

Tworzywo nas zdradza – filmowe eseje Grzegorza Królikiewicza

MICHAŁ DONDZIK

*Tylko ty jeden wiesz, czy jesteś podły i okrutny, czy nabożny i prawy. Inni ciebie nie widzą, odgadują jeno z niepewnych domysłów, widzą nie tyle waszą naturę, ile sztukę udawania. Nie polegajcie dlatego na ich zdaniu, polegajcie na waszym*¹.

Michel de Montaigne *Próby*

Prolog

Pisanie o eseju filmowym na ogół ograniczało się do analizy twórczości wąskiej grupy twórców (m.in. Jean-Luca Godarda, Chrisa Markera, czy Haruna Farockiego). W literaturze przedmiotu rzadko interesowano się esejem w odniesieniu do polskiej kinematografii, gdyż (poza *Iluminacją* /1972/ Krzysztofa Zanussiego²) trudno wskazać utwory, które można by uznać za bezsporne przykłady gatunku. Definicja filmowego eseju nie jest jasna, co stwarza problem w klasyfikacji konkretnego filmu jako eseju³. Jak podkreślał Bartosz Zajac: *Kino eseistyczne zwykło się więc utożsamiać z zacieraniem granic między fikcją i dokumentem, naciskiem na dyskurs i sięganiem po techniki określane mianem brechtowskich. Z pewnością każdy badacz poetyki eseju filmowego uzupełniłby tę listę szeregiem własnych wyznaczników. Ostatecznie jednak konkluzja pozostaje taka, że każdy pojedynczy eseistyczny tekst filmowy generuje swoją własną poetykę. Esej jest bowiem próbą (fr: *essai*) polegającą na skrajnie subiektywnym podejmowaniu zagadnienia, mierzeniu się z nim w kategoriach osobistego doświadczenia odzwierciedlonego w stylistycznych idiosynkrazjach*⁴.

Polski esej filmowy wciąż pozostaje nierozpoznanym terytorium na gruncie filmoznawczym (próżno szukać monograficznych opracowań zagadnienia). Niejednoznaczna definicja oraz nikła popularność gatunku nie oznacza, że w rodzimej kinematografii nie powstawało kino eseistyczne. Poza filmami fabularnymi i dokumentami *terra incognita* pozostają też formy eksperymentalne, np. filmowa działalność Józefa Robakowskiego czy prace artystów Warsztatu Formy Filmowej⁵.

W niniejszym szkicu chciałbym przywrócić zbiorowej pamięci eseistyczną twórczość Grzegorza Królikiewicza. *Jak to się stało, że robię eseje? Wszystko zaczęło się od tego, co nie jest moim esejem, tylko genialnym dziełem Michela Montaigne'a. To człowiek, który swoją trzytomową opowieścią o życiu, człowieku i sobie*

spelniał taką rolę, jaką w świecie antycznym odegrał Sokrates⁶ – zaznaczał Grzegorz Królikiewicz. W 1957 r. za studenckie stypendium reżyser kupił wydane wówczas *Próby*. *Chwycilem je jak rarytas (...), przeczytałem i stały się one religią moich lektur. Wszystko, co czytałem potem, czytałem z niewyjaśnionym mostem do „Prób” Montaigne’a*⁷. 40 lat później, w 1998 r., jako zwieńczenie fascynacji esejem esejów, Królikiewicz zrealizował na zlecenie TVP trzy filmy poświęcone *Próbowi* i ich autorowi.

Michel Montaigne. Francuski myśliciel renesansowy i jego „Próby” to trwająca niespełna 30 minut produkcja o charakterze oświatowym, wprowadzająca w świat refleksji myśliciela. Widz (poprzez ikonografię, zdjęcia miejsca, w którym tworzył Montaigne, fragmenty *Prób* czytane przez aktora, komentarz reżysera) dowiaduje się, kim był autor i jak powstawała jego słynna książka. Wymiar edukacyjny eseju nie ogranicza się do prezentacji faktów na temat pisarza-filozofa, Królikiewicz nadał filmowi wymiar moralizatorski, podkreślając, że człowiek jest częścią wszechświata, nie zaś jego panem.

Najdłuższą i najbardziej ambitną realizacją cyklu jest widowisko telewizyjne *Michel de Montaigne. Próby* (1998), adaptacja *Prób*. W 90 minutach filmu Grzegorz Królikiewicz zawarł autorski wybór refleksji z liczącej 900 stron książki⁸. Reżyser konfrontuje widza z natłokiem tekstu i ascetyczną formą (jeden aktor, jedna przestrzeń). Metaforyczne filmowe wstawki są dla odbiorcy wyzwaniem (często pozostają abstrakcyjne i nieczytelne). Wiele z nich zbudowano na zasadzie kontrastu (np. sekwencję montażową żywiołów, będącą przerwaniem między tomami książki; obraz pająka tkającego pajęczynę na tle gwiazdzistego nieba). Dialog, jaki prowadzi Królikiewicz z widzem, dotyczy zarówno wydarzeń z renesansu (zaakcentowanych obrazem François Dubois *Masakra w Noc Świętego Bartłomieja*, ukazującym rzeź hugenotów), ale i tych ze współczesności (skorelowanie dzieła Dubois z „rzezią” ciętych piłami drzew; wióry niczym krew spadają na obraz). Ponadczasowość *Prób* jest podkreślona przez stroje kreującego Montaigne’a aktora (Jerzego Kiszkiśa z teatru Wybrzeże w Gdańsku), który, co istotne, nie monologuje, a zwraca się do Grzegorza Królikiewicza reprezentującego widza. Reżyser przez większość filmu znajduje się w przestrzeni poza kadrem, o jego obecności świadczy gęsie pióro, którym zapisuje wypowiedziane przez filmowego Montaigne’a kwestie. Rozdział *O wieku*⁹, gdzie postuluje się, by praca po 55. roku życia była wykonywana w miarę możliwości człowieka, ma autotematyczny wymiar, Królikiewicz w chwili ukończenia filmu miał 58 lat, Jerzy Kiszkiś 59, natomiast Montaigne, kończąc *Próby*, 59. Losy trzech mężczyzn, mimo dzielących ich stuleci, przenikają się.

Najbardziej refleksyjne są *Próby do Prób* (trzecia z produkcji). W dokumencie przez rejestrację pracy reżysera z aktorem ukazano proces powstawania filmu. Nie jest to jednak typowa relacja z planu, lecz kolejny zamiar zmierzenia się z tekstem francuskiego myśliciela. Widzowi ukazane są zabiegi, dzięki którym reżyser od uwag strofujących aktora przechodzi do wydobycia dramaturgii tekstu za pomocą inscenizacji (Kiszkiś musi mówić fragment o niezgrabności ciała, leżąc na niewygodnej kracie podłogi, z kolei w części poświęconej upływowi czasu twórca główny nacisk kładzie na to, aby wypowiedziane przez aktora kwestie były zgodne z rytmem masażu głowy). Nieprzypadkowe jest umiejscowienie narratora, filmowego Michela de Montaigne’a. Królikiewicz na lokalizację zamkowej wieży (gdzie

tworzył pisarz) wybrał zbudowane na terenie własnego ogrodu laboratorium¹⁰ ze szkła. To ono stało się przestrzenią aktorsko-reżyserskich poszukiwań formy wyrazu dla dzieła Montaigne'a. By zilustrować proces twórczy, Królikiewicz posłużył się metaforą rentgena: *Osobliwą magią tej pracy jest więc zagadnienie – od co do jak. Efekt tej magii ma coś wspólnego z wylanianiem się rentgenowskiego obrazu. Oto przebieg procesu dochodzenia ciała i ducha aktora do działań zgodnych z intencją, którą wcześniej aktor przyjął jako swoją, a z którą teraz ma się utożsamić*¹¹. Istotny jest moment, kiedy twarz Królikiewicza jest ukazana w podglądzie aparatu rentgenowskiego; to, co widoczne na zewnątrz, zestawione jest z wydobytym obrazem wnętrza człowieka. Twórca jawi się zatem w sposób dualny. W jego obrazie przenikają się pierwiastki duchowe i cielesne. Podczas trwających przez cały dokument prób z aktorem reżyser dialoguje z tekstem. Autorskie Ja manifestuje się dzięki obecności, aktywności i bezpośredniości. *Robimy ten rozdział. Niech on będzie o mnie (...). Niech pan się da do tego przekonać, jaki ja jestem*¹² – mówi do aktora reżyser.

Trzy produkcje poświęcone Montaignowskiemu *Próbowi* (choć nie są filmowymi esejami *sensu stricto*, przyjmują bowiem trzy różne formy: filmu oświatowego, widowiska teatralnego i relacji z planu) Królikiewicz inkrustuje elementami eseju. Oglądane razem, mimo że pozornie dotyczą tego samego zagadnienia, dialogują między sobą, tworząc nową jakość. Poprzez otwartą strukturę, podobną do rozpisanego w trzech tomach eseju Montaigne'a, reżyser po trzykroć daje widzom możliwość indywidualnej lektury.

Narracja I – esej oświatowy

Pierwszy zrealizowany przez Grzegorza Królikiewicza esej, zatytułowany *Esej o ciałach i duszach* (1976), jest enigmą. Ten wyprodukowany na zlecenie Telewizji Polskiej w Wytwórni Filmów Oświatowych w Łodzi dokument nie trafił do dystrybucji, nie miał publicznego pokazu, a jedyna kopia, jaką udało się odnaleźć, znajduje się w archiwum WFO. Co gorsza, zachowana wersja ma niewiele wspólnego z reżyserską wizją dzieła. *Inicjatorem problematyki tego eseju filmowego jest wybitny Polak, psychiatra o światowym rozgłosie, Tadeusz Bilikiewicz. (...) Interesująca nas część dorobku Profesora Bilikiewicza dotyczy możliwości utworzenia pomostu pomiędzy najnowszym stanem nauk ścisłych a dziedzinami refleksji o człowieku. Pomost ten realizuje Profesor na polu psychiatrii. Bo jest to dziedzina wnioskująca w rygory praw przyrody, ale i dotykająca reguł specyficznych tylko dla świadomości*¹³ – pisali w scenariuszu Mirosław i Grzegorz Królikiewiczowie. W zachowanym filmie znajdziemy jedynie strzępy tych filozoficznych aspiracji. Przedstawiony na pierwszej kolaudacji film miał długość 486 metrów¹⁴ (około 42 minuty¹⁵), w ocenzonej wersji pozostawiono 188 metrów¹⁶ (16 minut ekranowej projekcji). *Został okrojony tak, że jest o niczym i o nikim*¹⁷ – ubolewał reżyser. Nie miejsce tu na rekonstruowanie pierwotnej wersji filmu i badanie intencji autora, nie ulega jednak kwestii, że poza eliminacją konkretnych scen (m.in. dyskusji o alkoholizmie czy o tezie: *na studia psychiatryczne idą najgorsi*¹⁸), telewizyjnym cenzorom nie spodobała się eseistyczna forma. Reżyserowi polecono, aby film miał charakter oświatowy: *Ma to być sylwetka prof. Bilikiewicza, prezentacja jego poglądów, wsparta minikontrowersjami oponentów*¹⁹.

Esej o ciałach i duszach w dużej mierze oparty jest na metodach rejestracji życia, jakim ono jest naprawdę²⁰. Królikiewicz, tak jak twórcy *cinéma-vérité* i kina bezpośredniego²¹, zrealizował swój film lekką kamerą Arriflex 16 mm oraz sprzętem rejestrującym dźwięk (cała ekipa filmowa mieściła się w dwóch wynajętych na potrzeby produkcji taksówkach²²). Film rozpoczyna sonda uliczna; przechodnie odpowiadają na pytanie o stosunek do choroby psychicznej. Jedna z ukazanych osób mówi o czymś innym – młoda kobieta wspomina o dyskusji, jaka rozgorzała na łamach ówczesnej prasy: *W tej chwili widzimy rozmowy prowadzone przez profesora Bilikiewicza kontra cała prasa, w związku z tym trudno się ustosunkować, ponieważ pan profesor Bilikiewicz wyraża poglądy dość ostre, a skądinąd wiadomo, że jest to bardzo dobry lekarz*²³. Podobne rozwiązania mające na celu zaskoczenie rozmówców, a tym samym widza, Królikiewicz stosuje kilkakrotnie. Ażeby zarejestrować rzeczywistość „tu i teraz”, użył podstępu. Jerzy Borowicz (asystent reżysera) wspominał: *On [Królikiewicz] do mnie mówi: „Idziesz do Jerzego Urbana. Dam ci kamerkę, nic z nią nie będziesz robił, ale to dobry rekwizyt. Proszisz o audiencję, na pewno cię wpuszczą. Powiesz, że jesteś studentem Szkoły Filmowej wydziału reżyserii i chcesz zrobić o nim film”. Urban tyknął haczyk i mówi: „Panie Jerzy, zapraszam do mnie do domu, będzie miłsza atmosfera, przyjemnie będzie”. Dzwonię do drzwi, a za mną Królik i ekipa filmowa. Urban otwiera zdumiony, a ja mówię: „Proszę pana, po drodze spotkałem Królikiewicza, myślę, że rozmowa z nim da fajne rzeczy w filmie”. Nie mógł się już wycofać*²⁴. Z pewnością kobieta, z którą reżyser rozmawiał w kawiarni, nie spodziewała się filozoficznej dysputy. Z kolei bohatera filmu, profesora Bilikiewicza, kamera Ryszarda Lenczewskiego podgląda. Widzimy psychiatrę podczas odbioru kwiatów, schodzenia ze schodów; nawet wykład wygłaszany do studentów filmowany jest jakby ukrytą kamerą (ujęcia kręcone są z żabiej perspektywy – z poziomu podłogi).

W swoim filmie Grzegorz Królikiewicz odwołuje się do wiedzy odbiorcy, zakładając, że adresat wie, kim jest profesor Tadeusz Bilikiewicz oraz na czym polega jego spór z innymi psychiatrami, lansującymi leczenie chorych psychicznie bez użycia leków²⁵. Zgoła niczego o profesorze nie dowiemy się z obrazu, komentarza ponadkadrowego, polifonii głosów i opinii, brak też podpisów, kim są wypowiadające się w filmie postacie. Dominująca nad obrazem muzyka ilustracyjna (symfonia g-moll Wolfganga Amadeusza Mozarta) powoduje dodatkowe zagubienie widza. Ta szkicowa, niedokończona forma widoczna jest również przy wykorzystaniu archiwaliów. Ujęcia przedstawiające gazety nie służą Królikiewiczowi jedynie do ukazania ataków prasy na Bilikiewicza; widoczna w kadrze dłoń zaznacza fragmenty artykułu Jerzego Urbana *Horror*, „montując” z nich nową wypowiedź. W *Eseju o ciałach i duszach* Bilikiewicz porównuje ludzką myśl do projekcji filmowej: *Ciągłość świadomości jest złudzeniem podobnym do złudzenia obrazu kinematograficznego. Ta ciągłość składa się z mnóstwa jakichś elementów, są to erupcje jakichś zjawisk chemicznych, które następując szybko po sobie, dają złudzenie naszego przeżycia*²⁶. Brak jednoznacznej konkluzji, wrażenie szkicowości, wielogłos, możliwość szerokiej interpretacji – wszystko to sprawia, że *Esej o ciałach i duszach* jest najbardziej niejednoznaczny filmowy esej Grzegorza Królikiewicza. Paradoksalnie fascynująca forma tego dzieła w dużej mierze została wzmocniona poprzez ingerencje telewizyjnych decydentów.

Esej o ciałach i duszach (mimo kolaudacyjnych zaleceń telewizji polskiej oraz WFO, wytwórni specjalizującej się w filmach oświatowych) trudno nazwać filmem oświatowym, co stało się jednym z powodów do jego zablokowania. Podobnych wątpliwości nie można mieć w przypadku *Pergaminu Konfederacji Warszawskiej 1573* (1982), mającego wszelkie znamiona filmu oświatowego. Dyrektor WFO zaklasyfikował dzieło jako „film szkolny”, *realizowany dla Ministerstwa Oświaty i Wychowania*²⁷. Obraz przedstawia genezę powstania pergaminu, jego znaczenie dla dziejów Polski, a także drogę, jaką przeszedł. Film mógłby stanowić dodatek przed kinową projekcją *Klejnotu wolnego sumienia* (1983) – fabuły rozgrywającej się w okresie uchwalenia konfederacji warszawskiej. Co znaczące, *Pergamin Konfederacji Warszawskiej 1573* w większości składa się z odrzuconych w procesie montażu „ścinków” z *Klejnotu wolnego sumienia*. Jednorodny materiał archiwalistów potęguje wrażenie oglądania filmu fabularnego, a nie dokumentu. Grzegorz Królikiewicz jest więc nie tylko reżyserem, scenarzystą, autorem komentarza, ale również autorem wykorzystanych w dokumencie fragmentów filmu.

Zadanie, jakie stawia przed widzem reżyser, polega na oddzieleniu warstwy historycznej od współczesnej. Treści dwóch płaszczyzn czasowych przenikają się, są prawdziwe zarówno w kontekście wydarzeń z renesansu, jak i aktualnego stanu wojennego. Do współczesności należy rama narracyjna, w której kolejkę do sklepu pokazano z perspektywy stojących w niej ludzi (nie widzimy całych postaci, a jedynie ich buty). Kolejka, będąca odniesieniem do deficytów stanu wojennego, w finale dokumentu nabiera dodatkowego znaczenia: *Być może wraz z pergaminem stajemy w najdłuższej z kolejek, w kolejce po prawdę o ukrytych dotąd możliwościach pamięci kulturalnych społeczeństw*²⁸. Cytatem ze współczesności jest widoczny w jednym z kadrów naddarty plakat z napisem „wolność” (na fragmencie plakatu napis widoczny jest z za krat). Reżyser wzmocnił znaczenie tego obrazu przez słowa narratora: *A jednocześnie nie wygasa marzenie o wolności*²⁹. Nie mniej jednoznaczny jest wprowadzający w film komentarz lektora: *A jednak dzisiejsze pomylenie wolności z niewolą, demokracji z anarchią, propagandy z prawdą, dobrowolnej zgody społecznej z nakazem posłuszeństwa wobec władzy, byłoby niemożliwe, gdyby świat chciał pamiętać o tym, co w roku 1573 zostało ustalone dla określenia wolności, demokracji i tolerancji*³⁰. Czytelną metaforą jest ujęcie stada owiec gnanych w nieznanym kierunku.

Królikiewicz, posługując się formą filmu oświatowego, stworzył esej będący wezwaniem do tolerancji i wzajemnego poszanowania ludzi. Na aspekt skomplikowania autorskiego wywodu zwrócił uwagę oceniający dokument ekspert: *Podejrzewam wprawdzie, że widz nie zawsze pojmie związek między obrazem a tekstem komentarza, ale nie niepokoiłbym się tym zbytnio. (...) Zastanawiam się jednak, czy większego wrażenia nie wywierałby komentarz mniej patetyczny, mniej retoryczny, skromniejszy (...)*³¹. Wątpliwości te posłużyły jako pretekst, by film na sześć lat zesłać na półkę. Dopiero w 1988 r. (dawno po zakończeniu stanu wojennego) pokazano go w ocenzonej wersji na Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie. Po *Eseju o ciałach i duszach* kolejny esej Grzegorza Królikiewicza został zatrzymany i oceniony.

Ostatnim esejem reżysera zrealizowanym w Wytwórni Filmów Oświatowych jest *Prekursor* (1988). Tak jak poprzednie filmy powstał on pod pretekstem produkcji filmu oświatowego. Dokument został skierowany do realizacji jako film po-



Pergamin Konfederacji Warszawskiej 1573, reż. Grzegorz Królikiewicz (1982)

O ile umiem czytać po polsku, z tekstu tego wynikają następujące rzeczy: 1) Nie mówi się tu o luźnych projektach prof. Bilikiewicza, takich jak owo topienie pijaków w morzu, ale o metodach urzeczywistnianych realnie wobec pacjentów zamkniętych w klinice akademickiej. 2) Zadawanie bólu nie jest tu nieuniknionym rezultatem zabiegu leczniczego, tylko celem. 3) Dobór delikwentów na — mówiąc bez ogródek — tortury odbywa się nie wedle wskazań typu medycznego, tylko wedle kryteriów społecznych — „urodzeni w niedzielę” „typy pasożytnicze”. A więc elektrowstrząsy, szczególnie silne elektrowstrząsy i inne sposoby zadawania bólu stanowią karę wymierzaną przez lekarza za styl życia i za — — — — — . Jeszcze chciałoby się zapytać, — — — — — . na nerwicę, a więc z natury — — — — — . w kłopoty społeczne — — — — — .

Esej o ciałach i duszach, reż. Grzegorz Królikiewicz (1976)

pularnonaukowy w produkowanym przez WFO cyklu *Sylwetki nauki polskiej*³². Bohaterem jest tu cybernetyk Marian Mazur, twórca teorii charakterów³³. Zatem *Prekursor*, zgodnie z założeniami gatunku, powinien być dokumentem popularyzującym dane zagadnienie, skierowanym do szerokiego grona odbiorców – *Jest to więc widz dość przypadkowy, reprezentujący przeciętny poziom wiedzy o społeczeństwie, co jest istotną przesłanką dla twórców i producentów*³⁴. Rzeczywiście, w *Prekursorze* znajdują się rozwiązania charakterystyczne dla filmów oświatowych (komentarz ponadkadrowy, archiwalia, tłumaczenie abstrakcyjnych zagadnień za pomocą prostych przykładów). Jednak Grzegorz Królikiewicz wykorzystał konwencję filmu popularnonaukowego do subiektywnego, skomplikowanego, wielowątkowego wywodu. Z filmu niewiele dowiemy się o biografii Mazura, nie poznamy kolejnych etapów jego życiowej i naukowej ścieżki, bowiem celem reżysera nie jest prezentowanie zestawu faktów, lecz stworzenie sugestywnej opowieści o wybitnej jednostce i jej zmaganiach z systemem.

Przyjrzyjmy się, jak użyte są w *Prekursorze* materiały archiwalne (zdjęcia Mariana Mazura). Aby zilustrować słowa komentarza: *Ludzie naukowych karier uciekają nawet od cienia podejrzeń o kontakty z tą dziedziną herezji*³⁵, kamera wykonuje szwenk z ujęcia osoby znajdującej się na fotografii obok Mazura – tak jakby obawiano się pokazać jej twarz. Mamy do czynienia z niespotykaną w filmie dokumentalnym relacją między obrazem a komentarzem nagrywanym już na etapie postprodukcji. Innym przykładem na nietypowe zastosowanie archiwaliów jest ostatnia scena filmu, w której zdjęcia pokazują bohatera na różnych etapach życia – od starości począwszy, na fotografii z okresu dzieciństwa skończywszy. Odwrócenie chronologii sugeruje szansę na „ponowne narodziny” idei Mazura, dzięki kolejnym pokoleniom. Królikiewicz skorzystał także z oświatowych pomocy dydaktycznych, jednak ich wybór i zastosowanie są przewrotne. Łata geodezyjna służy jako miernik procesu tresury charakteru, monstrialna strzałka trzymana przez aktorów opatrzona napisami (egzodynamizm, statyzm, endodynamizm) tłumaczy szczegóły teorii Mazura, a fotografowane poklatkowo kryształki siarczanu miedzi unaoczniają proces krystalizacji charakteru. Jakby tego było mało, w filmie występują ucharakteryzowani na postaci z innego świata aktorzy teatru Akademia Ruchu, tworząc performance jako ilustrację do koncepcji Mazura.

W eseju o Marianie Mazurze Królikiewicz nie tylko odwołał się do środków filmu oświatowego, wprowadził również fragment operetkowy. Ubrana w czerwoną suknię, umalowana czerwoną pomadką i oświetlona czerwonym światłem kobieta wyśpiewuje arię Adeli z *Zemsty nietoperza* Johanna Straussa (syna): *Ja się śmieję – ha, ha, ha / Co się dzieje – ha, ha, ha / Ja się śmieję – ha, ha, ha / Oszaleję – ha, ha, ha / Bo tylko śmiechu wart ten żart*³⁶. Scena rozgrywa się w miejscu nieprzypadkowym, w Sali Kongresowej Pałacu Kultury i Nauki (dwa lata wcześniej odbywał się tam przedostatni X Zjazd PZPR). Ilustracją muzyczną powracającą w *Prekursorze* są *Ucieszne figle Dyla Sowizdrzała* Richarda Straussa. Tenże motyw, podobnie jak fragment operetki, rozbija powagę filmowego wywodu. Co ciekawe, na wstępnym etapie realizacji filmu Królikiewicz planował dodatkowo wprowadzenie animacji³⁷.

Ze względu na kłopoty z klasyfikacją gatunkową *Prekursora* zalicza się do grupy dokumentów kreacyjnych, czyli filmów niefikcyjnych, w których zastosowano środki kojarzone z produkcjami fabularnymi. Jak podkreślał operator Ste-

fan Czyżewski, w przypadku *Prekursora* są to: *narracyjne ruchy kamery; stosowanie barwnego – „nierealistycznego” oświetlenia; głęboka podekspozycja; transformacja perspektywy poprzez stosowanie obiektywów szerokokątnych; „nierealistyczna” charakteryzacja; „nierealistyczne scenograficzne interwencje w obiekty naturalne; adresowanie percepcji widza do przestrzeni pozakadrowej; brak płynności montażowej (...)*³⁸. Jednakże nie wszystkie sceny zostały w filmie Królikiewicza wykreowane, pojawiają się tu m.in. dokumentalne ujęcia warszawskiego mieszkania Mariana Mazura, ukazana jest wdowa po profesorze (w trakcie porządkowania archiwum po zmarłym mężu). Elementy te jednak nie są wyeksponowane, przeciętny widz traktuje je na równi ze scenami w pełni zainscenizowanymi.

W *Prekursorze* znajduje się szereg aluzji i sformułowanych wprost oskarżeń dotyczących systemu Polski Ludowej. Miejscem akcji filmu jest Pałac Kultury i Nauki (dawniej imienia Józefa Stalina), będący emanacją autorytarnego systemu (warto zwrócić uwagę na ujęcie, w którym świecą się litery KULT – aluzja do kultu komunistycznych władców). Metoda, jaką posługuje się system, eliminując niewygodnych obywateli, została zasugerowana przez ujęcie muchy uwięzionej w szklance; scena kojarzy się ze zniewoleniem dysydentów podczas stanu wojennego. Królikiewicz demaskuje też metodę „etykietkową”, polegającą na kompromitacji określonych poglądów przez nadawanie im etykietki. Jej działanie przedstawione zostało w scenie rozgrywającej się w Sali Kongresowej. Jedna z postaci proponuje: – *Niczego nie zmieniamy*, po czym z trybuny pada hasło-etykietka: *konserwyzm*, na propozycję: – *Dokonyjmy gruntownych zmian*, słychać odpowiedź: *reformizm*; gdy pada postulat: – *Wyróżniamy uzdolnionych*, z ust postaci bucha w kierunku kamery ogień; *elitaryzm* – odpowiada po założeniu białych rękawiczek działacz nadający etykietki. Trybuna, z której padają hasła-etykietki oklejona jest napisami, co sugeruje, że nawet sam działacz padł ich ofiarą.

Motywy postaci ziejących ogniem powraca pod koniec filmu, w nocnej scenie nakręconej przed Pałacem Kultury. Komentarzem jest czytany przez Grzegorza Królikiewicza wiersz *Jeżeli* Rudyarda Kiplinga (we wcześniejszym ujęciu tekst utworu Kiplinga, napisany charakterem pisma reżysera, zestawiony jest z fragmentem autobiografii Mariana Mazura). Słowa: *Jeśli potrafisz widzieć prawdę twą zmienioną w pulapkę, którą lotr na głupców przygotował lub znaleźć pracę twą wyśmianą i zniszczoną, i nie załamać się, i podjąć ją na nowo... Jeśli potrafisz zebrać wszystko, coś zgromadził, na jednej naraz to położyć szali i stracić wszystko, i zacząć od początku, i ani słowem się nikomu nie pożalić... Jeśli potrafisz swój wysiłek ciągle wzmagać w minucie każdej, coraz mocniej i potężniej... Twoją jest ziemia razem z tym, co z niej uczynisz, i wtedy, synu mój, prawdziwym jesteś mężem*³⁹, są mottem twórczości zarówno Mazura, jak i Królikiewicza. Zianie ogniem ma dodatkowe znaczenie. Jak wspominał Stefan Czyżewski: *To było ulubione powiedzenie Królikiewicza, że to są heretycy, którym płoną usta, jak to w traktatach średniowiecznych było napisane*⁴⁰. W książce poświęconej filmowi *Obywatel Kane* Królikiewicz napisał, trawstując Williama Shakespeare’a⁴¹: *Heretycy to nie ci, którzy palą się w płomieniach, ale ci, którym zapłonęły usta*⁴². W *Prekursorze* heretykami są Marian Mazur (wszak cybernetyka to herezja) i Grzegorz Królikiewicz (*porte-parole* naukowca).

Wątek autotematyczny zaznaczony jest już w początkowym ujęciu filmu. Pod widoczną na pierwszym planie sferą armilarną, którą trzyma w ręku Mikołaj Ko-

pernik, stoi ustawiona na statywie kamera. Pomnik powraca pod koniec filmu, krąży wokół niego pochyłona, ubrana w lachmany postać, dzierżąc w dłoni fragment taśmy filmowej. Włóczęgą⁴³ okazuje się sam Grzegorz Królikiewicz. Zauważalne w poprzednim ujęciu ścinek taśmy 35 mm i kartka z napisem „charakter jest nieprzerwalny” sugerują cenę, jaką musiał zapłacić reżyser za życiowe wybory. Pojawienie się Królikiewicza w stroju bezdomnego jest dla widza zaskoczeniem, bowiem we wstępnym odsłonach filmu widzimy go w zgoła innym wcieleniu – jako ubranego w garnitur dziennikarza. Reżyser przypomina demiurga kreującego skomplikowany, wielowarstwowy esej, ale również twórcę obecnego w niemal każdym aspekcie dzieła (jest reżyserem, scenarzystą, autorem komentarzy, które sam wygłasza⁴⁴).

Warto wspomnieć o pojawiających się w *Prekursorze* rzeźbach. We wnękach na froncie siedziby Polskiej Akademii Nauk w Warszawie (miejsce pracy Mazura), widoczni są ludzie – żywe rzeźby. Dwie postacie kręcą się wokół własnej osi, sugerując zmienny stosunek autorytetów do Mazura. Inne wnęki zostały zapełnione socrealistycznymi figurami przedstawiającymi m.in. przodowników pracy. W *Prekursorze* ukazany jest też pomnik Mikołaja Kopernika oraz zawinięty w folię z napisem „etykieta” pomnik Adama Mickiewicza. Wielokrotnie w filmie powraca *Myśliciel* Auguste’a Rodina, rzeźba reprezentująca ideał człowieczeństwa; pojawia się też jej przeciwieństwo – wykonana z gliny kopia, którą dowolnie kształtują czarne, symbolizujące władzę ręce. Wszystkie te dzieła służą jako tło do budowy kolejnego, tym razem niewidzialnego pomnika. Grzegorz Królikiewicz wyjaśniał: *Z ogromną pasją zająłem się teorią psychologiczną Mazura, on wtłoczył psychologię w system cybernetyczny, posłużył się nią, aby stworzyć trzeci w dziejach świata kodeks psychologiczny. Tak się tym przejąłem, że postanowiłem dla twórcy zrobić pomnik prekursora, człowieka, którego nikt nie rozumie, a on robi rzecz wspaniałą*⁴⁵.

Narracja II – esej wideo

Esej o ciałach i duszach, Pergamin Konfederacji Warszawskiej 1573 i *Prekursor* są esejami filmowymi zrealizowanymi w kostiumie kina oświatowego – formuła ta rodziła pewne ograniczenia, podobnie jak fakt rejestracji filmów na deficytowej taśmie. Zupełnie inaczej wyglądała produkcja filmów *Człowiek środka* (1987, o Jerzym Toeplitzu /1909-1995/ – historyku filmu i rektorze Szkoły Filmowej⁴⁶) oraz *Wiesz jak jest* (1988, o Bolesławie Lewickim /1908-1981/ – filmoznawcy i rektorze Szkoły Filmowej⁴⁷). *Zrobiłem filmy* – mówił Królikiewicz – *o moim rektorze Toeplitzu, o rektorze Lewickim – one są esejami, mają elementy kompozycji dokumentalnej, ale mają też element kreacji. Są tam dowody z życia wzięte, wręcz ewidencyjne, ale też fragmenty czy wypowiedzi metaforyczne, czy nawet łączniki fabularne dla zinterpretowania idei*⁴⁸. Producentem obydwu dzieł było Muzeum Kinematografii w Łodzi⁴⁹, dające Królikiewiczowi pełnię wolności artystycznej.

Filmy te zrealizowano w technice wideo⁵⁰. Elektroniczny zapis umożliwił realizację wielogodzinnych nagrań⁵¹, z których twórca, dopiero w trakcie montażu, wydobywał i kreował sensy. Dla Grzegorza Królikiewicza wideo było czymś więcej niż innowacją technologiczną, traktował je jako nową kategorię opisu rzeczy-



Prekursor, reż. Grzegorz Królikiewicz (1988)

wistości. *To nie są filmy, to jest wideo, luźne notacje czasem, oczywiście inkrustowane różnymi sprawami, które pod kamerę same wchodzi* ⁵² – podkreślał reżyser. Jedną z takich niezaplanowanych sytuacji jest w *Wiesz jak jest* scena awarii sprzętu filmowego. W trakcie realizacji nagrań, zarówno w obrazie, jak i w dźwięku pojawiają się zakłócenia. Deformacja obrazu i dźwięku nakłada się na rozmowy współpracownic Lewickiego (Marii Kornatowskiej, Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej i Ewy Nagurskiej), mieszając się z padającymi z reżyserki komentarzami realizatorów oraz z furią reżysera – *My się ośmieszamy, stary, (...) włącz to komando, bo apel wam zrobię!* ⁵³. Krzyk i wściekłość Królikiewicza sprzężone z awarią filmowego sprzętu są nawiązaniem do obozowej historii Bolesława Lewickiego, który w Gross-Rosen został wyznaczony na kinooperatora wyświetlającego film dla Hitlerjugend. (...) *Do kabiny wbiega esesman, krzycząc: „Zatrzymaj, natychmiast zatrzymaj!” i kopiąc mnie w różne dostępne jego nodze części ciała. A ja nie mogę spełnić jego życzenia, ponieważ nie wiem, jak zatrzymać Ernemanna, a boję się zapalić taśmę i spalić kabinę. W rezultacie esesman wrzeszczy, film leci dalej, aż się rolka skończy (...)* ⁵⁴. Powyższy fragment książki *Wiesz jak jest* Bolesława Lewickiego znalazł się też w filmie. Dramatyczne wspomnienie z czasu niewoli zostało strawestowane we współczesności. Przenikanie się nastrojów ludzi w dwóch przestrzeniach (reżyserce oraz studiu) było możliwe dzięki zastosowaniu technologii wideo i jednoczesnej pracy kilku kamer. *To wszystko na taśmie, na celuloidzie byłoby preparowane, odgrzewane, rekonstruowane. Tutaj istnieje pewien rodzaj przekładni, przekładni wideo, tzn. jest niesamowita zupełnie oleistość, płynność* ⁵⁵ – wyjaśniał reżyser.

Technika wideo szczególnie użyteczna okazała się w filmie o Bolesławie Lewickim, portret zmarłego szkicowany jest bowiem na podstawie wspomnień rejestrowanych siedem lat po jego śmierci. Metoda, jaką posłużył się reżyser, jest podobna do rozwiązania znanego z *Obywatela Kane'a* (w filmie Królikiewicza pojawia się kartka z tytułem dzieła Wellesa). (...) *Narrator po narratorze, ta sztafeta nieświadoma mety – budując fragmenty wspomnień, jak sklepienie: wreszcie zamyka się to w jakąś kulę (...). Na powierzchni tej kuli wymalowane są – przez kolejnych narratorów, którym zmarły bogacz zmieniał życie – szkic do portretu Kane'a*⁵⁶ – pisał reżyser. Z kolei w *Człowieku środka* rolę narratora pełni sam bohater, Jerzy Toeplitz, opowiadając o kolejnych etapach swojego życia. Autoprezentacja historyka filmu przypomina hasło w encyklopedii (tę ukazano na początku filmu) – oficjalną narrację uzupełniono o wspomnienia współpracowników, uczniów i innych osób. Rozbicie narracji, wprowadzone na zasadzie kontrapunktu, powodują wypowiedzi Jerzego Bossaka, które komentują głos byłego rektora Szkoły Filmowej, oświetlając przedstawione fakty z innej strony. (...) *W Polsce dominują w świecie kultury ludzie, którzy poszli za tym, co powiedział poeta. Chcieliby być Mesjaszem narodu i korona cierniowa im bardzo odpowiada, najlepiej żeby była z neonu, bo nie ugniata, a jeszcze i świeci* – wypowiedź Bossaka zmontowana jest z ujęciem Jerzego Toeplitza. *Tylko nie wiem, czy go nie skrzywdziłem trochę* – przyznał samokrytycznie Bossak. Podobne funkcje w *Wiesz jak jest* pełnią realizujący nagrania reżyser Maciej Wojtyzsko oraz operator Adam Kaczanowski, którzy z reżyserki prześmiewczo komentują rejestrowane wspomnienia: *Zbyszek, miałeś kiedyś procesualną Bazenistkę?, Na dwójce daj te dwie lewiatanki, dawaj Marysię i tą drugą, Co to jest filmologia? Po co ta wiedza o filmie? Wiedza o becze...*⁵⁷.

W obu esejach wideo Królikiewicz korzysta z różnorodnych środków filmowej wypowiedzi. Sceny dokumentalne łączone są z epizodami inscenizowanymi. Muzyka klasyczna (Gustava Mahlera w *Człowieku środka* i Ludwiga van Beethovena w *Wiesz jak jest*) pełni rolę nie tylko ilustracji, jest wykorzystywana jako równoprawna warstwa dźwiękowa, często mówiąca więcej niż dialogi. Istotne są też nierealistyczne odgłosy synchroniczne, których zadaniem jest wybicie widza z komfortowej kontemplacji filmu. W warstwie wizualnej zbieżną funkcję pełnią: nietypowe kadrowanie, łamanie zasad sztuki operatorskiej oraz brak ciągłości wizualnej.

W *Człowieku środka* i *Wiesz jak jest* duże znaczenie mają dygresje, metafory i alternatywne narracje. W esej o Toeplitzu ukazano sprawę Zofii Dwornik, która, zadenuncjowana przez kolegów ze Szkoły Filmowej, trafiła na rok do więzienia⁵⁸, przedstawiono także wydarzenia z Marca 68 (próbę pozbawienia Toeplitza funkcji rektora pokazano za pomocą inscenizowanych scen, kiedy to dzieci przebierają się w toge i wkraczają do rektoratu Szkoły Filmowej). W *Człowieku środka* w interesujący sposób został wykorzystany fragment z filmu braci Lumière *Wjazd pociągu na stację w La Ciotat* (1895); pojawianie się pociągu, jego przyjazdy i odjazdy wyznaczają w filmie kolejne etapy życia Jerzego Toeplitza. Wielokrotnie jako przebitka wypowiedzi byłego rektora pojawia się splątany sznurek symbolizujący nić życia bohatera bądź też jego osobowość. Jak sugeruje twórca, Toeplitz (...) *jest człowiekiem delikatnym i sentymentalnym, tkwi w mocno zasznurowanym gorsecie kultury. Ci, co go znają, wiedzą jednak, co mam na myśli. Mój film o Jerzym Toeplitzu zatytułowałem „Człowiek środka” dlatego, że moim zdaniem, jest on syntezą*

*skrajnych możliwości*⁵⁹. Do rangi metafory urasta dokumentalnie zarejestrowana, trwająca ponad 20 minut, scena poszukiwań przez Jerzego Toeplitza legitymacji zaświadczających o przynależności do rozmaitych organizacji filmowych, *te legitymacje to herb jego duszy*⁶⁰.

W eseju o Lewickim dygresje to niezwiązane bezpośrednio z bohaterem wspomnienia z obozu koncentracyjnego w Auschwitz. Były więzień, Jan Pilecki, opowiada o życiu w obozie, między innymi wspomina rotmistrza Witolda Pileckiego (wówczas nieznanego) i żydowskiego siłacza Jakuba Kozalczyka. *Wiesz jak jest* podzielone jest na 12 części (Narracja I, Dygresja I, Narracja II, Ekspiacja I, Dygresja II, Ekspiacja II, Refleksja I, Refleksja II, Dygresja III, Narracja III, Ekspiacja III, Refleksja III), Prolog oraz Epilog. Ta skomplikowana, wielowątkowa struktura ma odsłonić nie tylko osobowość Bolesława Lewickiego, ma być również portretem przedwojennej inteligencji, której uosobieniem jest dyplomata, filmoznawca, profesor Zbigniew Czczot-Gawrak (rocznik 1911). Na plan filmu przyszedł on z przygotowanymi przez siebie pytaniami, nie zawahał się odpytać z nich przeprowadzającego wywiad Grzegorza Królikiewicza. *Pan je musi na pamięć znać* – dyryguje profesor. *Właśnie, ja się nauczę tego* – przytakuje reżyser. Kulminacja sceny następuje, gdy Czczot-Gawrak chce usunąć z nagrania fragmenty, które jego zdaniem nie wyszły. W tym momencie Królikiewicz wchodzi na krzesło, mówiąc: *Ja nie mogę być przez pana kontrolowany, pan musi mi zaufać, że spotkał się z człowiekiem, który przynajmniej na ten moment pana przerasta*⁶¹. Zbigniew Czczot-Gawrak jawi się jako osoba za wszelką cenę chcąca kontrolować swój publiczny wizerunek (równie nienaganny jak krawat, który z pedanterią zawiązuje przed przystąpieniem do zdjęć). *Lewicki miał charakter miękki* – opowiadał reżyser – *natomiast Gawrak miał w sobie postawę dandysa, który nie wybaczy ci tego, że jesteś od niego mniej przystojny, mniej uczony albo mniej tytułowany. To była też cecha autorytarna przedwojennego profesora, to jest noszenie tego własnego etosu nieco wyżej*⁶².

Postacie Jerzego Toeplitza i Bolesława Lewickiego to lustra, w których przegląda się reżyser (w jednym z ujęć, w szybie, odbijają się wizerunki Toeplitza i Królikiewicza; swoistymi lustrami są również ekrany z podglądem wideo). W *Człowieku środka* reżyser rozpoczyna rozmowę z Toeplitzem od psychodramy – były rektor egzaminuje Królikiewicza z historii filmu, tak jak to robił w 1967 r. Film kończy się odwróceniem ról, „lustrzanym odbiciem” wstępnej sceny, Królikiewicz, kończąc zdjęcia, wpisuje bohaterowi do indeksu ocenę za egzamin „z wieczności i nieskończoności” (jest rok 1987, od studenckiego egzaminu Królikiewicza minęło 20 lat). W obu filmach reżyser, przeprowadzając rozmowy i wspominając życiowe wybory byłych rektorów, konfrontuje się z własnymi decyzjami. Rozliczając Bolesława Lewickiego z czasu pełnienia przez niego funkcji rektora, przypatruje się swoim aspiracjom piastowania stanowiska kierownika artystycznego zespołu filmowego czy planom objęcia posady rektora Szkoły Filmowej. Krytyczna autorefleksja reżysera, odsłonięcie przed widzami swojego Ja, próba dotarcia do esencji osobowości Lewickiego i Toeplitza łączą się z zerwaniem ze światem filmowej iluzji. Królikiewicz wręcz eksponuje „kuchnię filmową”. To, co zazwyczaj jest ukrywane przed odbiorcami (kamery, sprzęt dźwiękowy, ekipa filmowa), w obydwu esejach wideo jest celebrowane. W dokumencie o Toeplitzu jest symboliczna scena, w której przy stole montażowym reżyser wybiera najlepszy fragment ujęcia, wielokrotnie przewijając nagranie, demonstrując proces powsta-



Próby do Prób, reż. Grzegorz Królikiewicz (1998)

wania filmu. W tym filmie do dyskusji włącza się jeden z członków ekipy, co w kinie dokumentalnym jest ewenementem. U Królikiewicza nie ma różnicy między światem ukazanym na ekranie a planem filmowym. Synteza tych dwóch sfer tworzy esej wideo. W *Człowieku środka* i w *Wiesz jak jest* reżyser wystawia widzów na próbę, muszą się odnaleźć w gąszczu narracji, dygresji, sprzeczności, przełamać nawyki odbiorcze i dociec, kim byli bohaterowie.

Narracja III – esej montażowy

W 2009 roku, po 21 latach od powstania *Wiesz jak jest* i *Prekursora*, Grzegorz Królikiewicz zrealizował *Kerna* – swój ostatni esej. Bohaterem filmu jest Andrzej Kern, łódzki adwokat broniący m.in. opozycjonistów w czasach PRL, po 1989 r. poseł i wicemarszałek polskiego sejmu. Postacią powszechnie rozpoznawaną stał się za sprawą głośnego zaginięcia córki (Moniki Kern). O wydarzeniu rozpisywała się ówczesna prasa, a Marek Piwowski zrealizował na jego kanwie film fabularny *Urowadzenie Agaty* (1993).

W *Kernie* Królikiewicz przedstawił historię swojego bohatera na tle wydarzeń historycznych: II wojny światowej, wydarzeń z Marca '68, wprowadzenia stanu wojennego, pierwszych wolnych wyborów prezydenckich, początków działalności politycznej III RP. Kern jest wplątany w najnowsze dzieje Polski, ta bliskość destrukcyjnie wpływa zarówno na niego samego, jak i jego najbliższych. Pochodzący ze Szwajcarii ojciec Kerna przyjął polskie obywatelstwo, co przesądziło o uwięzieniu go w kolejnych obozach koncentracyjnych. Nieszczęścia dotknęły również

dzieci Andrzeja Kerna – poprzez działalność ojca zostały uwikłane w politykę (syn Andrzej, dobrze zapowiadający się piłkarz, został w stanie wojennym pobity przez ZOMO, płacąc za to fizyczną niepełnosprawnością). Sprawa ucieczki Moniki zniszczyła polityczną karierę Kerna. Wyparli się go polityczni sojusznicy. W 2007 r. obiecane mu pierwsze miejsce na liście wyborczej zostało zmienione na drugie, by na koniec okazało się, że w ogóle nie został wpisany na listę kandydatów do sejmu. Niedługo po tym Andrzej Kern zmarł. Zdaniem reżysera: *W Kerna uderzono za to, że był nieprzekupny i celnie trafił w sedno politycznej i moralnej korupcji*⁶³. Dzieje łódzkiego adwokata mają w sobie coś z historii Hioba, z tą różnicą, że doświadczony przez ludzi, za swoją postawę nie został wynagrodzony. W *Kernie* (tak jak w *Prekursorze*) ważne jest ukazanie napięcia między jednostką a niszczącymi ją przeciwnościami.

Podobnie jak w filmowym portrecie Mariana Mazura, można znaleźć w biografii Kerna wątki łączące go z Królikiewiczem. Obaj są przedstawicielami tego samego pokolenia (Kern to rocznik 1937, Królikiewicz – 1939), studiowali prawo, kontestowali władzę ludową w 1968 r. i w okresie stanu wojennego. Byli przyjaciółmi. Reżyser podkreślił autobiograficzny wymiar, pojawiając się w filmie osobiście oraz przez ponadkadrowy komentarz. Relacja Kern-Królikiewicz manifestuje się także w bardziej subtelny sposób. W *Kernie* został umieszczony fragment archiwalnego nagrania, dokumentujący pomyłkę, jaką Wojciech Jaruzelski popełnił w 1989 r. w trakcie składania roty ślubowania, obejmując urząd prezydenta. Zamiast: *Będę strzegł niezłomnie godności narodu*, powiedział: *Będę strzegł niezłomnie jedności narodu*. Królikiewicz wyciął z wypowiedzi przyjmującego przysięgę słowo „godność” i słowo „jedność” z przysięgi elekta w celu wielokrotnego ich powtórzenia. Z jednej strony zabieg ten podkreśla pomyłkę Jaruzelskiego, z drugiej tworzy muzyczny remiks. Zdaniem Andrzeja Kerna – prawnika – błąd popełniony podczas przysięgi unieważniał wybór prezydenta, a co za tym idzie powodował, że *cały kraj staje się nieważny*⁶⁴. Sejmowy incydent z 19 lipca 1989 r. na tyle zafrapował Grzegorza Królikiewicza, że wydał on album *Księga jednego małego błędu*⁶⁵ (książka była eksponowana jako dzieło sztuki w ramach artystycznej akcji Konstrukcja w Procesie 1990⁶⁶).

Remiks fragmentu przysięgi Wojciecha Jaruzelskiego jest autocytatem z filmu dokumentalnego *Niezależny* (reż. Grzegorz Królikiewicz, 1989) o kampanii wyborczej Karola Głogowskiego. W *Kernie* znalazły się też inne materiały archiwalne mające źródła m.in. w filmach Królikiewicza (*Bardzo krótki strajk*, 2007, *Wolna elekcja*, 1991, *50-lecie Rady Adwokackiej*, *Niezależny*, 1989), programach TVP Łódź, audycjach Agencji Informacyjnej TVP. Wszystkie te nagrania są podstawą kreowania nowych znaczeń. Reżyserowi nie zależy na budowaniu obiektywnej narracji, ważniejsze jest dla niego oddziaływanie na emocje widza, stąd skrót i sceny montowane na granicy percepcji.

Emblematyczny jest moment wystąpienia Kerna w sejmie. Słowa polityka o tym, że spadły na niego trzy potężne ciosy, Królikiewicz ujął w sekwencji montażowej trwającej około 2,5 sekundy – pojawiają się tu wizerunki zomowców, archiwalne zdjęcie Andrzeja Kerna juniora, fragment obrazu Francisca Goi oraz zbliżenie oka syna Kerna. Podobnie jak w montażu atrakcji Sergieja Eisensteina, u Królikiewicza: (...) *zamiast statycznego „odbicia” jakiegoś zjawiska, narzuconego przez temat wydarzenia (...), wylania się nowa metoda – swobodny montaż*

dowolnie wybranych, samodzielnych (niezwiązanych z daną kompozycją i tematyką scen) „oddziaływać” (atrakcji), lecz dokładnie nacelowanych na wywołanie określonego końcowego efektu tematycznego (...)”⁶⁷. Taką rolę pełnią w filmie dzieła Goi (obraz *Saturn pożerający własne dzieci* oraz rycina *Gdy rozum śpi, budzą się demony*) oraz wprowadzone w trakcie montażu atrakcje – spowolnione i przyśpieszone zdjęcia czy efekt odwróconej kamery sugerujący, że świat stanął na głowie.

Chwyty rodem z filmów sowieckiej szkoły montażu nie wyczerpują bogactwa formalnych rozwiązań, jakie zastosowano w *Kernie*. W filmie, obok dokumentalnych relacji świadków, pojawiają się sceny inscenizowane, pełniące zarówno rolę ilustracyjną (toga prawnicza jako przedmiot – cezura kolejnych etapów życia bohatera), jak i symboliczną (fiólek alpejski jako oznaka szwajcarskiego pochodzenia rodziny Kernów). *Robiąc ten film, myślałem o młodych. Stąd forma eseju w konwencji plakatowej z jaskrawościami wizualnymi*⁶⁸ – przyznał twórca. Również w warstwie dźwiękowej wprowadzone zostały jednoznaczne, choć niecodzienne dla filmu dokumentalnego, środki komentujące warstwę obrazową; odgłosy strzelania z bicia czy tłuczonego szkła funkcjonują równoprawnie z liryzmem skrzypiec i fortepianu z *Legendy*, op. 17 Henryka Wieniawskiego.

Kern jest hybrydą kina faktów i fikcji, najbardziej subiektywnym i nieoczywistym od strony formalnej esejem Grzegorza Królikiewicza. Reżyser mierzy się z tematem, szkicuje go, w montażu podkreśla niedokończony wymiar filmu. *Esej nie jest obiektywny* – wyjaśniał – *nie jest też zamkniętym, tak silnym znakiem jak pozycja. Jest próbą połączenia wielu skrajności, łącznie z własnymi – samego autora. Autor eseju mówi: czujcie moje serce, moje emocje, i przyjmujcie to albo nie, ale nie żądajcie ode mnie, żebym to równoważył*⁶⁹.

Epilog

Twórczość Grzegorza Królikiewicza, zarówno w Polsce Ludowej, jak i po 1989 r. skazana była na wąskie rozpowszechnianie. Dotarcie do filmów reżysera wymagało determinacji i pokonania szeregu trudności, jednak prawdziwym wyzwaniem było obejrzenie jego esejów. Są one nieobecne w przestrzeni polskiej kultury po dziś dzień. Tym bardziej warto przyjrzeć się im z bliska, analizować i polemizować, bo do takiego właśnie osobistego, często emocjonalnego ich odbioru prowokuje Królikiewicz.

MICHAŁ DONDZIK

¹ Cytat z filmu Grzegorza Królikiewicza *Michel de Montaigne. Próby* (1998). Por. M. de Montaigne, *Próby*, tłum. T. Żeleński (Boy), t. III, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985, s. 57.

² Wyjątkiem jest też wyprodukowany w łódzkiej Wytwórni Filmów Oświatowych *Prekursor* (1988), którego filmoznawcza analiza (autorstwa Konrada Klejsy), wraz z *Iluminacją* Krzysztofa Zanussiego, została włączona do

zestawu DVD FilMOTEKI Szkolnej. Zob. K. Klejsa, *Esej filmowy 25. „Iluminacja” Krzysztof Zanussi, „Prekursor” Grzegorz Królikiewicz*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, Warszawa, s. 16-17.

³ W liczącej prawie 800 stron *Historii filmu dokumentalnego (1945-2014)* mianem eseju określa się kilka zupełnie różnych filmów, np.: *Życie jest piękne* (reż. Tadeusz Makarczyński, 1957), czy *Interpretacje* (reż. Jarosław Brzo-

- zowski, 1964). Esejem historycznym nazwany został film *Sąsiedzi* (2001) Agnieszki Arnold. Zob. *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1945-2014)*, red. M. Hendrykowska, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2015, s. 42, 49, 52, 619. Por. M. Salska-Kaca, *Polski esej dokumentalny*, „Film na Świecie” 1988, nr 351-352, s. 95-112.
- ⁴ B. Zając, *Esej audiowizualny – w stronę historii*, w: *Paradygmaty współczesnego kina*, red. R. W. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015, s. 100.
- ⁵ Zob. *W kręgu neoawangardy – Warsztat formy filmowej*, wstęp A. Rottenberg, red. M. Bomanowska, A. Cichowicz, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Łódź 2017.
- ⁶ Rozmowa Bronisławy Stolarskiej z Grzegorzem Królikiewiczem, Łódź 2010, nagranie w zbiorach autora.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Zob. M. Sondej, *Żywoł Montaigne’a współczesnego*, „Gazeta Łódzka” 1998, nr 29, s. 5.
- ⁹ M. de Montaigne, *Próby*, dz. cyt., s. 408.
- ¹⁰ Budowla powstała na potrzeby fabularnego filmu Grzegorza Królikiewicza *Drzewa* (1996).
- ¹¹ Cytat z filmu *Próby do Prób*.
- ¹² Tamże.
- ¹³ M. Królikiewicz, G. Królikiewicz, *Scenariusz filmu dokumentalnego. Natura czy kultura?*, k. 1, teczka produkcyjna filmu *Profesor Bilikiewicz*, sygn. 116/77, Archiwum WFO [dalej: AWFO].
- ¹⁴ Protokół kolaudacji filmu *Profesor Bilikiewicz* podpisany przez Janusza Rolickiego – przewodniczącego, Tadeusza Kraśko, Ryszarda Danielewskiego, Zygmunta Wiśniewskiego oraz Jerzego Porębskiego, 15 maja 1976, teczka produkcyjna filmu *Profesor Bilikiewicz*, sygn. 116/77, AWFO.
- ¹⁵ Taką długość (40 minut) podaje Grzegorz Królikiewicz. Zob. G. Królikiewicz, *Grzegorz Królikiewicz*, Muzeum Kinematografii w Łodzi, Studio Filmowe N, Łódź 1993, k. 16.
- ¹⁶ *Wydawnictwo Filmów Oświatowych. Indeks filmów wyprodukowanych w latach 1946-1985*, oprac. T. Paliński, Łódź 1986, s. 202.
- ¹⁷ Rozmowa Bronisławy Stolarskiej z Grzegorzem Królikiewiczem, Łódź 2010, nagranie w zbiorach autora.
- ¹⁸ Protokół kolaudacji filmu pt. *Profesor Bilikiewicz* podpisany przez Janusza Rolickiego, Jerzego Porębskiego, Ryszarda Danielewskiego, Eugeniusza Danielewskiego, Grzegorza Dubowskiego, Romualda Dobrzyńskiego, 12 listopada 1976, teczka produkcyjna filmu *Profesor Bilikiewicz*, sygn. 116/77, AWFO.
- ¹⁹ Tamże.
- ²⁰ Zob. M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie 1960-1963*, wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 11.
- ²¹ Grzegorz Królikiewicz odwoływał się zarówno do tradycji, cinéma-vérité (*Nie placz*, 1972), jaki i do kina bezpośredniego (*Na wylot*, 1973).
- ²² Rozmowa Michała Dondzika z Jerzym Borowiczem, 13 grudnia 2017, nagranie w zbiorach autora.
- ²³ Tamże.
- ²⁴ Tamże.
- ²⁵ O polemice Kazimierza Jankowskiego z Tadeuszem Bilikiewiczem i o prasowej debacie, jaka się wówczas toczyła, zob. W. Roszewski, *Szeptanie i mruganie*, „Ekran” 1975, nr 37, s. 9.
- ²⁶ Cytat z filmu *Esej o ciałach i duszach*.
- ²⁷ Pismo dyrektora Zbigniewa Godlewskiego do Przedsiębiorstwa Realizacji Filmów Zespoły Filmowe, 1 marca 1982, teczka produkcyjna filmu *Pergamin Konfederacji Warszawskiej*, sygn. 62/87, AWFO.
- ²⁸ Cytat z filmu *Pergamin Konfederacji Warszawskiej 1573*.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ Tamże.
- ³¹ J. Baszkiewicz, G. Królikiewicz, *Pergamin Konfederacji*, 19 stycznia 1983, k. 1, teczka produkcyjna filmu *Pergamin Konfederacji Warszawskiej*, sygn. 62/87, AWFO.
- ³² Pismo I Zastępcy Redaktora Naczelnego Marii Pakuły do dyrektora WFO z prośbą o akceptację i skierowanie do produkcji scenariusza filmu *Prekursor*, Łódź, 6 lipca 1987, teczka produkcyjna filmu *Prekursor (Profesor Mazur)*, sygn. 111/88, AWFO.
- ³³ Zob. M. Mazur, *Cybernetyka i charakter*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 268-380.
- ³⁴ M. Lukowski, *Polski film popularnonaukowy 1945-1980*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1986, s. 16.
- ³⁵ Cytat z filmu *Prekursor*.
- ³⁶ Tamże.
- ³⁷ G. Królikiewicz, *Eksplikacja do filmu Prekursor*, teczka produkcyjna filmu *Prekursor (Profesor Mazur)*, sygn. 111/88, AWFO.
- ³⁸ S. Czyżewski, *Dokument kreacyjny*, „Film & TV, Kamera” 2007, nr 2, s. 16.
- ³⁹ Cytat z filmu *Prekursor*.
- ⁴⁰ Rozmowa Michała Dondzika ze Stefanem Czyżewskim, Łódź, 6 maja 2016, nagranie w zbiorach autora.

- ⁴¹ Chodzi o fragment *Zimowej opowieści: It is an heretic that makes the fire, Not she which burns in't*. Por. W. Shakespeare, *Zimowa opowieść*, w: *Komedie*, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2012, s. 1215.
- ⁴² G. Królikiewicz, *Różyżka. Próba analizy filmu Orsona Wellesa*, Studio Filmowe N, Łódź 1993, s. 24.
- ⁴³ Zob. Umowa z aktorem niezawodowym zarwarta między dyrektorami Wojciechem Blombergiem i Grzegorzem Pawlakiem a aktorem Grzegorzem Królikiewiczem, 17 marca 1988, tezcza produkcyjna filmu *Prekursor (Profesor Mazur)*, sygn. 111/88, AWFO.
- ⁴⁴ O wszystkich funkcjach nie dowiemy się z napisów początkowych filmu. W czołówce zamieszczono jedynie napis „Wytwórnia Filmów Oświatowych przedstawia film Grzegorza Królikiewicza” – podobnie jak to ma miejsce w filmach fabularnych uznanych twórców.
- ⁴⁵ Rozmowa Michała Dondzika z Grzegorzem Królikiewiczem, 27 czerwca 2017, nagranie w archiwum autora.
- ⁴⁶ T. Lubelski, *Jerzy Toeplitz jako historyk filmu*, w: *Filmowe ulice Jerzego Toeplitza*, red. R. Marszałek, Film Studio MTM, Warszawa 2015, s. 35-51.
- ⁴⁷ E. Nurczyńska-Fidelska, B. Stolarska, *Szkic monograficzny. Bolesław Włodzimierz Lewicki. Bibliografia*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTViT, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 3-40.
- ⁴⁸ P. Kletowski, P. Marecki, *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości*, korporacja ha!art, Kraków 2011, s. 321.
- ⁴⁹ *Na zamówienie Muzeum Kinematografii w Łodzi Grzegorz Królikiewicz zrealizował techniką video pełnometrażowy utwór „Człowiek środka”. (...) Dyrekcja Muzeum Kinematografii rozpoczęła tym samym nowy etap działalności, także produkcyjnej, a w perspektywie i dystrybucji. Łatwość realizacji, magazynowania i posługiwania się wideokasetami powoduje, że tradycyjne zbiory filmoteczne stają się niewystarczające – pisał Mirosław Winiarczyk. Zob. M. Winiarczyk, *Historyk kina, czyli człowiek środka*, „Ekran” 1988, nr 4, s. 30-31.*
- ⁵⁰ W przestarzałym już wówczas systemie U-matic, w wersji SECAM. Informację podaje na podstawie rozmowy z operatorem Stefanem Czyżewskim przeprowadzony w Łodzi 6 maja 2016, nagranie w zbiorach autora.
- ⁵¹ *Człowiek środka* trwa około 127 minut, a *Wiesz jak jest*, w wersji po rekonstrukcji, aż 158 minut.
- ⁵² Spotkanie z Grzegorzem Królikiewiczem, Ewelina Nurczyńska-Fidelską, Stefanem Czyżewskim, promujące książkę Bolesława Lewickiego *Wiesz jak jest*, 15 maja 2012, Muzeum Kinematografii w Łodzi, nagranie w zbiorach autora.
- ⁵³ Cytat z filmu *Wiesz jak jest*.
- ⁵⁴ B. W. Lewicki, *Wiesz jak jest*, Wydawnictwo Biblioteki PWSFTViT, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2012, s. 63.
- ⁵⁵ Spotkanie z Grzegorzem Królikiewiczem, zob.przyp. 52.
- ⁵⁶ G. Królikiewicz, dz. cyt., s. 15.
- ⁵⁷ Cytat z filmu *Wiesz jak jest*.
- ⁵⁸ Zob. *Filmówka. Powieść o łódzkiej szkole filmowej*, red. K. Krubski, M. Miller, Z. Turrowska, W. Wiśniewski, Wydawnictwo TEN-TEN, Warszawa 1992, s. 38--41.
- ⁵⁹ M. Korzeniowska, J. Podolska, *Człowiek, który ma blask*, „Gazeta Łódzka” 1998, nr 52, s. 3.
- ⁶⁰ Rozmowa Michała Dondzika z Grzegorzem Królikiewiczem, 27 czerwca 2017, nagranie w archiwum autora.
- ⁶¹ Cytat z filmu *Wiesz jak jest*.
- ⁶² Rozmowa Michała Dondzika z Grzegorzem Królikiewiczem, 27 czerwca 2017, nagranie w archiwum autora.
- ⁶³ *Wyznanie win w sejmie*, rozmowa Grzegorza Królikiewicza z Krzysztofem Świątkiem, „Tygodnik Solidarność” 2011, nr 15, s. 16.
- ⁶⁴ Cytat z filmu *Kern*.
- ⁶⁵ G. Królikiewicz, *Księga jednego małego błędu*, Poprzednia Oficyna, Łódź 1990.
- ⁶⁶ *Muzeum Artystów: międzynarodowa prowizoryczna wspólnota artystyczna Łódź*, oprac. Komitet Wykonawczy Muzeum Artystów, Muzeum Artystów, Łódź 1996, s. 217.
- ⁶⁷ S. Eisenstein, *Wybór pism*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1959, s. 293.
- ⁶⁸ *Wyznanie win w sejmie*, dz. cyt., s. 16.
- ⁶⁹ P. Kletowski, P. Marecki, dz. cyt., s. 32.