują. Ich miejsce zajmuje poczucie spełnienia, wiara we własne możliwości i wewnętrzny spokój. Niezwykłym elementem owej przemiany jest pogłębienie relacji z narzeczonym i podjęcie decyzji o zawarciu małżeństwa (tylko w tej scenie reżyser staje przed kamerą).

Nie ulega wątpliwości, że wysokie walory artystyczne tego dokumentu wynikają z faktu, że Wojciech Staroń jest przede wszystkim utalentowanym operatorem. Nastrój budowany za pośrednictwem metaforycznych obrazów (krajobrazy „uciekające” za oknem pociągu, zimowe pejzaże syberyjskiego pustkowia, przepastne i surowe wnętrza szkoły, domu kultury i szpitala psychiatrycznego), a także uważna rejestracja tzw. scenek rodzajowych (łowienie ryb w przeręblach na jeziorze Bajkał, masowe wykopki i sadzenie ziemniaków, czy radosny poczęstunek na cmentarzu z okazji Święta Zmarłych – jak określa je bohaterka, chociaż uroczystość obchodzono w maju), świadczy ponadto o jego umiejętności obserwowania bohaterów i otaczającej ich rzeczywistości także pomiędzy punktami zwrotnymi akcji. Naturalność i entuzjazm z jakim bohaterka podchodzi do nauczania języka polskiego wśród mieszkańców Usola Syberyjskiego (mających często polskie pochodzenie) przynosi zdumiewające efekty – zarówno dzieci, jak i dorośli chętnie uczęszczają na jej lekcje, zwierniają się jej ze swych planów, marzeń i trosk, stają się jej przyjaciółmi. To właśnie ten pierwiastek ludzki, czyli galeria niezwykłych osobowości – pasjonatów, artystów oraz zwykłych, życzliwych i pomocnych tubylców, staje się dla niej sposobem na oswojenie syberyjskich realiów. O ile w pierwszej części filmu bohaterka patrzy na Rosjan z domieszką zdziwienia i obawy, o tyle w toku filmu jej spojrzenie wyraźnie łagodnieje. Ciekawość ustępuje miejsca pogodnej akceptacji, a niepokój przeradza się w szczerzy żal, że trzeba opuścić Syberię i wrócić do kraju. Małgorzata – i jak można się domyślać, także jej mąż – weryfikuje stereotypy na temat tej części Rosji poprzez wejście w bliskie relacje z tamtejszą ludnością. Integruje się z nimi w codziennej krzątaniu i podczas świątecznych zabaw, intensywnie zwiedza okolicę i poznaje lokalne zwyczaje. Wejście na nieznaną teren także w reżyserze wyzwoliło wyjątkowo cenne pokłady wrażliwości wizualnej. Końcowy efekt jest dowodem na to, że selekcja wydarzeń, dokonywana jeszcze w trakcie kręcenia materiału, nie stoi w sprzeczności z kontemplacją rzeczywistości, lecz wręcz ją potęguje. Być może właśnie dlatego po obejrzeniu dyptyku Wojciecha Staronia – *Syberyjskiej lekcji* oraz *Argentyńskiej lekcji* – najintensywniejszym mym wrażeniem jest poczucie niesłychanej równowagi pomiędzy formą a treścią dokumentu.

Szczególnym rodzajem „głosów z daleka” są refleksje misjonarzy, którzy decydują się sprawować swoją kapłańską posługę z dala od ojczyzny. Tą siłą, która wypycha ich z bezpiecznego, oswojonego świata w „nieznane” jest powołanie i wiara w to, że są potrzebni zupełnie obcym ludziom, gdzieś na przysłowiowym krańcu świata. Ich konstatacje dalekie są od hurraoptymistycznych relacji podróżników, którzy eksplorują dalekie krainy w poszukiwaniu przygód. Z drugiej strony przed nadmiernym pesymizmem chroni ich poczucie misji i skłonność do autorefleksji – jak zauważył jeden z nich: „Są momenty trudne, osobiste, ludzkie słabości i zniechęcenia też, ale przecież nie może w niebie się nie udać”¹⁸. Słowa te słyszymy w kolejnym filmie Wojciecha Staronia *El Misionero* (2000), zrealizowanym pomiędzy częściami wspomnianego powyżej dyptyku. Bohaterem tego dokumentu jest ojciec Kazimierz Strzępek – redemptorysta działający na misji w Boliwii. Na tle andyjskich pejzaży „Padre Casismiro” – jak nazywają go Indianie – przemierzający w pojedynkę ogromne, bezludne obszary, początkowo może wydawać się postacią znikomą i kruchą, ale w rzeczywistości jego siła duchowa oraz upór w dążeniu do celu czynią go niezwykle ciekawym człowiekiem.

Bohater znosi brzemień samotności, trudy podróży przez pustkowia oraz wszelkie niewygody, związane z pobytem z dala od cywilizacji, w imię kapłańskiej posługi, którą zobowiązał się realizować w skrajnie trudnych warunkach, pośród rdzennej ludności Boliwii. Zмага się nie tylko z surową przyrodą, ale także z materialnym ubóstwem i trudnościami w dotarciu do serc i dusz Indian Quechua, którzy często odchodzą od zaszczepionej im wiary katolickiej na rzecz innych wyznań. Z filmu dowiadujemy się, że ojciec Kazimierz pracuje w tym iście księżycowym, ekstremalnie egzotycznym krajobrazie już piętnaście lat, a zatem materiał pozyskany przez reżysera w ciągu niespełna jednego roku¹⁹ stanowi oczywiście tylko skromny wycinek z życia misjonarza. Niemniej Wojciech Staroń realizując autorską koncepcję dokumentalnego eseju zawarł w nim zarówno relację bohatera, najwierniej oddającą bieg wydarzeń, jak i włączył doń sekwencje kontemplacyjne, będące na pograniczu medytacji. Refleksyjność stwierdzeń ojca Kazimierza, jak również obrazy zarejestrowane z artystyczno-etnograficznym zacięciem, tworzą niezwykle ciekawą jakość. Z jednej strony mamy bowiem zapis procesu ewangelizacji, konfrontacji chrześcijańskiego światopoglądu z egzotyczną kulturą, która przebiega dwukierunkowo – misjonarz stara się nauczać tubylców, ale sam także ulega ich wpływom, adaptując lokalne obrzędy i wierzenia do zasad religii katolickiej.

18 Wypowiedź ojca Kazimierza Strzępka spisana ze ścieżki dźwiękowej filmu *El Misionero* (2000) Wojciecha Staronia.

19 15 lat upływało w czasie realizacji filmu, zob. M. Staroń, *Z polskim misjonarzem w boliwijskich Andach*, „Kino” 2000, nr 9, s. 26-30.

Z drugiej zaś w bliższym planie widzimy wewnętrzne zmagania i dylematy bohatera, który tocząc walkę o wartości chrześcijańskie, nie ustaje w poszukiwaniu sensu życia w nowej rzeczywistości, tak skrajnie odmiennej od tego, co znał i do czego przywykł przed wyprawą na misje. Kapłan wciąż zadaje sobie ważne pytania – poszukując na nie odpowiedzi, zwraca się w modlitwie do Boga, ale stara się także zbliżyć do ludzi, upatrując w tym szansy na zrozumienie tego, co go otacza. W jego sytuacji uporczywe i częste strojenie radia oraz wywoływanie potencjalnych rozmówców w eterze, jak również pokonywanie bezdrożami znacznych odległości pomiędzy osadami Indian, staje się wielką metaforą stawiania sobie metafizycznych pytań, poszukiwania drogi do Boga oraz dostępu do drugiego człowieka.

Dostrzegając związek pomiędzy lokalizacją zdjęć na przysłowiowym „krańcu świata”, a wypracowaniem udanej formuły dokumentu przez Wojciecha Staronia, warto zastanowić się, czy egzotyczna, niezwykła sceneria wpływa *a priori* na jakość filmów? A może główną siłą sprawczą, a zarazem gwarantem powodzenia dokumentalnego projektu, jest jednak bohater, który podejmując osobiste wyzwanie lub realizując po prostu chęć poznania innych krajów i kultur, wyrusza poza granice bezpiecznego, znanego mu świata, generując tym samym ową niezwykłą aurę życiowej przygody? Pozostając w kręgu szczególnego typu wyzwania, jakim jest wyjazd na misje, podczas którego prócz kontaktu z odmiennymi zwyczajami i stylem życia, dochodzi do konfrontacji różnych wyznań i światopoglądów, chciałabym podkreślić znaczenie dokumentu *Powołanie* (2002) Ireny Kamieńskiej oraz filmu *Czekając na deszcz* (2009) Macieja Górskiego. Bohaterami obu tych dzieł są katolicycy kapłani, ale ich sytuacja oraz praca, jakiej się podjęli, różnią się diametralnie.

Irena Kamieńska przedstawia sylwetkę księdza Władysława Bukowińskiego, który wywieziony do Kazachstanu w 1945 roku, pomimo licznych represji, w tym pobytu w więzieniach i łagrach, sprawował posługę kapłańską względem wiernych, tak jak on zesłanych w głąb ZSRR. Ważną okolicznością realizacji tego filmu jest fakt, że reżyserka zetknęła się z żywą legendą tego misjonarza, można rzec, że wręcz z kultem pamięci o nim²⁰, na początku lat 90. podczas zbierania materiałów do dokumentu *Za horyzontem* (1991, realizacja: Irena Kamieńska, Andrzej Piekutowski), który przedstawiał losy Polaków

20 19 czerwca 2006 roku w kaplicy metropolitów krakowskich odbyło się uroczyste rozpoczęcie procesu kanonizacyjnego ks. Władysława Bukowińskiego. Natomiast 8 marca 2008 roku w Krakowie został zamknięty proces beatyfikacyjny, a akta wysłano do Rzymu. Ksiądz Bukowiński został pośmiertnie odznaczony Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Orderu Odrodzenia Polski w 2011 roku. Ostatecznie 11 września 2016 w katedrze Matki Bożej Fatimskiej Matki Wszystkich Narodów w Karagandzie odbyła się jego uroczysta beatyfikacja.

w Kazachstanie²¹. Ówczesnymi rozmówcami dokumentalistki byli m.in. księży z Niemiec, Litwy i Ukrainy, kontynuujący dzieło misyjne na tej ziemi, a także członkowie tamtejszej wspólnoty religijnej, będący potomkami zesłańców różnych nacji, więzionych w okolicach Karagandy od lat 30. XX wieku. Autorka powróciła²² do wątku księdza niosącego pociechę i wsparcie spragnionym wiary rodakom, skupiając się przede wszystkim na jego niezwykłej postawie, która świadczyła o jego prawdziwym powołaniu. Ksiądz Bukowiński odrzucał bowiem namowy swoich przyjaciół, którzy zachęcali go do skorzystania z możliwości repatriacji i powrotu do kraju. Nie chciał pozostawiać bez opieki duszpasterskiej ludzi, którzy nie mieli szans wyjechać z ZSRR do swojej ojczyzny.

Dokument rozpoczyna się od ukazania pośmiertnego nagrobka, na którym wyryto podstawowe informacje: *ksiądz prałat magister Władysław Bukowiński żył lat 70, kapłanem 44, w Karagandzie lat 20, zmarł 3 grudnia 1974 r.*, po czym lektor odczytuje fragment listu, w którym bohater pisze: „(...) *Wiem tylko jedno, iż słodkie jest jarzmo Chrystusa, a brzemień Jego lekkie...*”²³. To proste wprowadzenie pozwala szybko zorientować się, jakim typem bohatera był ów misjonarz. Przytaczane kolejno opowieści o tym, z czym w rzeczywistości wiązała się decyzja pozostania w Kazachstanie w tym okresie, uświadamiają widzom, że w momencie otrzymania nakazu osiedlenia się w Karagandzie, ksiądz Władysław Bukowiński miał już za sobą wielomiesięczny pobyt w więzieniu i dziesięć lat spędzonych w łagrach, a mimo to zdecydował się podjąć misyjne wyzwanie. W swoich wspomnieniach, których fragmenty przytoczono w filmie, napisał: *Opatrzność Boża działa nieraz i przez ateistów, którzy zesłali mnie tam, gdzie ksiądz był potrzebny*. I rzeczywiście praca duszpasterska jaką wykonywał potajemnie z narażeniem wolności²⁴ (oficjalnie był stróżem nocnym), przynosiła tysiącom katolików ulgę – dawała im wiarę i nadzieję na przetrwanie tego zesłania w stepy Kazachstanu. Istotnym aspektem jego działalności

- 21 W czasie tej dokumentacji zebrano także materiały do filmu *Głosy z daleka* (1992), reż. Irena Kamieńska, Andrzej Piekutowski, w którym przedstawiono wstrząsające relacje Polaków wywiezionych do Kazachstanu. W dokumencie wypowiedzieli się: ks. Tadeusz Fedorowicz, Stanisław Galicki, Halina Górską, Anna Kawecka, Genowefa Likowska, Grażyna Luba, Bronisława Popławska oraz Jadwiga Rdułowska.
- 22 W filmie *Powołanie* możemy dostrzec kilka ujęć plenerowych skopiowanych z materiału zamieszczonego w dokumencie *Za horyzontem*.
- 23 Słowa kapłana odnoszą się do fragmentu z Pisma Świętego, Mt 11,28-30: „Przyjdźcie do Mnie wszyscy, którzy utrudzeni i obciążeni jesteście, a Ja was pokrzepię. Weźcie moje jarzmo na siebie i ucztujcie ode Mnie, bo jestem cichy i pokorny sercem, a znajdziecie ukojenie dla dusz waszych. Albowiem jarzmo moje jest słodkie, a moje brzemień lekkie”.
- 24 Swoją decyzję pozostania w Kazachstanie i przyjęcie radzieckiego obywatelstwa przyplacił wkrótce ponownym aresztowaniem i trzyletnim więzieniem.

było nie tylko podtrzymywanie kultu i obrzędowości religijnej, czyli udzielanie sakramentów i nauczanie prawd wiary²⁵, ale także konsolidacja grupy zesłańców polskiego pochodzenia. Wprawdzie jego posługa misyjna nie ograniczała się tylko do działań na rzecz swoich rodaków²⁶, ale to właśnie dla nich jego obecność i wsparcie znaczyły najwięcej, był symbolicznym znakiem łączności z ojczyzną. Jego ziemiańskie pochodzenie, patriotyczne wychowanie i wyższe wykształcenie były postrzegane jako namiastka kontaktu z Polską, z macierzą, od której brutalnie ich oddzielono. Ci zesłańcy, którzy pamiętali jeszcze swój kraj rodzinny, a także nowe pokolenia, urodzone już w Kazachstanie, podtrzymywały swoją polskość właśnie poprzez żywą wiarę katolicką, tak więc była to nie tylko kwestia wyznania, ale także przynależności narodowej i kulturowego dziedzictwa²⁷. Reżyserka trafnie wyekspozowała patriotyczne wątki biografii księdza Bukowińskiego (studia prawnicze i teologiczne na Uniwersytecie Jagiellońskim w Krakowie, działalność w Kole Kresowym, święcenia kapłańskie w Katedrze na Wawelu otrzymane z rąk metropolity Adama Stefana Sapięhy oraz posługę duszpasterską w Rabce, Suchej i w Łucku na Wołyniu), jako że w późniejszym, misyjnym okresie swojej działalności, starał się podtrzymywać tę polskość pośród wiernych.

Zupełnie inną perspektywę względem kwestii tożsamości narodowej i tęsknoty za ojczyzną przedstawia film *Czekając na deszcz* (2009) Macieja Górskiego. Jego bohaterami są trzech polscy misjonarze werbiści działający na indonezyjskiej wyspie Flores. Przyjechali tam w latach 60. jako przedstawiciele Zachodu – wyższej cywilizacji, ale po spędzeniu czterdziestu lat wśród tubylców i z dala od ojczyzny²⁸, poddali w wątpliwość przekonanie o słuszności postrzegania tamtejszej kultury



Il. 1. O. Czesław Osiecki - zdjęcie z filmu *Czekając na deszcz* (reż. Maciej Górski, 2009), produkcja Studio Filmowe „Kronika” i TVP

- 25 Ksiądz Władysław Bukowiński wprowadzał do mszy języki narodowe, podtrzymując w zesłańcach różnych nacji pamięć o ich prawdziwym pochodzeniu. Odbił około ośmiu dużych wypraw misyjnych, także poza granice Kazachstanu, w głąb ZSRR.
- 26 Byli to głównie Polacy z Wołynia i Podola, Niemcy nadwołżańscy i ukraińscy grekokatolicy zesłani tam już w 1936 oraz po 1939 roku.
- 27 Ci, którzy odchodzili od wiary katolickiej rusyfikowali się bardzo szybko, zapominali o swoim polskim pochodzeniu.
- 28 W momencie realizacji filmu Włodzimierz Gorgoń (środkowe Flores) przebywał na wyspie od 36 lat, Czesław Osiecki (północne wybrzeże) – od 44 lat, Stefan Wrosz (zachodnie Flores) – od 44 lat.

jako prymitywnej – niższej i mniej rozwiniętej. Zmienili także swój stosunek do kręgu kulturowego, z jakiego się wywodzą. Reżyser nie zaczyna jednak filmu od przedstawienia ich rozterek, lecz stopniowo wprowadza kolejne tematy związane z wyjazdem i pracą duszpasterską w egzotycznym kraju. I tak, najpierw poznajemy ich codzienność, czyli sprawowanie obowiązków kapłańskich oraz prywatne hobby, przywary i nałogi, dzięki którym zdają się być idealnie wtopieni w lokalną społeczność. W toku filmu to pierwsze wrażenie swojskiej sielanki ustępuje na rzecz refleksji o tym, jak długoletnia asymilacja zmieniła na zawsze w nich sposób postrzegania ojczystego kraju i Europy. Teraz wszędzie czują się obco – są wykorzenieni z rodzinnych stron, ale jeszcze nie do końca wrosli w indonezyjski pejzaż. Wprawdzie ich rozumienie tamtejszej kultury, a zwłaszcza mentalności tubylców, jest zaiste imponujące i głębokie, ale nie stanowi to wystarczającej podstawy, by mieszkańcy wyspy postrzegali ich jako „samyh swoich”. Tym pierwiastkiem, który na zawsze będzie ich odróżniał, nie jest bynajmniej kolor skóry, lecz praca misjonarska, odbierana często jako próba ingerencji w kulturę i wierzenia autochtonów. Co ciekawe, oni sami przejęli wiele lokalnych zwyczajów, także tych związanych z obrzędowością religijną, dzięki czemu prezentowany przez nich światopogląd jest intrygującą, oryginalną mieszanką kulturową.

Tempo narracji w dokumencie jest podporządkowane rytmowi oczekiwania na pierwsze symptomy nadejścia pory deszczowej na wyspie Flores. Niespieszna opowieść snuta naprzemiennie przez trzech bohaterów, uzupełniona o scenki rodzajowe oraz obrazy ważnych obrzędów, w tym sakramentów udzielanych tubylcom przez kapłanów, współgra z ich własnym temperamentem. Tym misjonarzom najwyraźniej obca jest już hierarchia wartości ludzi Zachodu: pośpiech, niepoohamowana konsumpcja, kult pieniądza itp. Refleksyjny charakter dokumentu Macieja Górskiego wiąże się m.in. ze spostrzeżeniami bohaterów dotyczącymi wrogości, a nawet zakusów na ich życie, z jakimi spotkali się podczas swojej kapłańskiej posługi. To, w jaki sposób oni nauczyli się tolerancji względem obcej kultury, nie oznacza bowiem, że sami są tak traktowani. Niemniej poczucie, że są potrzebni mieszkańcom tej wyspy, ostatecznie przeważa nad wszelkimi niedogodnościami, więc kontynuują swoją działalność misyjną. Maciej Górski stworzył ciekawy dokument biograficzno-etnograficzny, poruszający ważne kwestie (zderzenie odmiennych kultur, tęsknota za krajem ojczystym, trudności w pracy misjonarskiej, samotność), ale udało mu się ustrzec nachalnego dydaktyzmu, dzięki czemu obraz emanuje pogodą ducha, radością życia i swobodą. Bez wątpienia duży wpływ na to mieli sami bohaterowie, którzy wykonując przecież niezwykle zawód w egzotycznym kraju, mimo wszystko pozostali skromni i swojscy.

Wybierając powyższe przykłady filmowe do omówienia, kierowałam się nie tylko wartościami artystycznymi dokumentów, ale także ich dążnością do zrozumienia polskiej tożsamości. Osiągnięcia autorów właśnie w tym aspekcie są najciekawsze, choć punktem wyjścia jest oczywiście przekroczenie granic, nie tylko w sensie geograficznym. Poszukiwanie odpowiedzi na pytanie „kim jestem na obczyźnie, poza ojczystym krajem?” jest wspólne dla bohaterów, o których opowiadają dokumentaliści, jak i dla samych realizatorów. Nie wątpię, sięgając do własnych doświadczeń odbiorczych, że i widzowie tych dokumentów próbują określić własny stosunek do polskości. Szukając wspólnych cech dla tych tytułów, warto podkreślić raz jeszcze specyficzną „peryferyjność” miejsc i sytuacji, w których odbyła się realizacja filmów. Bycie poza „centrum świata”, poza schematem tzw. kariery zawodowej oraz realizowanie indywidualnie pojmowanego powołania, dodatkowo komplikuje, już i tak niełatwe, określenie własnego status quo w kulturowej relacji z tzw. obcym. Pomimo różnic co do zastosowanych metod twórczych oraz materiału wyjściowego, wspólnym mianownikiem jest pasja etnograficzna autorów. Dzięki tej cennej optyce i ich otwartości poznajemy inspirujące mikro-światy naszych rodaków poza granicami ojczyzny.

Bibliografia

Hučková J., *Dokąd ucieka polski dokument?: refleksje na początku drugiego stulecia jego historii* [w:] „Media, Kultura, Komunikacja Społeczna” 2017, nr 3, s. 11-27.

Smoleń M., *Granice i ograniczenia współczesnego polskiego dokumentu – spojrzenie na Zachód* [w:] *Czeski i polski film dokumentalny w erze Europeizacji*, red. J. Hučková, J. Křipač, I. Łyko, Praha 2015, s. 201-213.

Kopczyński K., *Polski film dokumentalny po 2005 roku. Koncepcje i doświadczenia*, Warszawa 2023, s. 125-126.

Przyłipiak M., *Recenzja projektu filmowego „Rosja – Polska. Nowe spojrzenie”* [w:] *Polacy – Rosjanie: wzajemne relacje. Materiały z debaty 18 października 2006*, red. A. Kminikowska i E. Pękała, Gdańsk 2007.

Staroń W., *Dokument a fabuła – refleksje, doświadczenia i metody pracy autora*, „Images” vol. XXIII, nr 32, Poznań 2018.

Staroń M., *Z polskim misjonarzem w boliwijskich Andach*, „Kino” 2000, nr 9, s. 26-30.

Distant voices – Polish documentary filmmakers on Poles abroad

Keywords

Polish documentary film; Poles abroad; Polish documentary filmmakers abroad; Wojciech Staroń

Summary

The article is a discussion of four Polish documentaries: *Siberian Lesson* (1998, dir. Wojciech Staroń), *El Misionero* (2000, dir. Wojciech Staroń), *The Calling* (2002, dir. Irena Kamieńska), and *Waiting for the Rain* (2009, dir. Maciej Gorski).

The protagonists of the films are Poles operating abroad who discover their vocation, meaning of life and national identity in confrontation with foreign cultures.

The author points to the common idea of documentarians: the desire to show how crossing geographical and cultural borders affects the understanding of one's own Polish identity. The article contains references to the methods of ethnographic documentary and the history of contemporary Polish documentary film.

Biogram

Małgorzata Ewa Smoleń – ur. w 1981 roku, absolwentka filmoznawstwa i kulturoznawstwa międzynarodowego Uniwersytetu Jagiellońskiego. Zajmuje się polskim filmem dokumentalnym, a także światowym dokumentem „zaangażowanym”. Stypendystka Polskiego Instytutu Sztuki Filmowej w roku 2012. Publikowała m.in. w „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Ekranach” i „Images” oraz w tomach zbiorowych poświęconych tematyce kina niefikcyjnego. W 2015 roku obroniła pracę doktorską: *Studia Filmowe „Kronika” i „Wir” na tle polskiego filmu dokumentalnego po 1989 roku*, na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, uzyskując z wyróżnieniem tytuł doktora nauk humanistycznych w naukach o sztuce. Otrzymała także wyróżnienie w Konkursie im. Inki Brodzkiej-Wald na najlepszą pracę doktorską dotyczącą współczesności z dziedziny humanistyki (2016). Obecnie prowadzi badania nad polskim filmem dokumentalnym online oraz „światem nie obejrzanym”, szczególnie w odniesieniu do dokumentów z lat 90. ubiegłego wieku. Pasjonatka literatury faktu i górskich wycieczek. email: m.smolen@uj.edu.pl

Mateusz Ratyński

Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego
ORCID 0000-0002-8346-5254

Stefan Osiecki (1902-1977). Szkic do biografii zapomnianego grafika i filmowca

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.2.06>

Streszczenie

Artykuł prezentuje życie i działalność zapomnianego wybitnego polskiego artysty Stefana Osieckiego. Z wykształcenia inżynier-architekt Osiecki był grafikiem, dokumentalistą, alpinistą, scenografem oraz filmowcem. Tekst dotyczy głównie pracy Osieckiego w branży filmowej. Opisana jest jego działalność w Biurze Filmowym Ministerstwa Informacji i Dokumentacji w czasie drugiej wojny światowej oraz po wojnie w wytwórni filmowej „Concanen Productions Ltd.” w Londynie.

Słowa kluczowe

Stefan Osiecki; produkcja filmowa; alpinizm; film wojenny

Stefan Osiecki urodził się 23 listopada 1902 roku w Warszawie¹. Jego ojcem był buchalter Stanisław Osiecki (1875-1967), syn urzędnika akcyzy w Ciechanowie Ignacego Osieckiego oraz Marii z domu Niliwodzkiej. W okresie II RP Stanisław Osiecki był prominentnym politykiem ruchu ludowego oraz prezesem szeregu organizacji sportowych, turystycznych i lotniczych. Pełnił funkcje posła (1919-1928), wicemarszałka Sejmu (1919-1925) i senatora (1930), sprawował także urząd ministra reform rolnych (1923) oraz ministra przemysłu i handlu (1925-1926). W trakcie II wojny światowej Osiecki zasiadał we władzach konspiracyjnego Stronnictwa Ludowego „Roch”, a po wojnie należał do czołowych działaczy antykomunistycznego Polskiego Stronnictwa Ludowego. Matką Stefana była Józefa z domu Filipowicz (1865-1919), córka majątnego właściciela drukarni w Warszawie Józefa Filipowicza oraz Filipiny z domu Papczenko. Starszym bratem Stefana był Tadeusz (1899-1920) – student inżynierii na Politechnice Warszawskiej, podchorąży Wojska Polskiego, zginął w trakcie wojny polsko-bolszewickiej. Po śmierci żony Stanisław Osiecki ponownie się ożenił. Z drugą małżonką Jadwigą z domu Filipowicz (1894–1988) miał dwójkę dzieci: Jacka (1921-2012) – inżyniera oraz Marię (1925-2011) – historyczkę sztuki i scenografkę filmową, żonę profesora ekonomii Edwarda Kuminka².

Dzieciństwo Stefan Osiecki spędził w Warszawie. Od początku wyróżniał się niezależnym charakterem oraz talentami artystycznymi. Duży wpływ na ukształtowanie Stefana miał jego ojciec, który wychowywał go w tradycji postępowej i niepodległościowej. Ponadto poprzez liczne wyprawy po Tatrach rozbudził w nim upodobanie do turystyki górskiej i sportów zimowych³. W 1912 roku Stefan rozpoczął naukę w Prywatnym Gimnazjum Realnym w Zakopanem, a po powrocie do Warszawy uczył się w latach 1917-1920 w Szkole Handlowej Zgromadzenia Kupców m.st. Warszawy. Po egzaminie dojrzałości wstąpił w lipcu 1920 roku ochotniczo do 20 pułku szwoleżerów oraz walczył

- 1 Na temat Stefana Osieckiego nie powstało zbyt wiele publikacji. Jego sylwetkę przedstawiają syntetycznie chociażby: W. Trojanowski, *Stefan Osiecki* [w:] *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000. Antologia*, wstęp i oprac. M.A. Supruniuk, Toruń 2006, s. 189; Z. i W.H. Paryscy, *Wielka encyklopedia tatrzańska*, Poronin 1995, s. 858; A. Suchcitz, *Non omnis moriar... Polacy na londyńskim cmentarzu Brompton*, Warszawa 1992, s. 22, 24 i 61–62; *Myślę o okładce dla Mrożka... Rozmowa z Danutą Laskowską-Osiecką* [w:] *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000. Antologia*, wstęp i oprac. M.A. Supruniuk, Toruń 2006, s. 392–394. Zob. również: J. Maśnicki, K. Stepan, *Pleograf. Słownik biograficzny filmu polskiego*, Warszawa 1996.
- 2 Więcej informacji na temat rodziny Osieckich, zob.: M. Ratyński, *Stanisław Osiecki (1875-1967). Polityk z pasją*, Warszawa 2020.
- 3 Z. Solarzowa, *Mój pamiętnik*, Warszawa 1985, s. 76-77. Na temat edukacji i młodości Stefana, zob. również: Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie [dalej: MWP], *Zespół dokumentów po rodzinie Osieckich*.

na froncie wschodnim w wojnie polsko-bolszewickiej⁴. Następnie studiował na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej, w 1929 roku uzyskał z wynikiem dobrym dyplom inżyniera-architekta⁵.

W kolejnych latach Osiecki prowadził szeroką aktywność artystyczną. Był autorem licznych plakatów i grafik. W 1930 roku zaprojektował wspólnie z Jerzym Skolimowskim plakat na Mistrzostwa Świata w Hokeju na Lodzie w Krynicy, uważany przez znawców za prawdziwy przełom w ówczesnej polskiej grafice⁶. Jego rysunki i karykatury publikowano na łamach wielu czasopism, m.in. „Cyrulika” czy „Kina”. Osiecki pracował również jako architekt, wykonując wiele projektów wnętrz w Warszawie. W zbiorach Muzeum Mazowieckiego w Płocku znajduje się chociażby komplet mebli do jadalni zaprojektowany przez niego⁷.

Poważnym sukcesem Osieckiego było współorganizowanie polskiego pawilonu na Wystawie Światowej w Nowym Jorku w 1939 roku, nazywanej *The World of Tomorrow* (pol. Świat Jutra). Wystawa zwiedzona przez ponad 44 miliony ludzi została otwarta przez prezydenta Stanów Zjednoczonych Franklina Delano Roosevelta oraz Alberta Einsteina 30 kwietnia, w 150. rocznicę złożenia przysięgi przez pierwszego prezydenta Stanów Zjednoczonych – Jerzego Waszyngtona. Pawilon polski na wystawie wzniesiony został na terenie o powierzchni 70 tys. stóp kwadratowych, prezentował liczne dzieła artystyczne polskich twórców. Akcentem wejściowym była ażurowa wieża o wysokości 50 m., wzorowana na polskich basztach średniowiecznych i przystosowana do modernistycznego charakteru wystawy. U wejścia stał pomnik Władysława Jagiełły dłuta Stanisława K. Ostrowskiego. Uroczystość otwarcia pawilonu, połączona z odsłonięciem pomnika, odbyła się 3 maja 1939 r., z okazji 148. rocznicy proklamowania polskiej konstytucji⁸.

Osiecki próbował również swoich sił w kiełkującej branży filmowej II RP. Współpracował z Józefem Lejtesem, jednym z najważniejszych twórców polskiego kina okresu międzywojennego. Był asystentem reżysera w filmie *Dziki pola* (1932); obraz przedstawiał historię oficerów żołnierzy różnych armii ostatek sił przedzierających się przez pustkowia bolszewickiej Rosji do polskiej granicy. Osiecki próbował również

4 Listy wojenne Stefana Osieckiego do rodziny, zob. Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego w Warszawie, Spuścizna Stanisława Osieckiego; MWP, Zespół dokumentów po rodzinie Osieckich.

5 Archiwum Politechniki Warszawskiej, Teczka osobowa Stefana Osieckiego, sygn. 5109.

6 W. Lipoński, *Sport, literatura, sztuka*, Warszawa 1974, s. 230.

7 Muzeum Mazowieckie w Płocku, sygn. MMP/S/24272/1-13.

8 Zob. szerzej: K. Nowakowska, *Pawilon Polski na nowojorskiej wystawie światowej (1939-1940) i jego dalsze dzieje*, Warszawa 2013.

swoich sił jako aktor, grał w filmie podporucznika armii amerykańskiej Makversona. Artysta pracował także jako asystent Ryszarda Ordyńskiego przy jego filmie *Pałac na kółkach* (1932). Film opowiada miłosną historię Fioretty, pracownicy cyrku Francesco. W filmach Lejtesa i Ordyńskiego był odpowiedzialny także za scenografię⁹.

Największą pasją Stefana Osieckiego pozostała jednak turystyka górską. W latach 1920-1930 uprawiał wspinaczkę wspólnie m.in. z Janem Małachowskim, Adamem Karpińskim oraz Konstantym Narkiewiczem-Jodką. Na swoim koncie posiadał kilka ważnych sukcesów taterniczych. W ramach działalności w Oddziale Warszawskim Polskiego Towarzystwa Tatrzańskiego nakręcił liczne filmy krótkometrażowe podejmujące tematykę górską, m.in. *Piękno Tatr* (1927) oraz *Śnieg i słońce* (1931), pozytywnie ocenione przez recenzentów¹⁰.

W latach 1933-1934 i 1936-1937 Stefan Osiecki brał udział w dwóch polskich wyprawach górskich w Andy organizowanych przez Oddział Warszawski PTT. Uczestnik pierwszej wyprawy andyjskiej Wiktor Ostrowski w książce *Wyżej niż kondory* opisał go następująco: „Operator filmowy ekspedycji, inżynier architekt Stefan Osiecki, był natomiast tak długi i tak chudy, że twierdzono, jakoby w ogóle posiadał tylko jeden wymiar, właśnie długość. Doskonały narciarz, zawodnik na duże dystanse i taternik obeznany z techniką wysoko-górską zarówno letnią, jak i zimową. Gwarancją jego znajomości operowania aparatem filmowym, i to w ciężkich warunkach górskich, były nakręcone przez niego już poprzednie filmy narciarskie”¹¹.

Sukcesem ekspedycji w 1934 roku było ustanowienie ówczesnego polskiego rekordu wysokości przy wejściu na najwyższy szczyt obu Ameryk – Aconcaguę (6960 m n.p.m.). Podczas wyprawy Osiecki nakręcił film z jej przebiegu, a po powrocie do Polski samodzielnie go zmontował.



Il. 1. Jan Alfred Szczepański, Justyn Wojsznis, Witold Paryski i Stefan Osiecki (stoją od lewej) – uczestnicy wyprawy andyjskiej w 1937 r. – na pokładzie statku s/s Kościuszko. Źródło: *Ilustrowany Kurier Codzienny*, zbiory Narodowego Archiwum Cyfrowego

9 S. Ozimek, *Film polski w wojennej potrzebie*, Warszawa 1974, s. 74.

10 B. Chwaściński, *Z dziejów taternictwa. O górach i ludziach*, Warszawa 1988, s. 157.

11 W. Ostrowski, *Wyżej niż kondory*, Warszawa 2015, s. 31.

Obraz zatytułowany *Dach Ameryki* został dobrze oceniony przez recenzentów¹² i zyskał popularność w środowisku alpinistycznym. Pokazywano go również za granicą - w 1936 roku w Brazylii oraz trzy lata później w Indiach. Osieckiego wysoko ceniono za międzynarodową działalność w zakresie wspinaczki wysokogórskiej¹³. W 1935 roku został uhonorowany belgijskim Krzyżem Kawalerskim Orderu Leopolda II. Otrzymał również chilijskie obywatelstwo. Alpiniści tego kraju uczcili po latach jego pamięć, nazywając szczyt w Andach Chilijskich – Cerro Osiecki (Wzgórze Osieckiego). Jego imieniem został także nazwany jeden z lodowców w Argentynie¹⁴.

Na początku września 1939 roku Osiecki przebywał we Lwowie. Wraz z wybuchem II wojny światowej włączył się w obronę miasta w szeregach Wojska Polskiego. Później przedostał się przez Węgry do Francji, gdzie przeszedł kurs oficerski w Coëtquidan. W przeddzień upadku Francji, w maju 1940 r. przybył do Wielkiej Brytanii, pełnił następnie służbę w formującym się I Korpusie Polskim. Za pośrednictwem znanego reżysera Eugeniusza Cękalskiego został wyreklamowany ze służby wojskowej i od 1941 roku pracował w londyńskim Biurze Filmowym Ministerstwa Informacji i Dokumentacji RP. 8 lutego 1944 roku objął w nim kierownictwo. Osiecki wspólnie z Cękalskim przygotowali liczne dokumenty poświęcone m.in. działalności emigracyjnego rządu gen. Władysława Sikorskiego, udziale Polskich Sił Zbrojnych w zmaganiach

- 12 Jak ocenił recenzent „Wiadomości Filmowych”: „Z punktu widzenia filmowego reportaż godny jest najwyższej pochwały, tem bardziej, że wszystkie zdjęcia zrobił inż. Osiecki na aparacie ręcznym – mimo to jednak – obrazy są piękne i w całej pełni oddają grozę niebotycznych olbrzymów. Montaż jest inteligentny, pełen dynamiki, a całość filmu, jako wartość dokumentalna, sławiąca bohaterski wyczyn polskich uczonych – jest ponad wszelką pochwałę”, H.K., *Imponujący reportaż*, „Wiadomości Filmowe” nr 24 z 15 XII 1935 r., s. 4. Podobnie pisał publicysta „Czasu”: „Interesujące zdjęcia inż. Osieckiego dają znakomite pojęcie o wyprawie, na którą składały się długie podejście przez pola piarżyste, a w końcu przebywanie lodowców oraz tzw. penitentów czyli mnichów śnieżnych, oblodzonych, zastępujących zwartym tłumem drogę wyprawie”, J., *Film z wyprawy w Andy*, „Czas” nr 339 z 10 XII 1935 r., s. 9. Obraz filmowy autorstwa Stefana Osieckiego był bardzo ceniony w środowisku również w dużo późniejszych czasach zob.: W. Bełz, *Przegląd Filmów Górskich – Katowice 1988*, „Taternik” 1988, nr 2, s. 53.
- 13 Po wojnie film Osieckiego uchodził za zaginiony. W 1986 roku został odnaleziony przez Aleksandra Kwiatkowskiego w Londynie, a w 1988 roku po raz pierwszy pokazany na festiwalu filmów górskich w Katowicach. Zob. <https://www.kw.warszawa.pl/dach-ameryki-film-stefana-osieckiego>
- 14 Materiały dotyczące członkostwa Stefana Osieckiego w PTT w: Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, Archiwum Towarzystwa Tatrzańskiego, Oddział Warszawski PTT 1925 r., sygn. AR/NO/271, k. 337. Drugiej wyprawie andyjskiej poświęcony został specjalny zeszyt „Taternika”. Znajdują się w nim teksty autorstwa uczestników wyprawy: Jana Alfreda Szczepańskiego, Justyna Wojsznisa, Witolda Henryka Paryskiego. Wielokrotnie wymieniają oni Stefana jako „gwaranta powodzenia wyprawy”, „Taternik” 1956, nr 3–4.

wojennych oraz eksterminacyjnej polityce okupanta. Odpowiednio łącząc materiały archiwalne, tworzyli obrazy, do których dopasowywali komentarz słowny. Wyreżyserował film *Podnosimy kotwicę* (1941), w którym pokazano polskich członków załóg na niszczycielach, którzy chronili brytyjskie akweny wodne. Najbardziej znaną produkcją w której przygotowaniu uczestniczył Osiecki był film *Opowieść o mieście* (ang. *The Tale of the City*) z 1944 roku opracowany na podstawie materiałów przywiezionych do Wielkiej Brytanii przez kurierów polskiego podziemia. Pokazywał tragiczną historię stolicy w czasie powstania warszawskiego¹⁵.



Il. 2 Kadr z filmu *Podnosimy kotwicę* (reż. Stefan Osiecki, 1941), surowy skan taśmy.
Źródło: archiwum FINA

Po zakończeniu II wojny światowej Osiecki nie wrócił do kraju. Podjął w 1945 r. pracę jako dyrektor techniczny wytwórni filmowej „Concanen Productions Ltd.” Firma została założona w 1940 roku przez brytyjskiego aktora i producenta filmowego Derricka De Marneya oraz jego brata Terence’a. W trakcie wojny produkowała głównie dokumenty wojenne, w tym nominowany do Oscara w 1942 roku w kategorii filmu dokumentalnego – *Orzeł Biały* (*The White Eagle*) w reżyserii Cękałskiego. W ramach pracy w wytwórni Osiecki zajmował się głównie montażem. W 1949 r. na ekranach brytyjskich kin pojawił się wyreżyserowany przez Osieckiego film kryminalny *No way back* (pol. *Bez drogi powrotnej*). Scenariusz był oparty na opowiadaniu *Beryl and the Croucher* autorstwa Thomasa Burke’a. Film przedstawiał historię Johnnie Thompsona, weterana i popularnego boksera znanego jako „The Croucher”, który po przegranej walce i końcu kariery sportowej wpadł w spiralę przestępczości.

Zdaniem Wojciecha Trojanowskiego praca przy produkcji filmów nie sprawiała Osieckiemu zbyt dużej przyjemności. W 1955 roku współpracę zaproponował mu kolega Mejer, z którym w kolejnych latach prowadził spółkę architektoniczną. Do końca życia

15 J. Chwastyk-Kowalczyk, *Film na łamach londyńskiego „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza” w latach 1944–1989*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis” 2008, t. 61, s. 51–52; S. Ozimek, *Film polski...*, s. 74–75, 77, 80–89, 95–96 i 169; M. Hułas, *Goście czy intruzi? Rząd polski na uchodźstwie wrzesień 1939 – lipiec 1943*, Warszawa 1996, s. 168–169.

Osiecki był aktywny. Jeździł na nartach w Alpach, odwiedzał rodzinę w Polsce, a jego nową pasją stało się malarstwo. Mużką Stefana była dużo młodsza żona, z wykształcenia graficzka i malarka Danuta Osiecka z domu Laskowska. Poznał ją na emigracji w Londynie i przy jej boku spędził ostatnie szesnaście lat życia.

Po nagłej i ciężkiej chorobie Osiecki zmarł 7 maja 1977 roku w wieku 75 lat. Został pochowany na londyńskim Cmentarzu Brompton w zaprojektowanym przez żonę grobowcu przypominającym mogiłę taterniczą. Mimo fatalnej pogody w uroczystościach pogrzebowych uczestniczyło kilkaset osób. Został zapamiętany nie tylko jako wybitny artysta, ale również „niezawodny przyjaciel i szlachetny człowiek”¹⁶.

Bibliografia

a) Źródła archiwalne.

Archiwum Politechniki Warszawskiej, Teczka osobowa Stefana Osieckiego, sygn. 5109.

Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego w Warszawie, Spuścizna Stanisława Osieckiego.

Muzeum Mazowieckie w Płocku, sygn. MMP/S/24272/1-13.

Muzeum Tatrzańskie w Zakopanem, Archiwum Towarzystwa Tatrzańskiego, Oddział Warszawski PTT 1925 r.

Muzeum Wojska Polskiego w Warszawie, Zespół dokumentów po rodzinie Osieckich.

b) Publikacje.

Bełz W., *Przegląd Filmów Górskich – Katowice* 1988, „Taternik” 1988, nr 2, nr 2.

Chwastyk-Kowalczyk J., *Film na łamach londyńskiego „Dziennika Polskiego i Dziennika Żołnierza” w latach 1944-1989*, „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis” 2008, t. 61, s. 51-52.

16 W. Trojanowski, *Stefan Osiecki* [w:] *Sztuka polska...*, s. 188–190; *Myszę o okładce dla Mrożka... Rozmowa z Danutą Laskowską-Osiecką* [w:] tamże, s. 392–394.

- Chwaściński B.**, *Z dziejów taternictwa. O górach i ludziach*, Warszawa 1988.
- H.K.**, *Imponujący reportaż*, „Wiadomości Filmowe” nr 24 z 15 XII 1935 r.,
- Hułas M.**, *Goście czy intruzi? Rząd polski na uchodźstwie wrzesień 1939-lipiec 1943*, Warszawa 1996.
- Lipowski W.**, *Sport, literatura, sztuka*, Warszawa 1974.
- Maśnicki J., Stepan K.**, *Pleograf. Słownik biograficzny filmu polskiego*, Warszawa 1996.
- Myślę o okładce dla Mrożka... Rozmowa z Danutą Laskowską-Osiecką* [w:] *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000. Antologia*, wstęp i oprac. M.A. Supruniuk, Toruń 2006.
- Nowakowska K.**, *Pawilon Polski na nowojorskiej wystawie światowej (1939-1940) i jego dalsze dzieje*, Warszawa 2013.
- Ostrowski W.**, *Wyżej niż kondory*, Warszawa 2015.
- Ozimek S.**, *Film polski w wojennej potrzebie*, Warszawa 1974.
- Paryscy Z. i W.H.**, *Wielka encyklopedia tatrzańska*, Poronin 1995.
- Ratyński M.**, *Stanisław Osiecki (1875-1967). Polityk z pasją*, Warszawa 2020.
- Solarzowa Z.**, *Mój pamiętnik*, Warszawa 1985.
- Suchcitz A.**, *Non omnis moriar... Polacy na londyńskim cmentarzu Brompton*, Warszawa 1992.
- Trojanowski W.**, *Stefan Osiecki* [w:] *Sztuka polska w Wielkiej Brytanii 1940–2000. Antologia*, wstęp i oprac. M.A. Supruniuk, Toruń 2006.

Stefan Osiecki (1902-1977) – an attempted biography of the forgotten graphic designer and filmmaker

Keywords

Stefan Osiecki; film production; mountaineering; war film

Summary

The article presents the life and activity of the forgotten outstanding Polish artist Stefan Osiecki. An engineer-architect by education, Osiecki was a graphic designer, documentary filmmaker, mountaineer, scenographer and filmmaker. The text is especially devoted to Osiecki's work in the cinematographic industry. His activities in the Film Office of the Ministry of Information and Documentation during the Second World War and after the war in the film studio "Concanen Productions Ltd." in London.

Biogram

Mateusz Ratyński – doktor historii, kierownik Działu Naukowo-Badawczego Muzeum Historii Polskiego Ruchu Ludowego. Interesuje się historią życia politycznego w XX w. ze szczególnym uwzględnieniem problematyki ruchu ludowego, historii prasy i biografistyki. Autor książek *Jan Dębski (1889-1976). Polityk kompromisu* (Warszawa 2019), *Stanisław Osiecki (1875-1967). Polityk z pasją* (Warszawa 2020) oraz ponad stu artykułów naukowych. Redaktor naukowy kilku monografii źródłowych, m.in. *Pamiętników Macieja Rataja* (Warszawa 2021), *Pokoju ryskiego* Jana Dąbskiego (Warszawa 2021) oraz *Wspomnień* Jana Dębskiego (Warszawa 2022).

Stenogram z posiedzenia Komisji Kolaudacyjnej w dniu 24 lipca 1967 r.¹

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.2.07>

Opracowanie: Tomasz Romanowicz

Temat posiedzenia: dyskusja nad filmem Jerzego Skolimowskiego pt. *Ręce do góry*, zrealizowanego w zespole „Syrena”.

Przewodniczy – Min. Zaorski

Obecni:

Min. Zaorski²

Tow. Kraśko³

Reż. Bossak⁴

Ob. Baumanowa⁵

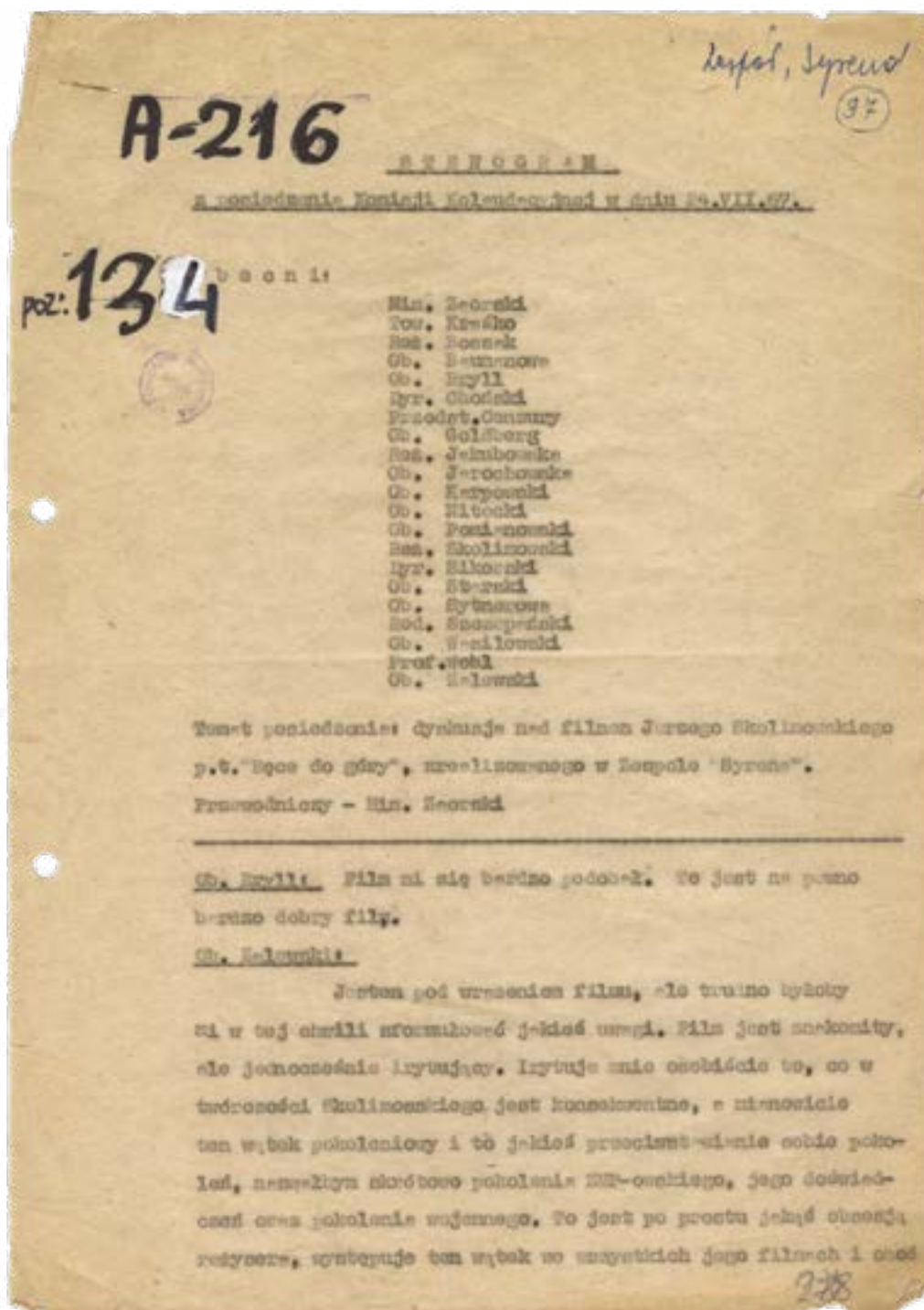
Ob. Bryll⁶

- 1 Archiwum FINA, sygn. A-216, poz. 134. W publikowanym tekście wprowadzono jedynie niewielkie zmiany interpunkcyjne i ortograficzne.
- 2 Tadeusz Zaorski (1917-1993). Wiceminister Kultury i Sztuki (1955-1968), w latach 1957-1960 oraz 1962-1968 kierujący polską kinematografią. Zdymisjonowany na fali represji po wydarzeniach marca 1968 r.
- 3 Wincenty Kraśko (1916-1976). Działacz polityczny i publicysta. Od 1959 r. członek Komitetu Centralnego PZPR. W latach 1960-1971 pełnił funkcję kierownika Wydziału Kultury KC PZPR. Wiceprezes Rady Ministrów w rządzie Piotra Jaroszewicza (1971-1972), a następnie członek Rady Państwa (1972-1976).
- 4 Jerzy Bossak (1910-1989). Krytyk filmowy, dokumentalista. Uznawany za jednego z twórców powojennej, polskiej kinematografii. Redaktor naczelny Polskiej Kroniki Filmowej i dyrektor „Filmu Polskiego” (1944-1949), założyciel i pierwszy redaktor naczelny tygodnika „Film” (1946), a także twórca i pierwszy dyrektor Wytwórni Filmów Dokumentalnych w Warszawie (1949).
- 5 Janina Baumanowa (1926-2009). Pisarka, tłumaczka i korektorka scenariuszy w powojennym polskim przemyśle filmowym. Żona socjologa Zygmunta Baumana.
- 6 Ernest Bryll (ur. 1935). Pisarz, poeta, dziennikarz i autor tekstów piosenek. Absolwent łódzkiej Szkoły Filmowej. Dyplomata, były ambasador polski w Irlandii.

Dyr. Choński⁷
 Przedst. Cenzury
 Ob. Goldberg⁸
 Reż. Jakubowska⁹
 Ob. Jarochowska¹⁰
 Ob. Karpowski¹¹
 Ob. Nitecki¹²
 Ob. Pomianowski¹³

Reż. Skolimowski
 Dyr. Sikorski¹⁴
 Ob. Starski¹⁵
 Ob. Sytnerowa
 Red. Szczepański¹⁶
 Ob. Wasilewski¹⁷
 Prof. Wohl¹⁸
 Ob. Zalewski¹⁹

- 7 Waclaw Choński – pracownik Generalnej Dyrekcji Filmu Polskiego, potem Centralnego Urzędu Kinematografii (1947-1954); generalny projektant Miastoprojekt i specjalista ds. budowy wytwórni filmowej w Warszawie (1954-1958), dyrektor PP Zjednoczone Zespoły Realizatorów Filmowych (1964 – 1967), szef produkcji ZF „Start” (1968), wicedyrektor Zespołu Ekonomicznego NZK (do 1970), dyrektor Studia Opracowań Filmów (1970-1974), dyr. Zespołu Produkcji i Techniki Filmowej (1975-1976).
- 8 Jest mało prawdopodobne, by był to Zygmunt Goldberg (szef produkcji Zespołu Filmowego „Syrena”) lub Jakub Goldberg (reżyser).
- 9 Wanda Jakubowska (1907-1998). Reżyserka filmowa. W latach 1955-1968 kierowniczką artystyczną zespołu Filmowego „Start”. Profesor PWSF w Łodzi (1949-1974).
- 10 Maria Jarochowska (1918-1975). Dziennikarka i posłanka na Sejm PRL w latach 1952-1956. Pracownica Naczelnego Zarządu Kinematografii.
- 11 Tadeusz Karpowski. W latach 1945-1946 naczelnik WUKPPIW w Radomiu, Bydgoszczy i Katowicach; następnie szef Biura Dyrekcji w GUKPPIW, w latach 1948-1949 wicedyrektor GUKPPIW; później szef Centralnego Zarządu Wytwórni Filmowych, członek komitetu redakcyjnego „Kwartalnika Filmowego”; w latach 1965-1968 kierownik literacki Zespołu Filmowego „Studio”.
- 12 Jerzy Nitecki (1923-2011). Kierownik produkcji filmowej. Członek Stowarzyszenia Filmowców Polskich.
- 13 Jerzy Pomianowski (1921-2016). Eseiista, scenarzysta filmowy, krytyk teatralny i dziennikarz. W latach 1961-1968 kierownik literacki Zespołu Filmowego „Syrena”.
- 14 Janusz Sikorski, dyrektor Zespołu Ekonomicznego Naczelnego Zarządu Kinematografii.
- 15 Ludwik Starski (1903-1984). Scenarzysta filmowy, autor tekstów piosenek, literat. W latach 1948-1949 pełnił funkcję kierownika Zespołu Filmowego „Warszawa”, a od 1955 do 1963 r. w Zespole Filmowym „Iluzjon”.
- 16 Jan Alfred Szczepański (1902-1991). Pisarz, dziennikarz, wieloletni krytyk teatralny i filmowy „Trybuny Ludu”.
- 17 Prawdopodobnie Andrzej Wasilewski (1928-2009). Redaktor literacki i wydawca. W latach 1971-1986 dyrektor Państwowego Instytutu Wydawniczego. Pełnił także funkcję sekretarza ds. kultury przy KC PZPR (1986-1988).
- 18 Stanisław Wohl (1912-1985). Operator filmowy, reżyser i scenarzysta. W latach 1946-1947 pełnił funkcję dyrektora technicznego „Filmu Polskiego”. Długoletni wykładowca akademicki w PWSF w Łodzi (1948-1981), pierwszy dziekan wydziału operatorskiego (1948-1951, 1952-1958) oraz prorektor tej uczelni w okresie od 1959 do 1968 r.
- 19 Witold Zalewski (1921-2009). Scenarzysta, pisarz i publicysta. W latach 1963-1970 publicysta (stolecznej) „Kultury”. 1969-1989 kierownik literacki Zespołu Filmowego „Tor”.



Il. 1 Pierwsza karta protokołu kolaudacji z 24 lipca 1967 r. Źródło: zbiory FINA

Ob. Bryll:

Film mi się bardzo podobał. To jest na pewno bardzo dobry film.

Ob. Zalewski:

Jestem pod wrażeniem filmu, lecz trudno byłoby mi w tej chwili sformułować jakieś uwagi. Film jest znakomity, ale jednocześnie irytujący. Irytuje mnie osobiście to, co w twórczości Skolimowskiego jest konsekwentne, a mianowicie ten wątek pokoleniowy i to jakieś przeciwstawienie sobie pokoleń, nazwałbym to pokolenia ZNP-owskiego, jego doświadczeń oraz pokolenia wojennego. To jest po prostu jakąś obsesją reżysera, występuje ten wątek we wszystkich jego filmach i chociaż jest to niewątpliwie twórcze, to jednocześnie wydaje mi się chwilami zbyt natrętne. To natręctwo występuje na przykład w tym filmie w scenie wizji obozowej. Na mnie zrobiło to jakieś wrażenie nie tylko dosyć przykre, ale przepraszam, że użyję takiego sformułowania, ale to jest jakimś artystycznym nadużyciem, ta scena wyskakuje poza całą stylistykę tego filmu.

Podkreślam jeszcze raz, że film jest dla mnie znakomicie zrobiony i jeżeli zastanowimy się nad tymi partiami rozrachunkowymi, kiedy widzimy grupę pokolenia ZMP-owskiego, kiedy w grę zaczyna wchodzić sprawa portretu Stalina, to niewątpliwie ta partia jest doskonała. Oczywiście jest tu dużo elementów ironii, humoru, chociaż wolałbym, żeby tego było jeszcze więcej, byłbym za jakimś większym przymrużeniem oka, bo w tej chwili dla mnie te partie są za patetyczne, za mało jest elementów groteski, ironii. Jeżeli porównamy ten film z *Barierą*, to stwierdzimy, że niewątpliwie jest to film lepszy w sumie, chociaż *Barierę* cenię bardzo wysoko. Ten film jest skomponowany doskonale, jest w nim zaskakująca pointa, są w nim znakomicie zagrane role i to można powiedzieć o wszystkich kreacjach począwszy od Skolimowskiego, a skończywszy na Kobieli, wszyscy aktorzy są świetni.

Jeśli odczułem jakiś niedosyt, oglądając ten film, to dlatego, że wolałbym w nim widzieć więcej elementów lekkości, a mniej elementów makabrycznych, bo jednak to jest wyraźniej widoczne w tych sekwencjach wizji obozowych. Wszystko to, co widzimy w negatywach mnie nie odpowiada, ale w sumie powtarzam jeszcze raz – film jest wydarzeniem artystycznym i wydaje mi się, że to jest naprawdę duża rzecz.

Red. Szczepański:

Jeśli chodzi o mój odbiór, to po jednym obejrzeniu tego filmu nie czułbym się na siłach napisać recenzji, czy nawet podać pewnego pogłębionego szkicu. To co powiem będzie jakimś moimi dorywczymi wrażeniami. Mnie się wydaje, że ten film jest wydarzeniem, że jest filmem wybitnym i dobrze, że taka pozycja pokazała się w tym trudnym okresie dla naszej kinematografii, bo reprezentuje ona wysoki poziom,

ale mimo tych uwag niewątpliwie pozytywnych, dużo rzeczy mnie tutaj denerwowało i są to sprawy do omówienia.

Jestem przekonany, że ten film spotka się z szeroką skalą oceny krytycznej i niezupełnie byłbym tego zdania, co mój przedmówca. To sceny z cyklonem, te sceny śmierci jako obraz robią szalone wrażenie i nie widziałem takiego przeniesienia tego rodzaju zjawisk z epoki hitleryzmu na ekran. Natomiast te sceny realizmu, a więc cała ta historia ZMP-owska, którą można opowiedzieć od strony fabularnej, która w oczach widza będzie sprawiała wrażenie na pewno bardzo silne, która będzie działała z pewnością najsilniej i myślę tu przede wszystkim o tej scenie śledztwa, która jest gwoździem tego filmu – jest dowodem na to, że gdyby Skolimowski szedł mniej po linii ekspresjonizmu, a bardziej po linii realizmu, to mnie osobiście takie podejście bardziej by odpowiadało, ale od tego jest twórca, który ma prawo drażnić, czy denerwować, czy też w widzu budzić sprzeciw.

Niezależnie od tego co w tej chwili powiedziałem stwierdzam, że Skolimowski jest wybitnym twórcą i należy się pogodzić z takim jego sposobem widzenia. Oczywiście uwag kolaudacyjnych nie mam żadnych. To jest film wybitny, z którym możemy występować do naszych widzów i na zewnątrz, ale będzie on budzić wiele uwag krytycznych i dyskusji, ale to są już sprawy późniejsze.

Red. Bossak:

Ja też należą do tych, na których film zrobił bardzo duże wrażenie i do tych, którzy wszystkie filmy Skolimowskiego odbierają z różnymi uczuciami. Co mnie w filmach Skolimowskiego drażni? A mianowicie, że usiłuje on wytłumaczyć określony temat, posługując się aktorami na zasadzie kukiełek, natomiast cała warstwa fabularna, cała metafora, stylistyka filmu ma w sobie wiele naiwności, ale takiego Skolimowskiego trzeba przyjąć i taką też trzeba przyjąć jego stylistykę. Wolałbym, żeby Skolimowski sięgał głębiej, żeby cechowała go większa znajomość silnych zjawisk, a tymczasem Skolimowski epatuje pewnym motywem plastycznym i nim podporządkowuje wiele sekwencji filmowych, a nawet do tych motywów plastycznych podciąga stronę fabularną i to występuje we wszystkich jego filmach. Zjawisko to widzę wyraźnie we wszystkich jego filmach, nic bardzo się z nim godzę, ale myślę, że z tego z czasem wyrośnie.

Trzeba przyznać, że film dzisiaj przez nas obejrzany jest najwybitniejszym filmem naszego ostatniego sezonu, potwierdza on, że mamy do czynienia z artystą filmowym, od którego możemy się coraz więcej spodziewać, który rozwija się na naszych oczach, ale na razie jeszcze od strony intelektualnej jego utworów mam największe zastrzeżenia i jak powiedziałem, albo do tej strony w swej twórczości Skolimowski nas przekona, albo sam z tego wyrośnie.

Ob. Karpowski:

Mogę przyłączyć się do wszystkich pochwał. Wydaje mi się, że Skolimowski nadal lansuje swój własny sposób widzenia świata, choć moim zdaniem byłoby lepiej, gdyby w tym filmie było mniej metaforyki, a więcej realizmu, ale wszystko to odbywa się w tak dojrzałych kategoriach artystycznych, że powinniśmy pozostawić sprawę artystycznego sposobu widzenia świata samemu artyście, który niewątpliwie dalej kształtować będzie swoją drogę twórczą. To jest film wybitny i jeszcze jedno – to jest film pod którym nikt inny poza Skolimowskim podpisać się nie może, jest w tym jakaś trudna do naśladowania przez kogo innego charakterystyczna tylko dla Skolimowskiego identyfikacja stylu. Nic więcej do filmu dodać nie mogę i tylko mogę życzyć Skolimowskiemu dalszego rozkwitu jego talentu.

Tow. Kraśko:

Film odebrałem z bardzo mieszanymi uczuciami. Nie będę mówił o stronie artystycznej filmu, bo na pewno jest to utwór niezwykle interesujący, jakiś najbardziej zaskakujący jeżeli chodzi o polską twórczość filmową i ta strona zaskakująca jest szczególnie widoczna w tych reminiscencjach. Choć widać tu echa twórczości różnych mistrzów, to na pewno nie ma tutaj naśladownictwa, a są sceny, do których ma prawo twórca. Mamy tu do czynienia z próbami niezwykle śmiały i do takich prób należy pokazanie sceny z użyciem cyklonu. Nie było jeszcze takiego wypadku, aby o tak drastycznych sprawach mówił film, ale prawdziwy artysta ma prawo dania wizji polskiej Guernicy. A więc w całym filmie mamy wiele rzeczy niezwykłych, zaskakujących i to również jeżeli chodzi o warstwę polityczną.

To jest na pewno niezwykle ostre oskarżenie i nawet nie można tutaj mówić o kwestii rozrachunku z okresem stalinowskim, bo nie tylko o to tutaj chodzi, ale nie było dotąd u nas filmu, który by tak ostro potępiał, konformizm. To jest po prostu film odczłowieczony i w ten sposób przedstawił Skolimowski wszystkich bohaterów swego dzieła i to włącznie z rolą bohatera, zagraną przez Skolimowskiego, choć on jeden reprezentuje pozycje pozytywne, on jeden z całej grupy widzi jaskrawo te wszystkie zjawiska, ale to jest jednoznaczna ocena pokolenia, jako pokolenia straconego i nawet nie jest ważne to, że te źródła sięgają do okresu stalinowskiego, ale jeżeli rzeczywiście młode pokolenie jest takie, jak je widzi Skolimowski, to mamy do czynienia ze zjawiskiem straszliwie groźnym i ten groźny obraz jest przedstawiony w całym filmie.

W moim przekonaniu to jest film, który w całym pokoleniu Skolimowskiego i może nie tylko w jego pokoleniu nie będzie budzić aprobaty, a wręcz odwrotnie — będzie powodować jakieś ostre wystąpienia. Na pewno do tak jednostronnej oceny twórca ma prawo, tak jak twórca ma prawo wyolbrzymiania pewnych rzeczy w swych

wierszach. 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 straconych, pokoleniem żalonym, ci ludzie są figurami, a nie ludźmi w pełnym znaczeniu tego słowa. Jedyne z tej grupy protestuje ten główny bohater i to ma jakoś uratować sprawę, to daje nadzieję, ale czy postać jednego człowieka jest jakimś miernikiem nadziei w tak wielkim morzu beznadziejności? Może zbyt ostro odebrałem ten film, ale według mnie jest on niesłychanie silny w swej wymowie, nie mieliśmy takiego filmu do tej pory i może właśnie ten film ma na celu wstrząśnięcie tym młodym pokoleniem i pokazanie mu, jakie ono jest w rzeczywistości. W tej chwili mówię zupełnie szczerze, że mam poważne obawy, co należałoby zrobić, bo nie było w naszej Komisji jeszcze nigdy tak ostrego filmu i nie zapowiadał tego przedstawiony nam scenariusz. Już w *Barierze* orientowaliśmy się, że twórca walczy z postawami swojego pokolenia, że wartością jego twórczości jest ta postawa człowieka, który nie godzi się ze stanem, jaki widzi wokół siebie i tę walkę mamy w tym filmie również, pozytywny bohater reprezentuje niewątpliwie wartości, ale jeżeli chodzi o scenę z portretem Stalina, to wydawała mi się ona zbyt ostra, bo nie tylko o okres stalinowski tutaj chodzi. Jeżeli chodzi o stronę aktorską, to zarówno rola zagrana przez Łomnickiego, jak i przez samego Skolimowskiego są godne pochwały, w żadnym filmie nie widziałem, żeby Skolimowski tak dobrze zagrał. A więc jestem pełen uznania dla ambicji twórczych, dla jego szczerości, którą wyczuwa się na każdym kroku, ale ten film, to nawet nie jest walka – to jest krzyk protestu, pokazuje on te wszystkie sprawy w niezwykle ostrym świetle, ale jeżeli zadamy sobie pytanie, co mamy zrobić z tym filmem nie u nas, ale na zewnątrz, to nie potrafię odpowiedzieć. Niewątpliwie w kraju film ten ma za zadanie spełnienie roli oczyszczającej, dąży on do zwalczania postaw konsumpcyjnych, które są tak bardzo charakterystyczne dla rówieśników Skolimowskiego, ale jeżeli chodzi o okres ZMP-owski, to jest on niewątpliwie pokazany jednostronnie. Dzielę się tutaj z Towarzyszami swoimi uwagami i wrażeniami i chcę stwierdzić, że jestem zatroskany, bo to jest film zrobiony z niezwykłą pasją, a z drugiej strony – co mamy z nim zrobić dalej?

Ob. Zalewski:

W swojej pierwszej wypowiedzi na gorąco podałem kilka uwag odnoszących się do strony artystycznej. Tutaj Tow. Kraśko zdopingował mnie do tego, żeby powiedzieć parę słów o stronie ideowo-politycznej tego filmu. Mnie się wydaje i takie jest moje

głębokie przekonanie, że ten film ma zadanie spełnienia roli oczyszczającej i że właśnie taką rolę on spełni. Oczywiście to jest film bardzo ostry, powiedziałbym nawet, że to jest film utrzymany w jakiejś konwencji makabry, ale mnie się wydaje, że naszą troską powinno być to, aby film jako sztuka werystyczna dawał obraz życia takiego, jakim ono jest. Nie widzę jakiegось niebezpieczeństwa w oddziaływaniu społecznym tego filmu, chociaż jest w nim bardzo specyficzna stylistyka. Według mnie to nie jest obraz realistyczny naszego społeczeństwa, bo nawet ci bohaterowie występują umazani wapnem w strojach wieczorowych, a więc nic można tego mówić o całym naszym społeczeństwie i takie też odniosłem wrażenie, że Skolimowski przekazuje prawdę odnoszącą się nie do całego młodego pokolenia, ale prawdę dotyczącą pewnej grupy ludzkiej.

W dodatku odniosłem wrażenie, że ci ludzie nie zostali potraktowani w sposób tak bardzo okrutny, oni nie są odrażający, choć niewątpliwie eksponują oni tezę o upadku, ale nie robią tego wszyscy, a przeciwnikiem tej tezy jest główny bohater, który jest grany przez Skolimowskiego. On reprezentuje jakieś elementy buntu przeciwko konformizmowi i o takich też elementach, można mówić u tej, dziewczyny, a nawet są przebłyski tego u jej męża i te elementy są widoczne, ta cała grupa ludzi nie godzi się z konformizmem życia, jakie do tej pory prowadzi. Oczywiście jest to film ostry, ale nie można też powiedzieć, że jeżeli chodzi o stronę polityczną, ideową jest on w taki sposób skonstruowany, że ideowość jest jego słabością. Na pewno dosyć naiwna jest ta propozycja, którą podejmuje główny bohater filmu, a która odnosi się do wyjazdu całej grupy na wieś. To właśnie w stosunku do nagromadzenia tych obrazów przeszłości, zagłady, wojny nie stoi w żadnym stosunku i nie jest żadną repliką wartości ideowych. Jest to co prawda postawa ideowo-romantyczna, która tkwi w tym naszym bohaterze, bo on jeden jest właściwie tak bardzo zaniepokojony całym swym otoczeniem, a w tym grupą, z którą odbywa tę podróż. Ponieważ nie jest to film realistyczny, więc nie daje on obrazu społeczeństwa, a mówi o pewnej grupie ludzi i o ich postawach, a nie o całym społeczeństwie. Mnie się wydaje, że to jest film oczyszczający, który szarpie widzem i który da mu wiele do myślenia.



Il. 2 Jerzy Skolimowski, Tadeusz Łomnicki i Bogumił Kobiela na planie filmu *Ręce do góry*. Źródło: FINA. Prawa: WFDiF.

Ob. Bryll:

Mnie się film bardzo podobał i ważna jest przede wszystkim ta pasja twórcy. Rozumiem że ten film może budzić pewnego rodzaju opozycje, ale jest to potwierdzeniem gorzkiego stosunku do życia współczesnego i jedyną szansą jest spojrzenie na to życie z pozycji obiektywnych i właśnie taką obiektywną pozycję reprezentuje tutaj twórca. Rozwiązanie myślowe z tym udaniem się na wieś jest – według mnie – dosyć banalne, ale musimy to przyjąć tak, jak wyglądało zamierzenie reżysera. Każdy reżyser pragnie zrobić jakiś bardzo swoisty film, który byłby charakterystyczny tylko dla niego i niewątpliwie mamy tutaj do czynienia z człowiekiem, który potrafi taki film zrobić i widzi on te sprawy swego pokolenia właśnie w takich kategoriach.

Była mowa o tym, jakie wrażenie w Polsce wywoła ten film. Na pewno będzie to jakiś moment szoku, ale z tym szokiem nie przesadzajmy, bo jak nam wiadomo – filmy Skolimowskiego trafiają tylko do pewnej części widowni, a większość widzów przechodzi nad nimi do porządku dziennego. Jeżeli natomiast film trafi do tej widowni, która go w pełni zrozumie, to według mnie spełni on zadanie odświeżające. Trudno w tej chwili podawać uwagi krytyczne o tym utworze filmowym i mówić, że mógłby on być zrobiony lepiej, ale wydaje mi się, że troszeczkę w trakcie tych scen w wagonie film osiada, a to nie powinno mieć miejsca.

Jeżeli chodzi o pokolenie ZMP-owskie, które jest również moim pokoleniem, to rzeczywiście ten problem został tutaj bardzo ostro postawiony i jest mowa o tym, że w Polsce można się też urządzić i żyć na zasadach małego kapitalizmu, ale ten film za taką postawą nie wypowiada się, on optuje za walką z tą postawą i to walką prowadzoną z pasją, a nawet w sposób denerwujący. Nawet można zrozumieć, że w tym pozytywnym bohaterze od dawna tkwiła myśl, aby to jałowe pokolenie swoich rówieśników wsadzić w pociąg i wywieźć. To jest myśl, która tkwi w tym tekście niezwykle mocno i głęboko. Jeżeli często stawiamy problem w ten sposób, że w Polsce mamy do czynienia z opozycją, ale to jest opozycja jałowa, to w danym wypadku nie możemy tego powiedzieć, bo tutaj mamy do czynienia z opozycją twórczą, która czegoś wynika i możemy mieć nadzieję, że ta opozycja do czegoś doprowadzi.

Reż. Bossak:

W gruncie rzeczy nasza dyskusja schodzi na nieco inne tory, na tory ogromnie ważne, o których tutaj wspomniał tow. Kraśko. Musimy sobie powiedzieć wyraźnie, czego po tym filmie oczekujemy, a mianowicie – czy prawdy artystycznej o danym środowisku, czy prawdy realistycznej, bo jak wiemy, prawda artystyczna nigdy nie jest całą prawdą. Oczywiście gdyby to miał być obraz społeczeństwa, obraz młodego pokolenia, to śmiało możemy stwierdzić, że jest on przerysowany, ale twórca ma prawo

do przerysowań. Mnie się wydaje, że nie możemy żądać od filmu, żeby posługiwał się prawdą socjologiczną, a jedynie możemy domagać się prawdy artystycznej i tu niewątpliwie ta prawda artystyczna wywołuje szok. Ale teraz jest kwestia, czy ten szok posuwa sprawę naprzód, czy jest on oczyszczający, czy z niego wynika coś pozytywnego, czy też możemy ocenić te wszystkie zjawiska ukazane w filmie jako negatywne i niebezpieczne. Jestem za tym, żebyśmy mieli najwięcej takich szoków, jak ten.

Red. Szczepański:

Fakt, że dyskusja zeszała na tory czysto polityczne jest w gruncie rzeczy przy tym temacie zupełnie zrozumiała. Od samego początku nurtowały mnie te same myśli, co tow. Kraśko, ale nie mówiłem o tych sprawach, a ograniczyłem się jedynie do kilku uwag natury artystycznej. Nieraz pisałem o tym, że do filmu muszą być stosowane inne kryteria, niż do poezji, czy do utworów literackich i to nawet utworów elitarnych. 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. Gdyby ten film oglądała duża grupa ludzi, to jestem przekonany, że ich reakcja byłaby bardzo prosta, ale myśmy już do scenariusza nie podchodzili po linii realistycznej, choć zdawaliśmy sobie sprawę z tego, że pewne rzeczy są w nim nadmiernie przejawione i ujęte jednostronnie. Nie byłbym pewien, czy film ten będzie spełniać rolę oczyszczającą, ale nie wyobrażam sobie, aby był on filmem szkodliwym. Na pewno nie będzie on oglądany w kraju przez tak zwaną szeroką widownię, ale przez widzów, których będzie można liczyć na dziesiątki tysięcy. Jestem przekonany, że film Skolimowskiego spotka się z uznaniem krytyki i z uznaniem pewnej grupy widzów i może właśnie dla nich będzie on pełnić rolę oczyszczającą.

Nie można powiedzieć, że mamy tu do czynienia z elementami bezpośredniej propagandy, czy nawet agitacji, ale to jest film zrobiony w pewnej określonej konwencji i dla szerszego kręgu widowni będzie on na pewno filmem trudnym i tak sobie go wyobrażałem od początku. Jeśli chodzi o zagranicę, to niewątpliwie wchodzi tu w rachubę momenty, o których z taką troską wspominał tow. Kraśko, ale nie miałbym tak daleko posuniętych obaw z tego względu, że i zagranica nie odbierze tego filmu jako pozycji utrzymanej w konwencji realistycznej.

Reż. Jakubowska:

Mnie się wydaje, że film jest doskonale zrobiony, ale miejscami odebrałam, że tam jest coś wrednego, potem te niedobre miejsca rozładowują się i jeżeli zadajemy sobie pytanie, czy ten film może być szkodliwy, czy też będzie on pełnić rolę oczyszczającą, to nie umiałabym sobie na te pytania odpowiedzieć, bo w zasadzie filozofia tego

filmu jest naiwna i prosta, nawet określiłabym, że jest ona infantylna, ale najbardziej uderzyły mnie w tym jakieś elementy dehumanizacji. Niektóre epizody są zrobione znakomicie, jest w tym filmie ogromna ilość inwencji, ale mimo tych plusów, które odbiera się w sposób zdumiewający, jak wspomniałam, film odebrałam z tak zwanymi mieszanymi uczuciami i mam bardzo wiele znaków zapytania, na które nie potrafiłam sama znaleźć odpowiedzi. Dla mnie jest coś w tym filmie upokarzającego i nie jestem pewna, czy ta końcowa partia przeważy w odbiorze.

Ob. Wasilewski:

Przez cały czas odbierałem film dwutorowo Jeżeli chodzi o stronę realizacyjną, aktorską, operatorską, to wszystkie elementy te chłonałem jako rzeczy świeże, zaskakujące, ale były też dla mnie w tym filmie momenty irytujące i właśnie najbardziej irytująca była dla mnie strona literacka tego filmu. Wszystkie wątki literatury, włącznie z symboliką, wydawały mi się bardzo słabe, wydawały mi się jakimś powtórzeniem, z którym mieliśmy do czynienia już kilkadziesiąt razy. To jest jakaś bardzo słaba próba nakreślenia biografii duchowej pokolenia, jest w tym jakieś sięganie do symboliki *Kordiana*, *Dziadów*, *Wesela*, odżywają w tym wszystkim jakieś tradycje bardzo polskie, bardzo znane w naszej literaturze, ale ta biografia duchowa pokolenia jest tutaj nadmiernie przerysowana, wydawała mi się wtórna, ogromie przeżyta, aczkolwiek osadzona w naszych tradycjach literackich. Jest to powtórzeniem tych tradycyjnych elementów i treści i przeniesieniem ich do współczesności, są tu elementy i treści zarówno okresu romantycznego, jak i pozytywistycznego i chwilami film oscyluje w kierunku romantyzmu, a chwilami w kierunku pozytywizmu i to wszystko jest dla mnie jakąś przeszkodą nie lada. Nie mogłem dobrze odbierać tej symboliki, którą traktowałem na zasadzie symbolicznej konstatacji.

Jeżeli chodzi o to młode pokolenie, to zostało ono przedstawione jako pokolenie skorumpowane, ale znów mamy tu jakieś wtórne reminiscencje okresu wojennego. W gruncie rzeczy ta jazda pociągiem do niczego nie prowadzi i o ile na początku możemy mieć nadzieję, że ten pociąg jedzie w jakimś określonym kierunku, to w partii końcowej orientujemy się, że ten pociąg jedzie donikąd, że był przetaczany z jednego toru na drugi, że w gruncie rzeczy nie i ruszył z tej jednej stacji. A więc trudno jest tutaj mówić o odwadze, któżby cechowała autora i – jak powiedziałem – uderzyła mnie tu strona literacka, jakieś ogromne ogranie tych treści, które mówią o sprawach, które już widziałem setki razy i to nie tylko w naszej tradycyjnej literaturze, ale widzieliśmy takie rzeczy dziesiątki razy w literaturze współczesnej. Właściwie film konstatuje, że młode pokolenie cechuje próżnia duchowa, lekkomyślność, konsumpcyjny stosunek do życia, ale nie znalazłem tu próby wyjścia z tej sytuacji, nie znalazłem jakiejś drogi,

która byłaby wskazana temu młodemu pokoleniu. Osobiście film oceniam jako znakomity, jeżeli chodzi o jego stronę warsztatową i aktorską, natomiast stronę treściową i literacką odbieram jako bardzo banalną.

Ob. Pomianowski:

Otóż podzielam troski, o jakich tutaj dzisiaj wspomniano i o których też była mowa w naszym Zespole, który miał przyjemność współpracować z reż. Skolimowskim, podzielam troski tow. Kraśki i muszę powiedzieć, że w dyskusji, odnoszącej się do strony ideowo-politycznej nie zostałem przekonany, ponieważ w filmie Skolimowskiego istnieje odpowiedź na te obawy, które nurtują nasze środowisko. Na pewno to nie jest film, który mówi tylko o sprawach negatywnych i o mieszczańskich perspektywach bytu młodego pokolenia, ale to jest film, który mówi o perspektywach młodych ludzi w ustroju socjalistycznym, jest on filmem, występującym przeciwko reliktom drobnomieszczańskim, które mają skłonności w naszym społeczeństwie do odradzania się. O tych sprawach wszystkich jest mowa w tym filmie, chociaż nie zostały one ustawione może w kategoriach politycznych, ale są one prosto i jasno pokazane. Po prostu film wskazuje na to, że jeżeli ma się przed sobą tylko perspektywy konsumpcyjnego stosunku do życia to dla takich ludzi nie ma miejsca w naszym ustroju. Dla mnie jest bardzo jasne, że to jest film, który występuje przeciwko bezideowości i takie akcenty były już zawarte w scenariuszu Skolimowskiego. Wszyscy znamy rodzaj pracy Skolimowskiego i zawsze przy okazji omawiania jego filmów pada słowo: pasja i tutaj jest właśnie jakaś pasja ZMP-owska, to jest scenariusz napisany i film zrobiony w imieniu ideowych ZMP-owców, którzy przeciwstawiają się tej bezideowej postawie swoich Kolegów, którzy widzą, że ta postawa jest groźna i to widoczne jest przez cały czas na ekranie. Ten pozytywny bohater jest oddalony duchowo od pozostałych swych Kolegów, ale w swoim czasie byli oni sobie niesłuchanie bliscy. Jeżeli mówimy o scenie oskarżenia, która jest niewątpliwie sceną dominującą, to w tak drastycznych momentach większość tej grupy reprezentuje jednolite stanowisko, a tylko dwóch z nich – stara się z tej trudnej sytuacji wywikłać.

Dla mnie jest zupełnie jasno, że jest to film przeciwko bezideowości i to jest dla mnie niezwykle cenne. Poza tym jest dla mnie zupełnie zrozumiałe, że autor nie chciał i nie miał na celu zrobienia filmu, który byłby portretem naszej rzeczywistości i słusznie podkreślali Koledzy, że nie o to tutaj chodzi, że nie ma to być dokument socjologiczny, ale nie sposób jest o tych sprawach nie mówić, nie wskazywać na groźbę sytuacji, bo jest to jednym z rodzajów terapii i w taki sposób film może się przeciwstawić błędom, jakie są popełniane przez to młode ale już dorosłe pokolenie. Dla mnie takie ustawienie tego ważnego problemu jest konstruktywne.

Jeszcze chciałbym powiedzieć kilka słów na temat naszej literatury i reliktyw literatury tradycyjnej, jakie są w tym scenariuszu. Na pewno mówiąc o postawie naszego bohatera można byłoby ją nazwać pogłosem romantyzmu, natomiast mówiąc o postawie pozostałych można mówić o jakichś pozostałościach z epoki pozytywizmu, ale zarówno jedne, jak i drugie pozostałości nie uważam, aby były groźne, nie należy z nimi przesadzać i traktować ich zbyt pesymistycznie. Jeżeli chodzi o pozytywizm i jego tradycje, to zostały one wykreślone przez te narody, które nie wypowiadają się za małą stabilizacją, za stagnacją i w danym wypadku, jeżeli mamy tak mocno zaznaczone momenty buntu nie można mówić ani o godzeniu się na małą stabilizację, ani też nie można mówić o stagnacji. Trochę zdziwiło mnie wystąpienie kol. Wasilewskiego, bo doskonale pamiętam cykl jego doskonałych artykułów, kiedy występował w nich w obronie *Kordiana*, a więc byłem przekonany, że i tutaj kol. Wasilewski znajdzie wiele rzeczy, które są bliskie jego sercu.

Prof. Wohl:

Mnie się wydaje, że niezależnie od tego, jak ten film zostanie przyjęty przez widzów nie należy sądzić, że on wywoła niedobre skutki, natomiast niewątpliwie wokół filmu wywiąże się ożywiona dyskusja z rozmaitych punktów widzenia i już w tej dyskusji, która jest potrzebna widzę jakieś pozytywne elementy i nawet śmiałybym się w niej dopatrywać sukcesu filmu. Film oczywiście, w naszym mniemaniu ma jakieś akcenty bardzo oczyszczające, w tym jest niewątpliwie katharsis. Nie odczułem w tym obrazie, który w taki sposób przedstawia bohaterów filmu jakiejś ogólnej charakterystyki tego pokolenia, a to jest według mnie sprawa dotycząca dość zamkniętego kręgu, dotycząca pewnej tylko grupy ludzi, nie chodzi tu o całe pokolenie, bo wtedy konieczne byłoby jakieś silniejsze zróżnicowanie postaci bohaterów. Ten film jest skierowany przeciwko określonej grupie i ją atakuje autor scenariusza i filmu. Niewątpliwie atakuje on to, co można byłoby nazwać bezideowością, wygaśnięciem idei, ale jednak w pewnym momencie następuje to przebudzenie i już chociażby sama pasja realizatora filmu ma w sobie coś pozytywnego. W każdym razie w taki sposób odebrałem ten film i to co powiedziałem przed chwilą jest moim subiektywnym poglądem. Raczej wyobrażam sobie, że dyskusje, które rozpętają się nad tym filmem będą miały skutki pozytywne, bo w dyskusjach tych poruszone będą, pewne sprawy, które często leżą u nas w zapomnieniu i wydobyć ich, na jaw jest niewątpliwie zjawiskiem korzystnym i dodatnim.

Reż. Skolimowski:

Jeżeli to jest możliwe, to chciałbym nic nie mówić.

Min. Zaorski:

Sprawa jest dość skomplikowana i z mego punktu widzenia także. Niewątpliwie jest tu przerost formy nad treścią i to mnie najbardziej uderzyło. Na temat treści prowadziliśmy szereg rozmów zanim przystąpiliśmy do produkcji. W tych rozmowach były podkreślone braki, które wydawały nam się widoczne i była też mowa o brakach w warstwie ideowej i wydawało mi się, że w trakcie tych naszych rozmów doszliśmy do porozumienia i do wspólnych twierdzeń. Dzisiaj mówimy o ZMP-owcach, których przeciwstawiamy naszym bohaterom, ale przecież w trakcie dyskusji nad scenariuszem mówiliśmy też o pasji, o ideowym zaangażowaniu i to są sprawy w naszej historii ostatniego okresu znane, wiele rzeczy nie zostało spełnionych do końca, ale nie jest powiedziane, że jest to przyczyną kompletnego załamania bohaterów, a wręcz odwrotnie – to właśnie powoduje gorączkę niewykonania życiowego programu. Na mnie robi wrażenie, że w tych sekwencjach nie znaleźliśmy jakiegoś kontrapunktu dla całości obrazu, a nawet jeśli ten kontrapunkt istnieje, to jest za słaby w porównaniu z tym, o czym mówi cały film. Te sprawy nawet według mnie zostały określone dość żartobliwie, podczas kiedy pan Zalewski widziałby ten film w ogóle innej tonacji, właśnie tonacji bardziej komediowej. Dla mnie nie jest to komedia i nie może być komedią, ale mamy tu elementy groteski, które znajdują swe odpowiedniki w scenerii, w sposobie traktowania bohaterów. Nie wytworzono jednak jakiejś przeciwwagi dla ich ideowego zaangażowania, jakie miało miejsce w swoim czasie i odczułem osobiście, że to się stało źródłem w przyszłości ich konsumpcyjnej postawy. Sprawy te nie zostały dostatecznie mocno zarysowane. W sumie mam pewne niepokoje co do strony interpretacyjnej przez odbiorców całego filmu i niekoniecznie musi to być odbiorca masowy.

Jak wiadomo filmy Skolimowskiego nie należą do filmów, które są oglądane masowo i film ten w jeszcze mniejszym stopniu, niż jego filmy poprzednie, nadaje się dla masowego widza. Natomiast widzę w nim wiele elementów do dyskusji i to szczególnie – dyskusji na tematy ideowe. Zdaje mi się, że strona ideowa została tutaj potraktowana nadmiernie jednostronnie i taki jest mój punkt widzenia. A sam akcent końcowy nie jest dostatecznie jasny i przekonujący, a jedynie jest on jasny, jeżeli chodzi o postawę głównego, ale nic nie można powiedzieć o bohaterach pozostałych, nie możemy zorientować się na podstawie końcowego akcentu, jaka będzie ich postawa w przyszłości i czy przeżyte wspólnie te godziny naprowadzą ich na jakieś kontemplowanie przeszłości co wpłynęłoby na zmianę ich poglądów obecnych i trybu życia.

O ile do końca filmu nie tracimy kontaktu z głównym bohaterem, to tracimy kontakt z pozostałymi bohaterami, którzy pojawiają się od czasu do czasu, ale nawet nie mamy chwili na to, aby spojrzeć im w oczy i dowiedzieć się, jak wygląda ich prawda. Ci inni bohaterowie gdzieś nam giną, właściwie tracimy z nimi kontakt i w rezultacie dochodzimy do wniosku, że pozostają oni takimi samymi, jak weszli do wagonu. Orientujemy się tylko, że zaczynają rozumować, zastanawiać się, ale nie jest powiedziane, do czego te zastanowienia prowadzą. W rezultacie odebrałem film w ten sposób, że problem postawy innych bohaterów jest problemem otwartym, że nie znajdujemy odpowiedzi, a z mego punktu widzenia właśnie taką odpowiedź powinniśmy dać szerszej widowni, bo naszym zdaniem jest takie ustawienie spraw, aby widzowie sami mogli wyciągnąć wnioski, żeby mogli domyślać się, że w psychice bohaterów zapoczątkowane zostało coś nowego. Ponieważ o tych sprawach film nie mówi otwarcie, więc jest mi tego brak i wobec tego nie wiem, czy jest to sprawa mego osobistego stosunku do sztuki, ale zawsze chciałbym, aby filmy jako całość miały jakieś znaczenie, żeby mówiły o naszym stosunku do spraw, które ukazują na ekranie, do tego wszystkiego, co się w filmach dzieje.

Trzeba przyznać, że film był oglądany z ogromnym napięciem, bo na kolaudacji nie patrzymy na film, jak normalni odbiorcy, ale staramy się wychwycić największą ilość elementów, żeby móc jak najbardziej uczciwie sprecyzować swój stosunek do oglądanego dzieła. Trudno więc mówić tutaj o naszym stosunku do tego dzieła, jak o stosunku normalnego odbiorcy, który siedzi na sali kinowej. Proponowałbym ten film przyjąć w takiej postaci, w jakiej został zaproponowany, natomiast jeżeli chodzi o sposób jego rozpowszechniania, to zastanawiać się nad tym będziemy później.

Dziękuję uprzejmie za udział i zamykam nasze posiedzenie.

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 ekrany 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 wywoodu 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.

telewizyjnego, 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 *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: „zapropomowałbym 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 *Barieri* („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 sobą⁷⁰”), a także Czesław Petelski („byłbym za szerokim otwarciem furtki⁷¹”).

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 ideową⁷²”. Podkreślił zarazem promocyjny aspekt przedsięwzięcia („sprawa naszej gospodarności nie jest w pełni wymierna w złotychkach (...) istnieje pewna wartość niewymierna i wartość, którą tworzyć trzeba⁷³”), 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 Cannes⁷⁴”). 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 Kolaudacyjna⁷⁵”.

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 zręcznie 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 sądzę, 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 dokonanym 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 kuciek 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 *Ręk 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 kontrapunktu dla całości obrazu, a nawet jeśli ten kontrapunkt 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 cząstki 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 zajadłe 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 wariantcie 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 *Ferdynand Gombrowicza*” (Tamże, s. 25).

139 T. Sobolewski, *Boksyrefleks...*, 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 ruszyłyby
na przełaj 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”

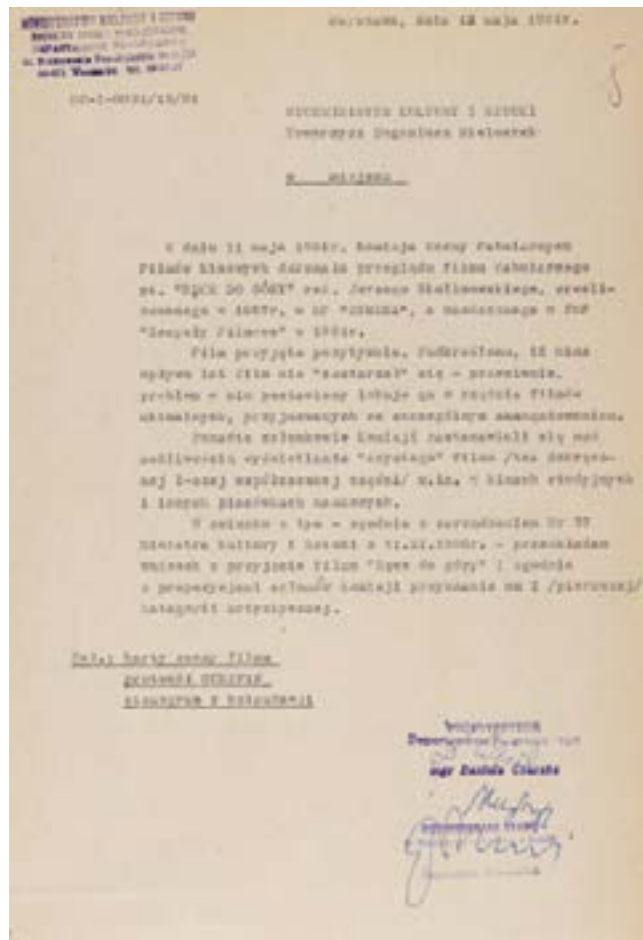
143 J. Skolimowski, *Propozycja zmian...*, dz. cyt.

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.

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



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

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 ogłosili: 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 samodzielnym 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 kolaudantów nie wskazało swego stanowiska (Lesław Bajer, Wiesława Król, Janusz Morgenstern). Na kolaudacji 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 kolaudacja 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 (dedykację 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 stylistyką 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 minusz 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 obwieszone 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.

Spośród 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 – ogniwnem 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 czeluść 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.**, *Bokserki i 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.

Jestem po to, żeby grać

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.2.09>

Z Marią Konwicką, współreżyserką filmu dokumentalnego *Aktorka*, rozmawia Mikołaj Mirowski.

„Mam prawo być, kim jestem, uprawiać mój zawód tak, jak potrafię” – mówiła Elżbieta Czyżewska, którą cytuje Maria Konwicka. „Mieć moją indywidualną wyjątkowość. Nie widzę powodu, żeby okoliczności życiowe, polityka i reszta bałaganu światowego miały mnie wyrzucić z mojego wybranego zawodu”.

Mikołaj Mirowski: Elżbieta Czyżewska. Rocznik 1938. Urodzona w Warszawie. 1958 rok to jej debiut sceniczny w „Wizycie starszej pani” w reżyserii Ludwika René, rok później debiut filmowy w *Cafe Pod Minogą*. Ale Twój dokument pokazuje, że najważniejszą datą w jej karierze jest 1968 i wyjazd do USA. Ten rok jest cezurą, po której aktorskie życie Czyżewskiej – wziętej polskiej *aktorki* – drastycznie się zmienia. Ale zanim o tym, powiedz proszę, jakiego formatu gwiazdą była Elżbieta Czyżewska w Polsce. Do której współczesnej polskiej gwiazdy byś ją porównała? Jaka była jej najbardziej kultowa produkcja?

Maria Konwicka: Wyjazd do USA zmienił jej życie. Przystopował karierę, bo wtedy nie było dużo ról dla aktorów z akcentem. Mój scenariusz *Aktorki* miał roboczy tytuł *Drugie życie Elżbiety Czyżewskiej*. To było drugie życie, a to pierwsze odcięte, jak nożem. Czy ona się tego spodziewała? Nie wtedy kiedy wychodziła za Halberstama. To nie tak miało być, że wyjedzie za Ocean i stanie się „aktorką, która zdradziła swój kraj”, bo pojechała za mężem, który został z Polski wydalony. David był korespondentem “New York Timesa”, całkiem przychylnie przyjętym przez ówczesne PRL-owskie władze za jego krytykę wojny w Wietnamie. Po pobycie w Polsce mieli razem podróżować po Europie, a potem zamieszkać w Nowym Jorku. Elżbieta, jedna z najbardziej popularnych wtedy aktorek w Polsce, miała przyjeżdżać do Polski występować w teatrze i filmie. Dopiero artykuł Halberstama o antysemityzmie rządu polskiego to zmienił. Elżbieta miała Davidowi po cichu za złe, że go napisał. Przez ten artykuł z ulubienicy publiczności



Il. 1. Elżbieta Czyżewska – zdjęcia próbne do filmu *Walkover* Jerzego Skolimowskiego.
Prawa: WFDiF.

(Złota Maski)¹ stała się persona non grata. I nastąpiło gwałtowne wyhamowanie. W Polsce przez bodaj 10 lat zagrała w 27 filmach. *Małżeństwo z rozsądku*, *Żona dla Australijczyka* to moje ulubione. No i *Wszystko na sprzedaż* – do tej produkcji przyjechała już z Nowego Jorku. Wspaniała rola, ale też jej to nie pomogło. W Ameryce, jak mówiła, czekała na „swoją tramwaj”. No i kilka razy on zajechał, ale ona do niego nie wsiadła. Rolę pisaną specjalnie dla niej w filmie *Anna* Bogajewicza, zagrała Sally Kirkland i dostała za nią Złotego Globa i nominację do Oscara.

MM W swoim filmie przywołujesz scenę z życia małżeńskiego Czyżewskiej i Halberstama: podczas przyjęcia w ich mieszkaniu Czyżewska przebiegła nago przez tłum szacownych gości. Halberstam wydawał się być z tego bardzo zadowolony. Czy nie było tak, że amerykański pisarz i dziennikarz traktował polską aktorkę jako „atrakcyjną dzikuskę ze Wschodu”, zabawkę, uprawomocnienie się w oczach nowojorskiej bohemy? W końcu, według relacji znajomych pary, Halberstam fantazjował o byciu Arthurem Millerem z własną Marilyn Monroe u boku. Czy zdobywca Pulitzera traktował swoją pierwszą żonę poważnie? Czy może ją po prostu orientalizował?

- **MK** Nie wiem czy Halberstam traktował ją jako „dzikuskę ze Wschodu”. Ale nie powinien, bo Elżbieta była na pewno bardziej błyskotliwa od niego, miała niesamowite poczucie humoru. Podobno szukał w Polsce przykładowej żony, która będzie mu prowadziła dom. Tylko dlaczego wśród aktorek? Co do tej anegdoty o nagiej Elżbiecie, potrzebny jest kontekst. Adam Holender² wspomina w naszym filmie przyjęcie w mieszkaniu Halberstamów.

1 Aktorka otrzymała Złotą Maskę w plebiscycie «Expressu Wieczornego» na najpopularniejszych aktorów telewizyjnych w 1965 roku.

2 Polski operator filmowy, od drugiej połowy lat 60. z powodzeniem pracował w USA.

Jest rok 1969, apogeum hippisów, narkotyków, rewolucji seksualnej, tsunami ruchów protestacyjnych. Protestowano przeciwko wojnie w Wietnamie, rasizmowi, feministki paliły biustonosze i w ogóle zamieszanie było na miarę saturnaliów. Popularny był wtedy streaking – taki happening/forma protestu polegająca na wtargnięciu nago na imprezę masową, by jak najdłużej uciekając przed ochroną czy policją, zwrócić na siebie uwagę widzów. Coś takiego wydarzyło się na kilka dni przed owym przyjęciem u Halberstamów Walterowi Cronkite, słynnemu prezenterowi wiadomości CBS, kiedy odbierał nagrodę w Bibliotece Lyndona Johnsona. Znienacka wbiegł na salę nagi mężczyzna i zepsuł powagę ceremonii. Na przyjęciu u Halberstamów zebrała się śmietanka nowojorskich dziennikarzy. Oni o przygodzie swojego kolegi Cronkite’a doskonale wiedzieli i pewnie o niej tam dyskutowali. Więc kiedy nagle przez salon, nawiązując do tego wydarzenia, przebiegła pani domu—kompletnie naga, wszyscy doskonale ten żart zrozumieli i bardzo ich to ubawiło. Davida też.

MM Jak więc wyglądało życie Halberstama i Czyżewskiej?

MM Poznałam Elżbietę kiedy była już rozwiedziona, więc nie byłam świadkiem ich wspólnego życia. Ona tęskniła za Polską a dostojny zdobywca Pulitzera szybko miał dosyć polskich gości, którym Czyżewska pozwalała u nich mieszkać pod nieobecność Davida. To była polska śmietanka towarzyska, ale wtedy nie stroniło od alkoholu i Elżbieta przy nich też zaczęła pić. Po 11 latach małżeństwa Halberstam postanowił się rozwieść. Podobno został mu uraz. „Miałem dzisiaj straszny sen, śniło mi się, że zostałem wysłany do Polski, jako ambasador», opowiadał znajomym. Jak to ujął Adam Holender—Ela nie mogła się przyzwyczaić do „normalności życia” na emigracji. Nie mógł się przyzwyczaić Marek Hłasko. On uważał, że Ameryka dla przeciętnych ludzi to Disneyland. Ale dla artystów, którzy nie mogą dać upustu swojej twórczej energii, to piekło.



Il. 2 Elżbieta Czyżewska. Autor: Tadeusz Kubiak. Źródło: FINA

MM A jak Czyżewska odnalazła się w manhattańskiej śmietance towarzyskiej, do której wprowadził ją mąż? W końcu nowojorskie środowisko intelektualne lat 70. było, mimo wszystko, bardzo pruderyjne – jak na potomków i potomkinie WASP³ przystało. A przynajmniej w porównaniu z tym gronem, które wówczas można było spotkać w Warszawie: to, co w SPATIFie wpisałoby się w normalny krajobraz rozrywkowy, na amerykańskich salonach byłoby naruszeniem konwenansów. Czy wobec tego Czyżewska była na tych ostatnich postrzegana jako część środowiska czy ktoś z zewnątrz, w dodatku „egzotycznego” zewnątrz, bo zza żelaznej kurtyny? Jak to środowisko reagowało na przemoc jej męża, a ich pobratymca?

MK Tego nie wiem, przyjechałam do Nowego Jorku kilkanaście lat po niej. Po rozwodzie większość znajomych Halberstama została przy nim. Eli został gruby czerwony notes z telefonami amerykańskiej elity. Od Boba Kennedy’ego po Arthura Millera. Miała już wtedy problem z alkoholem. W gruncie rzeczy była bardzo nieśmiała i niepewna siebie. Nie umiała zrobić użytku z tego notesu. Nie umiała walczyć o siebie. Wspaniale natomiast przysłużyła się innym. Janusza Głowackiego zapoznała z Arthurem Millerem, pomogła w karierze operatorowi Andrzejowi Bartkowiakowi. Kiedy robiliśmy wywiad z Gayem Talesem⁴, przyjacielem Halberstama, wyczułam w jego głosie, że nie lubił Elżbiety. Ale byli tacy, którzy umieli wykorzystać jej potencjał. William Styron⁵, sąsiad Halberstama na wyspie Nantucket, inspirował się Czyżewską pisząc słynny



Il. 3 Elżbieta Czyżewska. Autor: Tadeusz Kubiak. Źródło: FINA

- 3 WASP (z ang. White Anglo-Saxon Protestant) – biali Anglosasi wyznań protestanckich, którzy osiedlali się od XVII wieku na wschodnim wybrzeżu USA, tworząc brytyjskie kolonie. Stanowią oni pierwotny trzon narodu amerykańskiego. WASP do dziś stanowi najliczniejszą grupę zamieszkującą Nową Anglię.
- 4 Amerykański pisarz i pionier Nowego Dziennikarstwa.
- 5 Amerykański pisarz, laureat Nagrody Pulitzera za powieść *Wyznania Nata Turnera*.

Wybór Zofii. A Meryl Streep inspirowała się nią grając główną rolę w adaptacji filmowej tej powieści. John Guare⁶ napisał kilka sztuk zafascynowany Elżbietą, wreszcie Janusz Głowacki stworzył *Polowanie na karaluchy* pod jej wpływem.

MM Czy wyjeżdżając w 1968 roku z Polski Czyżewska miała świadomość, że najpewniej już nigdy nie wróci do ojczystego kraju? Czy wobec tej wiedzy, motywacji rozwijania kariery, która stała za decyzją o opuszczeniu Polski i pragnienia grania za wszelką cenę („jeśli nie mogę grać, to wolę biedować niż buty sprzedawać”) można powiedzieć, że najpierw była aktorką, a potem Polką? Bo aktor jest postacią transnarodową, a jego obywatelstwo jest tam, gdzie scena? Przecież Czyżewska, nad Wisłą utalentowana gwiazda, jedna z najpopularniejszych aktorek PRL-u, w Stanach była już zawsze „tą polską aktorką”, kimś z innego uniwersum.

MK To może ja tu zacytuję samą Czyżewską. Zrobiłam bardzo dokładny *research* do filmu o niej, znalazłam mnóstwo cytatów, które by wspaniale ilustrowały jej życiowe decyzje, niestety zostały wycięte:

„Pamiętam występ krakowskiej Piwnicy pod Baranami w Nowym Jorku. Stałam z tyłu dużej sali, w której występowali, i słuchałam z przejęciem jak śpiewali – *Jesteś dzieckiem wszechświata*. Jest w tym coś ogromnie budującego. Mam prawo być, kim jestem. Uprawiać mój zawód tak, jak potrafię. Mieć moją indywidualną wyjątkowość. Nie widzę powodu, żeby okoliczności życiowe, polityka i reszta bałaganu światowego miały mnie wyrzucić z mojego wybranego zawodu.”

MM Na emigracji Czyżewska od czasu do czasu pojawiała się na małym i dużym ekranie, ale w niewielkich rolach charakterystycznych, występowała w małych, podrzędnych teatrach i pracowała jako dublerka. Była traktowana jak aktorka drugiej kategorii, która nie pasuje do wielkiego świata amerykańskiej sztuki filmowej i teatralnej. Ale może to Stany Zjednoczone, zamknięte wówczas w formule teatru konwencjonalnego, nie były wystarczająco dojrzałe do przyjęcia aktorki wykształconej w dziedzictwie tradycji europejskiego teatru, gotowego na eksperymenty Grotowskiego, Kantora i Teatru Ósmego Dnia?

MK Odpowiem tekstem z *Bulwaru Zachodzącego Słońca*: to role, były drugiej kategorii. Nikt wtedy nie pisał głównych, ważnych ról dla emigrantów zza żelaznej kurtyny.

6 Amerykański dramaturg i scenarzysta. Najbardziej znany jest jako autor *The House of Blue Leaves* i *Six Degrees of Separation*.

W 1975 roku Andrzej Wajda wyreżyserował w Yale Repertory Theater w New Heaven *Biesy* Fiodora Dostojewskiego. I wtedy Jack Kroll, jeden z najwybitniejszych krytyków teatralnych, napisał w „Newsweeku” o roli Czyżewskiej w *Biesach*: „Niezwykła gra Elżbiety Czyżewskiej jako tragicznej, kalekiej Marii Lebiatkin. Z tej postaci Czyżewska kreuje straszliwą piękność (ang. *terrible beauty*)”.

A aktor Jerome Dempsey⁷, który uczył Meryl Streep sztuki aktorskiej, tak pisał: „Meryl Streep była zafascynowana Czyżewską, tym, jak mówiła. Raz zobaczyłem Elżbietę na spacerze, za nią szła Meryl i naśladowała jej gesty. Gdy obejrzałem *Wybór Zofii* (*Sophie’s Choice*, reż. Alan Pakula, 1982) roześmiałem się, bo zobaczyłem, ile Streep wzięła od Elżbiety”.

MM Kim byłąby Elżbieta Czyżewska, gdyby nie wyjechała z Polski? Na zagranie jakich przełomowych ról miałyby szanse w kraju? Czy przypadkiem nie spotkałby jej uniwersalny los „starzejących się aktorek”, a jej kariera naturalnie wyhamowała? Czy nie ulegamy złudzeniu, że to wyjazd do USA zniszczył jej karierę, a w Polsce święciłaby triumfy? Czy ojczyzna potrafiłaby ją docenić jako dojrzałą aktorkę?

MK Zaryzykuję twierdzenie, że za PRL-u środowisko teatralne i filmowe było dużo ciekawsze, życie towarzyskie też. I za tym ona tęskniła. Na pewno mogła jeszcze grać z powodzeniem w latach 70. Ale już lata 80. to stan wojenny i aktorzy, żeby się spełniać czy zarabiać wyjeżdżali np. do Francji. A jej przyjaciółka Halina Mikołajska⁸ zaangażowała się w politykę i była prześladowana. Przyznam się, że nie znam polskich filmów, które powstawały kiedy mieszkałam w Stanach i nie wiem, czy coś straciła. Może teraz młodzi reżyserzy by ją docenili. Kiedy przypominałam ją niedawno na facebooku, odezwał się Marcin Bortkiewicz⁹. Otóż on ją uwielbia, jak napisał: „od późnych lat 80-tych obserwowałem jej niesamowity talent. Minęliśmy się. Lecz ona minęła się tylko ze mną, bo ja przecież wciąż mam ją w sercu”. Ona czekała na kogoś takiego jak Bortkiewicz, z literacką wyobraźnią, która by jej dorównywała. Ustaliliśmy, że Elżbieta pozostanie mu Muzą.

7 Amerykański aktor, urodzony w 1929, znany z filmów *Sieć* (1976), *Miliony Brewstera* (1985), *Hudsucker Proxy* (1994).

8 Aktorka teatralna, reżyserka teatralna, od lat 70. działaczka opozycyjna, członkini Komitetu Obrony Robotników. Żona pisarza Mariana Brandysa.

9 Reżyser filmowy i teatralny, scenarzysta i dramaturg, aktor. Absolwent Uniwersytetu Gdańskiego oraz Mistrzowskiej Szkoły Reżyserii Filmowej Andrzeja Wajdy w Warszawie.

Czy by ją docenili jako dojrzałą aktorkę? Elżbieta była tak charyzmatyczna, że oczu od niej nie można było oderwać. Młodzieńcza piękna Marysia Pakulnis gra staruszki, ale jak je gra! I właśnie dostała Orła za rolę w filmie *Johnny* (reż. Daniel Jaroszek, 2022).

MM **Dlaczego zatem Polska nie powitała jej owacyjnie w 1994 roku – występ w Teatrze Dramatycznym został chłodno przyjęty przez krytyków i publiczność.**

MK Pytałam znajomych i usłyszałam: „co kogo wtedy w Polsce obchodziła historia czarnego hochsztaplera”. *Szesty stopień oddalenia* – sztuka przyjaciela Eli, Johna Guare’a, była hitem w Stanach. Powstał nawet film z Willem Smithem pod tym samym tytułem co sztuka (*Six Degrees of Separation*, reż. Fred Schepisi, 1993). Polska żyła swoimi sprawami. I do tej pory żyje. Ja się też z tym spotkałam, kiedy po powrocie do Polski wydałam wspomnienie o rodzinie. Rodzinne sprawy dla polskich czytelników są ok. Ale jakiegokolwiek inne tematy – a ja mam mnóstwo zainteresowań, którymi chciałam się podzielić – już nie. Czyżewska była erudytką, wszystkim się interesowała. Obawiam się, że nie miałyby z kim tu rozmawiać. Tak jak ja. Został mi internet i lektury po angielsku. Do tego doszła zwykła polska wredność. Aktorka, która przez 30 lat była naszą cichą „ambasadorką kultury” w Nowym Jorku, powinna być chociaż za to powitana oklaskami. A przyjęto ją lodowatą ciszą. Po tej klapie w Dramatycznym Elżbieta zrozumiała, że Polska się zmieniła, ona się zmieniła i jej miejsce jest w Ameryce.



Il. 4. Na fotosie Maria Konwicka w filmie Andrzeja Wajdy *Wesele*. Prawa: WFDiF.

MM **Co niezwykle charakterystyczne w Twoim filmie tylko w jednej wypowiedzi Beaty Tyszkiewicz pojawia się postać Jerzego Skolimowskiego, męża Czyżewskiej w latach 1959-1965. Czy uznaliście go z Kingą Dębską za osobę, która nie miała żadnego wpływu na życie Czyżewskiej?**

MK Wymyśliłam sobie, że ten film będzie się dziać w Ameryce. Króciutki wstęp o jej zawrotnej karierze w Polsce, a potem już Nowy Jork. Bo tam Czyżewską poznałam, przez 16 lat byłam jej sąsiadką, wiedziałam do kogo się tam zwrócić o wywiad. To było dla mnie najciekawsze: jej oddanie zawodowi aktora, pomimo, że przez akcent ilość dostępnych ról była znikoma, wierność samej sobie. To, że nie straciła osobowości, nie sprzedawała się. Napisałam do znanych ludzi show biznesu Johna Guare’a, Roberta Brustaina¹⁰ z Yale Repertory Theater, Davida Marguliesa¹¹ – wszyscy odpowiedzieli, że to będzie dla nich zaszczyt opowiedzieć mi o Elżbiecie. Poprosiłam też Polaków – Jerzego Skolimowskiego, Janusza Głowackiego i jeszcze kilku wspólnych znajomych, którzy byli ważni w jej życiu – wszyscy mi odmówili. Krótko mówiąc: polskie piekielko.

MM **Na koniec naszej rozmowy wróć do *Wszystko na sprzedaż* Andrzeja Wajdy. Elżbieta Czyżewska mówi tam słynne zdanie wypowiedane wprost do kamery: „Niech mnie wszyscy kochają”. Być może to właśnie w tych słowach kryje się prawda o jej życiu i karierze. Ale czy te role mogą być wciąż inspiracją dla młodych adeptek tego zawodu, zwłaszcza Polek, dziewczyn z Europy Wschodniej, czy raczej jej historia – to wielka przestroga dla utalentowanych aktorek?**

MK „Niech mnie wszyscy kochają” – nie zdziwiłabym się, gdyby to ona sama wymyśliła to zdanie. Lubiała podbijać sceny, które uważała za mało ciekawe, improwizować. Na pewno to było od serca. Prawdziwe. Takie aktorki jak ona czy Marylin Monroe nie umiały znaleźć tej miłości w ognisku domowym, one potrzebowały miłości od jak największej widowni. I ją miały. Elżbieta przed wyjazdem do Ameryki dostała Złotą Maskę – nagrodę publiczności! Czy jej historia może być inspiracją albo przestrogą dla młodych aktorek? Teraz są zupełnie inne warunki. Młoda aktorka może, jeżeli ją stać, pojechać sobie do Nowego Jorku na weekend albo dłużej i wrócić do Polski z nowymi wrażeniami. Za Czyżewską zatrzasnęły się drzwi. Niby wróciła na chwilę zagrać we *Wszystko na sprzedaż*, ale była pod obserwacją władz, zrobiono jej na lotnisku rewizję osobistą. Potem kilkakrotnie grała jeszcze jakieś role, ale to już nie było to. Konsekwencje jednej decyzji, szlachetnej przecież, że pojedzie za ukochanym mężczyzną i podda się własnej fantazji. Jeszcze raz zacytuję Elżbietę, bo żal mi tych niewykorzystanych

10 Amerykański krytyk teatralny, producent, dramaturg, pisarz i pedagog. Założył zarówno Yale Repertory Theatre w New Haven, Connecticut, jak i American Repertory Theatre w Cambridge, Massachusetts,

11 Amerykański aktor urodzony w 1937, znany z filmów *Pogromcy duchów* (1984), *Ace Ventura: Psi detektyw* (1994), *Wszystko, co dobre* (2010).

tekstów z mojego scenariusza: „Patrzę na tę osobę, którą byłam: jak tańczę z mężczyzną, bo moja sukienka tak ładnie przy nim wygląda; jest tak jakbyś chodziła po górach, gwiżdżąc i kopiąc mały kamyk przed sobą, bo jesteś taka szczęśliwa. I nagle kamyk toczy się z góry na dół powodując lawinę, a ty mówisz: ja tylko chodziłam sobie po górach, ja wcale nie miałam na myśli spowodować tego wszystkiego, co się stało...”¹².

Podkowa Leśna, czerwiec 2023 roku

Biogramy

Maria Konwicka - absolwentka Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W 1972 roku zagrała Haneczkę w Wajdowskiej filmowej adaptacji *Wesela* (1972) Stanisława Wyspiańskiego. Przez 20 lat pracowała w animacji filmowej w Los Angeles: m.in w studiach Disneya i Universal. Pisała teksty do „Rzeczpospolitej” (felietony z cyklu „Tajemnicza Ameryka” z 2002 roku) i Gazety Wyborczej. W 2002 r. pojawiła się w filmie *Całkiem spora apokalipsa* Andrzeja Titkova, kontynuującym *Przechodnia* (1984) – dokument biograficzny poświęcony jej ojcu Tadeuszowi Konwickiemu. Współreżyserka filmu dokumentalnego *Aktorka* (2015) o Elżbiecie Czyżewskiej. Autorka wspomnieniowej książki *Byli sobie raz* (2019). Jest członkiem Animation Guild w Hollywood i Stowarzyszenia Filmowców Polskich.

Mikołaj Mirowski – historyk, publicysta i eseista. Redaktor naczelny kwartalnika „Pleograf” (2021-2023), wydawanego przez Filmotekę Narodową – Instytut Audiowizualny. Naukowo zajmuje się historią ZSRR i tematyką stosunków polsko-żydowskich. Autor scenariusza programu *Pojedynki stulecia*, poświęconego najwybitniejszym polskim pisarzom XX wieku, emitowanego w 2018 roku w TVP Kultura. Od 2019 roku prowadzi w TVP Historia cykl zatytułowany *Teatr historii* prezentujący najciekawsze spektakle Teatru TV o tematyce historycznej. Autor książki *Rewolucja permanentna Lwa Trockiego* (2013), tomu rozmów *Piłsudski (nie)znany. Historia i popkultura* (2018) i redaktor naukowy (wraz z Michałem Kopczyńskim) pracy *Polskie zwycięstwo 1920* (2020).

12 Ellen Hopkins, *The Real Anna*, New York Magazine, 1988.

Mariola Marczak

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski

ORCID: 0000-0002-5970-6492

Garażowa wyprzedaż Krzysztofa Zanussiego, czyli było, minęło... (?)

Recenzja książki Krzysztofa Zanussiego *Filmy, których nie nakręcę*

DOI: <https://doi.org/10.56351/PLEOGRAF.2023.2.10>

Streszczenie

Artykuł jest recenzją książki Krzysztofa Zanussiego *Filmy, których nie nakręcę*. Autorka akcentuje subiektywny, wspomnieniowy charakter narracji, w której reżyser podkreśla znaczenie projektu literackiego oraz rolę osób oceniających scenariusze. Osobne miejsce w recenzji zajmują uwagi o dwóch niezrealizowanych projektach Zanussiego: *Śmierć pośrodku drogi* oraz *Lokaj z Schönbrunu*.

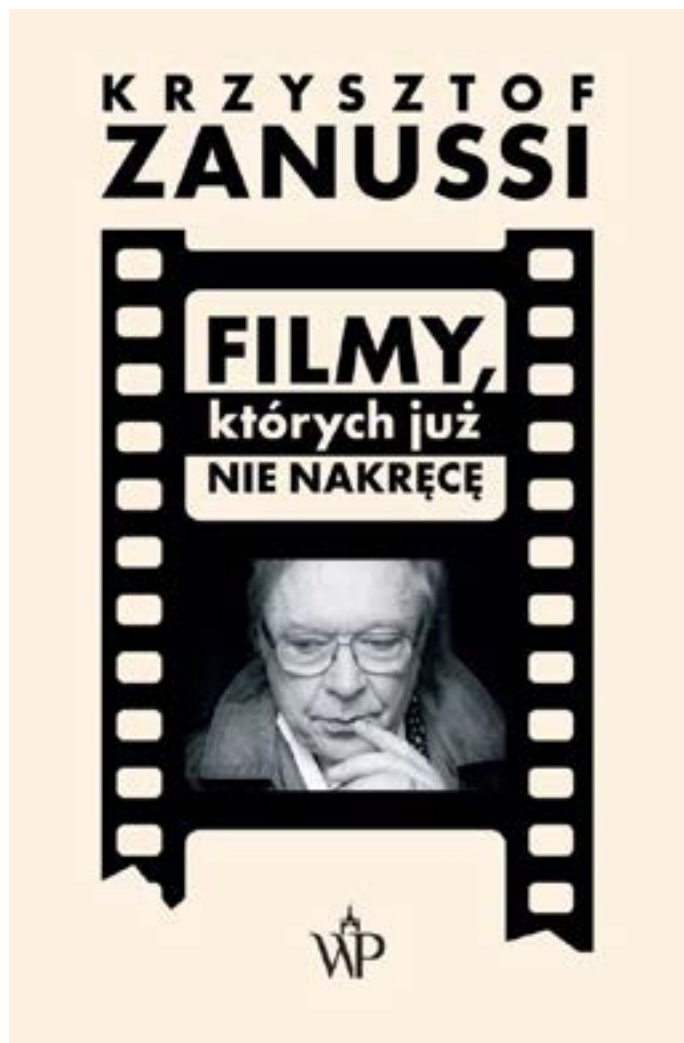
Słowa kluczowe

Krzysztof Zanussi; historia niebyła kina; autobiografizm; ocena scenariuszy

Tytuł książki „Filmy, których nie nakręcę”¹ z jednej strony kojarzy się z monografią Tadeusza Lubelskiego „Historia niebyła kina PRL”², prezentującą dzieje polskiej kinematografii przez pryzmat przedsięwzięć, które okazały się produkcyjnie nieskuteczne. Z drugiej zaś strony wiąże się z nostalgią za bezpowrotnie utraconą wartością, której nie było dane się urzeczywistnić. W duchu pragmatyzmu reżyser wyraża wdzięczność losowi za to, że w tak trudnych warunkach, wynikających ze specyfiki środowiska filmowego, udało mu się wiele projektów doprowadzić do końca. „To, że mogę opowiadać moje historie, to przywilej, łaska, która mnie spotkała. Dlatego nie mogę sobie pozwalać na frustracje, kiedy pomysły umierają” (s. 17). Wielokrotnie zresztą reżyser powtarzał, że najciekawsze jest dla niego samo tworzenie historii, możliwych wariantów, wkomponowywanie zaskoczeń, „forteli” – jak je nazywa w tej książce, czy wręcz „psikusów” scenariuszowych. Sama reżyseria, czekanie na zimnie na właściwe światło, na pogodę, na aktora itp. nie ma w sobie nic z romantyzmu. To raczej nuda i godziny czekania – mówił wielokrotnie na spotkaniach autorskich. Bardzo w stylu Zanussiego jest sposób przedstawienia przez niego samego genezy tej książki: zabawny, autoironiczny. Pierwszym powodem, który podaje, jest motywacja będąca przeciwieństwem tzw. postawy „psa ogrodnika”, który „sam nie zje i drugiemu nie da”. Zanussi odwrotnie: chce się podzielić tym, czego już nie wykorzysta, żeby „się nie zmarnowało” – taka ekologia artystyczna. Drugi powód jest gorzki, co wyznaje otwarcie: „Ta książka to zbiór pomysłów które poniosły klęskę. Radzenie sobie z porażką – to jeszcze jeden temat tej książki”.

Jako czytelnicy po takiej publikacji oczekujemy konkrety w postaci scenariuszy filmów niezrealizowanych, dzięki którym moglibyśmy sobie wyobrazić, choć w części owe potencjalnie możliwe filmy.

- 1 K. Zanussi, *Filmy, których nie nakręcę*, Poznań 2022, 280 stron.
- 2 T. Lubelski, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012.



Książka zawiera oba te aspekty, aczkolwiek nie w pełni i nie tak, jakbyśmy się mogli tego spodziewać. Nie jest bowiem typowym zbiorem scenariuszy, nie tylko dlatego, że nie zawiera wyłącznie tekstów mieszczących się w tej formie gatunkowej. Zgodnie z panującą w branży nomenklaturą są one określane często jako *treatmenty*, historie rozpisane na streszczone sceny bez właściwego dla scenariusza układu dialogicznego, *didaskaliów* oraz innych technicznych wymogów. Oprócz tego umieszczone tu zostały wręcz załączki scenariuszy, pomysły na filmowe historie, dla których punktem wyjścia – jak pisze reżyser – może być nie tylko epizod, scena, lecz nawet pomysł na jedno ujęcie. Jest to więc innego typu publikacja niż poprzednie. Do tej pory ukazały się cztery tomy scenariuszy, wydane przez wydawnictwo „Iskry” (1978, 1985, 1992, 1998), w większości filmów zrealizowanych. Potem publikowano na ogół pojedyncze scenariusze. Za granicą (i) zwykle do kilku scenariuszy dołączano wywiad z reżyserem i przeważnie jeden do trzech artykułów lub esejów analitycznych, ale pojawiały się także wydania pojedynczych filmowych opowieści. W recenzowanej książce reżyser dzieli się swoim artystycznym doświadczeniem, ale nie w formie rozbudowanych dywagacji, lecz przez konkret własnego bądź cudzego *bon-motu*, epizodów z życia, spotkań z ludźmi o znanych nazwiskach, wielkich gwiazd reżyserii, aktorstwa czy literatury, ale też z osobami „bez nazwiska”, ale decyzyjnymi, zajmującymi gdzieś kiedyś istotne stanowiska, lub po prostu zwykłymi widzami, którzy zostali zapamiętani. Z autoironią przyjmuje rolę starca, którym wcale jeszcze nie chce być, artysty, który nie sili się na nic, bo nic już nie musi. W opowieść uczonego, ale zdystansowanego wobec siebie i świata intelektualisty, który miał ciekawe życie, spotkał wielu fascynujących ludzi i na każdą okazję oraz sytuację ma smakowity cytat lub wspomnienie, wplótł Zanussi całkiem spory zbiór scenariuszy lub ich zawiązków. Tekst ma adekwatną do takiej postawy formę eseju, napisanego w stylu swobodnej gawędy. Przypomina on w charakterze ostatnio wydawane książki reżysera³, w których jego spojrzenie na różne kwestie wybija się na pierwszy plan.

Książka ma zatem charakter hybrydalny, jest jednocześnie zbiorem scenariuszy lub ich załączków oraz subiektywną wypowiedzią artysty. Tym razem tematem głównym jest scenopisarstwo jako pierwotny etap powstawania filmu. Reżyser umieścił tu garść wskazówek dla przyszłych scenarzystów, dzieląc się zarówno teoretyczną wiedzą na temat scenopisarstwa, jak i własnym doświadczeniem zweryfikowanym już przez

3 K. Zanussi, *Pora umierać. Wspomnienia, refleksje, anegdoty*, Warszawa 1999, tenże, *Strategie życia, czyli jak zjeść ciastko i je mieć*, Poznań 2015, Tenże, *Uczyni ze swojego życia arcydzieło*, Nowy Sącz 2018. Ostatnia książka mówiąca wprost o wartościach we współczesnym świecie, a raczej o ich degradacji, ma poważniejszy charakter, można ją uznać za esej filozoficzny – K. Zanussi, *Czy warto umierać za smartfona*, Nowy Sącz 2021.

reżyserskie sukcesy oraz porażki (jest przecież autorem lub współautorem wszystkich swoich scenariuszy). Będąc doświadczonym twórcą z międzynarodowym dorobkiem i wykładowcą szkół filmowych, przedstawia pewne reguły dotyczące konstruowania scenariuszy, skondensowane na początku rozdziału „Drobnica” (s. 27-28), ale w gruncie rzeczy wskazówki i doświadczenia praktyka scenopisarstwa rozsiane są po całej książce. Jednocześnie przypomina, że sam, gdy w młodości uczono go filmowych zasad, wkładał wiele sił, by je łamać (s. 10-11). Przyszłym scenarzystom radzi: zaczynaj od konkretnego obrazu-sceny-sytuacji, a potem buduj wokół tego własną historię.

Filmowiec zwraca uwagę na rolę tzw. lektorów (s. 280), ludzi, którym zleca się czytanie i wstępną selekcję scenariuszy, które następnie docierają do osób decydujących o przyjęciu projektu do realizacji lub jego odrzuceniu. Lektorzy nie ponoszą konsekwencji za odrzucenie projektów bardzo dobrych, gdyż dopóki film nie powstanie, nikt nie wie, jaki będzie efekt, ale są krytykowani za podsuwanie scenariuszy słabych, więc historie oparte na sprawdzonych schematach mają większe szanse niż te oryginalne w formie i treści. Można te uwagi reżysera potraktować albo jako głos chłodnego rozsądku, wyjaśniający dużą liczbę niezrealizowanych scenariuszy, albo jako sarkazm. Tego rodzaju branżowe dygresje przekazywane potoczystym tekstem sprawiają, że lektura tej książki jest lekka, łatwa i przyjemna. Pozwala zajrzeć za kulisy pracy reżysera znającego środowiska filmowe i teatralne całego niemal świata, a przy tym, dostarcza niejako mimochodem wiedzy o pewnym zasobie tematów, które współtworzyły i współtworzą styl reżysera, będąc świadectwem jego autorskich preferencji oraz autorskiego podejścia do sposobu przygotowania i realizacji filmu, a także jego osobistego stosunku do gotowego dzieła i do publiczności, do której jest ono kierowane.

Książka ma kompozycję epizodyczną, scenariusze nie są uporządkowane chronologicznie, lecz zgodnie z różnymi kluczami, czasem jest to poddział tematyczno-problemowy, a czasem strukturalno-rodzajowo-gatunkowy. Przy czym scenariusze są nie tyle zebrane, ile prezentowane, gdyż zostały wplecione w refleksje i dygresje Autora. Z jednej strony przyjęto podział na projekty mniejsze i większe (rozdziały „Drobnica” i „Jeszcze większa drobnica”), z drugiej strony wewnątrz nich istnieje na przykład podział tematyczny, kiedy reżyser akcentuje pewne motywy we własnej twórczości, spośród których jedne – jego zdaniem – wyróżnili recenzenci, inne zaś sam akcentował. Do tych pierwszych należą: śmierć, tajemnica, wiążąca się z ludzką egzystencją, do tych ostatnich – m. in. problem manipulacji⁴ związanej z uczuciami, a także zależności między mistrzem i uczniem, ojcem i synem, przełożonym i podwładnym itp.

4 Pisalam o tym obszernie w monografii, poświęconej twórczości K. Zanussiego – M. Marczak, *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011.

Artysta przyznaje, że jest to motyw o charakterze biograficznym, gdyż wynika głównie z jego relacji z ojcem. W monografii sugerowałam także traumatyczny charakter upokorzenia, które przeżył, gdy go wyrzucono ze Szkoły Filmowej w Łodzi, za „brak postępów w nauce”. Warto przypomnieć, iż w efekcie zrealizował *Śmierć prowincjała* jako film dyplomowy, który jest jednym z najwybitniejszych dzieł w historii polskiego kina, a przez Stanisława Różewicza, profesora Szkoły Filmowej, który zatrudnił go w Zespole Filmowym „Tor”, był uznawany za najlepszy film Zanussiego.

Godny podkreślenia jest fakt, że spośród scenariuszy dawno napisanych, na których mu bardzo zależało, obszerniej wspomina już tylko o *Śmierci* pośrodku drogi, którą zwięźle, ale dokładnie streszcza, jakby jeszcze miał nadzieję, że film jednak powstanie. To wielka strata, że nie udało się urzeczywistnić filmowo tej historii w czasach młodości reżysera, ale ciągle jest to najlepszy scenariusz niezrealizowany z filmów kameralnych, eksplorujących tajemnicę ludzkiej egzystencji w bardzo zwięzłej fabule. Przy czym wcale nie wydaje się kosztowny w realizacji. Odzwierciedla styl „klasycznego Zanussiego” i najważniejsze tematy tego reżysera: bliskie relacje międzyludzkie, metafizykę wnętrza (infratranscendencję), ujawniającą się w doświadczeniu zaskakującej śmierci i wiarę/niewiarę, które są jak awers i rewers ludzkiego życia.

Drugi najważniejszy z dawnych niezrealizowanych scenariuszy – *Lokaj z Schönbrunu* – został ledwie raz napomknięty. Powodem jest chyba fakt, że filmowiec pogrzebał definitywnie nadzieję na jego powstanie, gdyż musiałby to być film widowiskowy i kosztowny. *Lokaj z Schönbrunu* jest niespełnionym marzeniem Zanussiego o superprodukcji z plejadą międzynarodowych gwiazd, które zresztą częściowo były już do projektu zatrudnione. Chyba gdzieś pomiędzy *Imperatywem* a *Sinobrodym* i *Rokiem spokojnego słońca*⁵ (niestety, opieram się wyłącznie na swojej pamięci) gotowy był prawie cały budżet. Zgodziły się już wystąpić w filmie Lena Olin (*Fanny i Aleksander*) i Valeria Golino (późniejsza gwiazda *Rain Mana*), gdy projekt pogrzebał brak drobnej kwoty mającej domknąć owo „prawie”. Można przypuszczać, że brak tego filmu jest ogromną stratą dla naszego kina, a także dla filmowej refleksji na Złem metafizycznym, które ten reżyser tak dobrze rozumie. „Było, minęło...” – więc Zanussi tylko napomyka i nie rozdrapuje ran.

Tom wypełniają przede wszystkim projekty, które dotąd nie były publikowane, o większości z nich brakuje gdzie indziej nawet wzmianek. Do najciekawszych należy scenariusz „Kobieta i śpiew”, będący rezultatem współpracy reżysera z teatrami różnego typu, w tym ze scenami operowymi. Jest to historia dziejąca się w międzynarodowym środowisku operowym, do którego aspirują polscy artyści, a przy tym doskonale

skonstruowana, lekka, z ciekawymi perypetiami i pointami. W tym wypadku mamy właściwie gotowy scenariusz, który aż się prosi o realizację. Przypomina trochę film telewizyjny *Dusza śpiewa*, najlepszy odcinek z cyklu *Opowieści weekendowych*, ale jest to projekt o wiele bardziej złożony, z dowcipnym ujęciem tematu między- i transkulturowości. Warto zwrócić uwagę także na cykl (Zanussi nazywa go miniserialem) *Piąty wymiar*, który w kolejnych odcinkach pokazuje historię innej bohaterki lub bohatera związanych z jednym warszawskim mieszkaniem. Historie obejmują okres od początku XX wieku aż po współczesność, przy czym w nieco enigmatyczny sposób zazębiają się, a zaznaczyć trzeba, że nie są to dzieje jednej rodziny, tylko wielu bardzo różnych osób, z których tylko niektóre są jakoś powiązane w kolejnych odcinkach.

Odnoszą się w książce także rudymenty etyczne, a nawet metafizyczne, jak stanowczo wyrażone przekonanie, że podstawą sztuki powinna być prawda i to nie relatywizowana, lecz traktowana jako horyzont dążenia (s.12), nawet jeśli pojawia się w formie metafory. Dla Zanussiego prawda w postaci autentyzmu historii, które stają się zaczątkami filmowych fabuł, istotna jest także jako niemal techniczne podłoże filmu. „Najciekawsze są historie prawdziwe” – wyznaje, czyli takie które kiedyś rzeczywiście się wydarzyły, chociaż – co oczywiste – zawsze ulegają one przekształceniom. Z humorystycznego wyjaśnienia genezy tejże książki, zawierającego się w metaforze garażowej wyprzedaży scenariuszy, przebija etos twórcy, który pragnie, aby dzieła artystyczne powstawały, nawet jeśli nie on będzie korzystał z ich owoców, choć przecież to on był tym, który przygotował ziarno, aby kiełkowało w formie konceptu, draftu, treatmentu, scenariusza. Książka „Filmy, których nie nakręcę”, podobnie jak wiele bardzo dobrych utworów ekranowych tego reżysera, przyciąga uwagę, odsłania pewne niuanse, o których nie wiedzieliśmy, niektórych może zaskoczyć, w każdym razie czyta się ją lekko, a przy tym przynosi ona kilka nowych, interesujących historii, będących dobrym materiałem na filmowe projekty.

Bibliografia

- Lubelski T.**, *Historia niebyła kina PRL*, Kraków 2012.
Marczak M., *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości. O filmach Krzysztofa Zanussiego*, Olsztyn 2011.
Zanussi K., *Scenariusze II*, Warszawa 1985.
Zanussi K., *Pora umierać. Wspomnienia, refleksje, anegdoty*, Warszawa 1999.
Zanussi K., *Strategie życia, czyli jak zjeść ciastko i je mieć*, Poznań 2015.
Zanussi K., *Uczyń ze swojego życia arcydzieło*, Nowy Sącz 2018.
Zanussi K., *Czy warto umierać za smartfona*, Nowy Sącz 2021.
Zanussi K., *Filmy, których nie nakręcę*, Poznań 2022.

Krzysztof Zanussi's garage sale, or: water over the dam (?)

A Review of Krzysztof Zanussi's book *Filmy, których nie nakręczę*

Keywords

Krzysztof Zanussi; unmade films; autobiography; screenplay

Summary

The article is a review of Krzysztof Zanussi's book *Filmy, których nie nakręczę* (*Films I Won't Make*). The author accentuates the subjective, memoir-like character of the narrative, in which the director emphasizes the importance of the literary project and the role of screenplay evaluators. A separate place in the review is occupied by comments on two of Zanussi's unrealized projects: *Śmierć pośrodku drogi* (*Death in the Middle of the Road*) and *Lokaj z Schönbrunu* (*The Butler of Schönbrunn*).

Biogram

Mariola Marczak – profesor i kierownik Katedry Badań Mediów na Uniwersytecie Warmińsko-Mazurskim w Olsztynie. Autorka monografii: *Valerio Zurlini – liryczny egzystencjalista europejskiego kina* (2021), *Niepokój i tęsknota. Kino wobec wartości* (2011) oraz *Poetyka filmu religijnego* (2000). Członkini jury ekumenicznych międzynarodowych festiwali filmowych z ramienia SIGNIS. World Catholic Organization for Communication, m.in. w Locarno (2019), Terni (2019), Cannes (2022).

