

„Kwartalnik Filmowy” nr 113 (2021)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.674>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Michał Dondzik
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0002-6661-7420>

Obraz, technologia i film polski. Dziworski, Rybczyński i Królikiewicz

Słowa kluczowe:

Bogdan Dziworski;
Zbigniew
Rybczyński;
Grzegorz
Królikiewicz;
film polski;
sztuka operatorska;
technika filmowa

Abstrakt

Artykuł jest próbą spojrzenia na filmy *Na wylot* (1973), *Wieczne pretensje* (1975) i *Tańczący jastrząb* (1978) Grzegorza Królikiewicza przez pryzmat techniki filmowej. W artykule autor przywołuje wspomnienia operatorów tychże filmów: Bogdana Dziworskiego i Zbigniewa Rybczyńskiego, uzupełniając je relacjami innych osób zaangażowanych w twórczy i technologiczny proces powstawania dzieł. Zebrane po latach wspomnienia filmowców zostają skonfrontowane z relacjami prasowymi z planów produkcji, a także dokumentami znalezionymi podczas szeroko zakrojonej kwerendy archiwalnej. Celem artykułu jest odsłonięcie relacji między artystycznymi aspiracjami operatorów i reżysera a technicznymi możliwościami kinematografii Polski Ludowej.

Mnie scenariusz mniej interesował, raczej chodziło o emocje, o pomysły na sceny. Zajmowałem się formą¹.

Bogdan Dziworski

Jak robiłem swoje obrazy, to bardzo mnie interesowała metoda, w jaki sposób ludzie malowali w przeszłości. Sam namalowałem obraz gotycki, renesansowy, barokowy. Wszystkie te laserunki, warstwy, problemy techniczne mnie ciekawiły. Zdałem sobie sprawę z podstawowej sprawy, że film też jest techniką².

Zbigniew Rybczyński

Bergson zauważył, że umysł ludzi zbliżony jest do kinematografu. Zasada ta dotyczyła w swoim czasie wyłącznie umysłów nieprzeniknionych. Dziś, dzięki rozwojowi środków przekazu, stała się ona regułą niemal powszechną. Dlatego właśnie podstawowe do niedawna dla reżysera pytanie „co” winno zostać wyparte pytaniem „jak”³.

Grzegorz Królikiewicz

Refleksja o technologii filmowej odgrywa marginalną rolę w historii kina Polski Ludowej. Na brak zainteresowania badaniami nad sprzętem, taśmą filmową, innowacjami technicznymi i ich wpływem na estetykę złożyło się wiele powodów. Podstawową przyczyną jest dominująca rola analizy samego dzieła filmowego z pominięciem kontekstów realizacyjnych. Trudności w badaniach nad technologią filmową wynikają również z faktu, że twórcy niechętnie dzielili się tajnikami metod pracy, traktowali kwestie techniczne raczej jako element warsztatu filmowego niż sztuki. Uboga i rozproszona jest także dokumentacja – zapiski w teczkach produkcji często ograniczają się do wzmianki o sprzęcie. Ponadto jak wiadomo twórców w PRL dotykały ograniczenia sprzętowe, limity taśmy filmowej i niedobór podstawowych środków. Jakże zatem rozwiązania technologiczne były wtedy stosowane?

Poniższe rozważania są jedynie przyczynkiem do refleksji nad trzema filmami: *Na wylot* (1973), *Wieczne pretensje* (1975) oraz *Tańczący jastrząb* (1978). Praca ta nie stanowi kompletnej analizy, która dotyczyłaby wszystkich aspektów technologicznych wymienionych produkcji. Jej celem jest ukazanie na wybranych przykładach związków między koncepcjami estetycznymi (operatorów – Bogdana Dziworskiego i Zbigniewa Rybczyńskiego oraz reżysera – Grzegorza Królikiewicza) z technologicznymi możliwościami realizacyjnymi w Polsce Ludowej.

***Na wylot* – Bogdan Dziworski i innowacje techniczne**

Na wylot Grzegorza Królikiewicza to jeden z najciekawszych debiutów w dziejach polskiego kina. Film opowiada historię Jana Malisza (Franciszek Trzeciak) i jego żony Anny (Anna Borowa). Odrzuceni przez społeczeństwo bohaterowie, z zemsty i chęci odzyskania godności, dokonują brutalnego morderstwa. Podczas rozprawy sądowej widzowie są świadkami „dowodów” miłości, w imię której każde z małżonków próbuje ocalić partnera i wziąć winę na siebie.

Z twórczością Bogdana Dziworskiego – autora zdjęć do *Na wylot* – Grzegorz Królikiewicz zetknął się w trakcie studiów prawniczych. Reżyser wspominał: *Zobaczyłem pod siódmkami [ulica Piotrkowska 77 w Łodzi] wernisaż: łódzkie podwórka i anemiczne dzieci przeżywające pierwiosniki miłości, zapatrzone w siebie jak kochankowie. Bodzio to fotografował. Nie znałem go w ogóle, zobaczyłem wernisaż „vis à vis” mojego mieszkania na Piotrkowskiej i wracałem tu przez kilka dni. To było coś obezwładniającego⁴. Chwilę, w której otrzymał propozycję realizacji zdjęć do *Na wylot*, Dziworski zapamiętał następująco: *Wyjechałem do Bułgarii, tam miałem do wykonania zadania fotograficzne i filmowe⁵. Królikiewicz przysłał mi telegram: „Wracaj do Polski, jest dużo do roboty”. Wróciłem do kraju, zrobiłem z Ryszardem Czekalą film „Wypadek” w krakowskim Studiu Miniatur Filmowych, Królikiewicz ten film zobaczył i zaproponował mi pracę przy „Na wylot”⁶.**

Treść filmu była dla autora zdjęć mniej ważna niż sposób jej ukazania; mówił: *Mnie scenariusz mniej interesował, chodziło o emocje, pomysły na sceny. Zajmowałem się formą⁷. Z kolei Grzegorz Królikiewicz przedstawiał formalne aspiracje tak: Bergson zauważył, że umysł ludzi zbliżony jest do kinematografu. Zasada ta dotyczyła w swoim czasie wyłącznie umysłów nieprzeniknionych. Dziś, dzięki rozwojowi środków przekazu, stała się ona regułą niemal powszechną. Dlatego właśnie podstawowe do niedawna dla reżysera pytanie „co” winno zostać wyparte pytaniem „jak”. Problem formy staje się sprawą palącą, ponieważ – wracając do aforyzmu Bergsona – już samą tylko formą filmową można wyrazić strukturę ludzkiego umysłu i stan naszej emocji⁸. Idąc tropem tej myśli, warto się przyjrzeć, jak w *Na wylot* wykreowana została warstwa wizualna.*

Założeniem Grzegorza Królikiewicza była realizacja filmu w dwóch porządkach wizualnych. Za sceny filmowane kamerą z ręki odpowiedzialny był Bogdan Dziworski, dysponujący doskonałym zmysłem obserwacji, wynikającym z wieloletniej pracy przy fotografii ulicznej. Jednak część zdjęć w *Na wylot* stanowią ujęcia statyczne, których realizacja przypadła w udziale Zdzisławowi Kaczmarkowi. *Ja byłem szwenkiem i jeżeli coś kręciliśmy na dwie kamery, to byłem też operatorem. Królikiewicz dał mi dodatkową funkcję, miałem dbać o ciągłość stylu. Kiedy mówiłem, że nie można czegoś w danej scenie zrobić w taki sposób, to tego nie robiono⁹ – wspominał filmowiec. Niektóre sceny (w melinie i w sądzie) kręcono dwiema kamerami. Zdjęcia z ręki powstały przy użyciu kamery Arriflex 2C (mieszczącej kasety na 150 m taśmy¹⁰), z kolei w scenach ze zdjęciami „setkami” wykorzystywano kamerę Arri 300¹¹. Reżyser wyjaśniał: *Jedna kamera była zaplanowana absolutnie, druga to strefa improwizacji¹².**

Realizacja filmu w oparciu o dwa typy ujęć oddających kontrast rytmiczny między statycznością i dynamizmem, określana przez Królikiewicza jako *metoda syntetyzowania skrajności stylistycznych*¹³, nie była jedynym założeniem formalnym reżysera. Część scen została nakręcona w poetyce amerykańskiego kina bezpośredniego – filmów dokumentalnych, będących próbą *odrzućcia nagromadzonych konwencji tradycyjnego kina w nadziei ponownego odkrycia rzeczywistości, która umyka innym formom filmu i reportażu. (...) Filmowcy starają się wyeliminować bariery między pokazywaną rzeczywistością a odbiorcą. Są to bariery techniczne (duża ekipa, studio, kamera na statywie, oświetlenie, kostiumy, makijaż), proceduralne (scenariusz, aktorstwo, reżyseria) i strukturalne (standardowe chwytły montażowe, tradycyjne formy melodramatu, suspens itp.). Kino bezpośrednio to praktyczna metoda oparta na wierze w niezmanipulowaną rzeczywistość, na odrzucaniu wszelkiej ingerencji w życie, które się samo prezentuje¹⁴.*

Znanym przykładem kina bezpośredniego, do którego odwołał się Królikiewicz, jest film *Primary* (reż. Robert Drew, 1960)¹⁵. Polskiemu reżyserowi zapadła w pamięć scena spotkania biorącego udział w prawyborach Partii Demokratycznej Johna F. Kennedy'ego z Polonią w Milwaukee¹⁶. Królikiewicz zapamiętał jedno z ujęć: *Moment obserwacji Jacqueline Kennedy, kiedy podaje rękę kolejnym obywatelom, potencjalnym zwolennikom męża, i następuje obserwacja, obsesyjna wręcz, skurczów jej mięśni twarzy i szyi*¹⁷. W *Na wylot* można wskazać co najmniej kilka podobnych ujęć, m.in. zbliżenie grdyki Malisza pochłaniającego resztki jedzenia z kubła na odpadki, jego zaciśniętych ust czy wyeksponowanie zmarszczek na szyi ofiar morderstwa. *To jest ta bezpośredniość w oglądaniu wszystkich relacji, gdzie przekracza się próg behawioralnej uwewnętrznionej obserwacji i docieka się czegoś więcej*¹⁸ – tłumaczył twórca.

Najbliższa poetyce kina bezpośredniego jest scena otwierająca film, która rozgrywa się w melinie. Do udziału w niej zostali wybrani ludzie z tzw. marginesu społecznego. Wśród nich znaleźli się także przestępcy – Jerzy Zalewski *vel* „Jurek Zalewaja” (filmowy Jurek) oraz Aleksander Czajczyński znany jako „Olek Brudas”¹⁹. Naturszczykom (w tym również Annie Borowej) partnerowały osoby związane z filmem (Franciszek Trzeciak, Edward Radulski, muzyk Marcel Novek oraz aktorka teatralna Ewa Zdzieszzyńska). *Ci ludzie musieli się wprowadzić w alkoholowy nastrój, swobodę, zgubić to, że jest kamera – świadek*²⁰ – wspominał operator dźwięku Jerzy Wroński. *Chodziło o to, żeby ich nie rozpraszać, kamerę mieliśmy schowaną w cieniu. Oni po niedługim czasie, w miarę doprowadzania procentów alkoholu, zapomnieli, że jest kamera. Głównie to była rejestracja pewnego żywiołu. Można powiedzieć, że scena na melinie jest bardziej dokumentem niż inscenizowaną fabułą*²¹ – dopowiadał Zdzisław Kaczmarek. Elementem jednoczącym osoby biorące udział w tej scenie, wywodzące się przecież z tak różnych porządków, było miejsce realizacji – autentyczna melina, w której w celu realizacji zdjęć zorganizowano całonocną libację. Spowodowało to zatarcie granic między filmową fikcją a dokumentalną rejestracją rzeczywistości. *Scenę zrobiliśmy w ciągu jednej nocy, kręciłem ją przy jednej żarówce. Elektrycy nie wierzyli, że to wyjdzie. Wszystko było autentyczne, oczywiście była wódka, były śledzie*²² – wspominał Bogdan Dziworski. Użyto dwóch kamer – jedna, umieszczona na statywie, *krążyła w położoną ósemkę, znak nieskończoności*²³, druga *wyłapywała pojedyncze obserwacje*²⁴. *To wszystko było wykreowane ruchami okrężnymi kamery i kontrastowym światłem*²⁵ – mówił autor zdjęć. Mimo zastosowania rozwiązań charakterystycznych dla kina dokumentalnego mających przybliżyć widza do przedstawianej rzeczywistości celem twórcy nie była dokumentalna rejestracja pijatyki.

Kolejną inspiracją Królikiewicza był okres w historii kina, który reżyser określa jako *obszar ekspresjonizmu niemieckiego aż po „Obywatela Kane’a”*²⁶. Stwierdzenie to może wydawać się zaskakujące – cóż bowiem ekspresjonizm filmowy, zapoczątkowany przez słynny *Gabinet doktora Caligarię* (reż. Robert Wiene, 1920), mógłby mieć wspólnego ze zrealizowanym w latach 70. w Polsce *Na wylot*? W ekspresjonizmie istotną rolę odgrywały elementy takie, jak nierealistyczna scenografia, nienaturalna gra aktorów stapiających się z dekoracjami, statyczna kamera, cienie rzucane przez postacie²⁷. Tym, co łączy *Na wylot* z filmami ekspresjonistycznymi, a także z kinem sprzed przełomu dźwiękowego w ogóle, jest milczenie bohaterów. U Królikiewicza zabieg ten ma przygotować widza na

mówioną scenę finałową. Ekspresjonistyczny charakter filmu nie wynika z kopio-
wania rozwiązań stylistycznych znanych z kina weimarskiego, lecz z przetworze-
nia zasady tego nurtu. W *Na wylot*, tak jak w ekspresjonizmie, świat wewnętrzny
postaci znajduje odzwierciedlenie w świecie zewnętrznym. Królikiewicz wyjaśniał
to na przykładzie sceny, w której Malisz szuka pracy jako dzwonnik: *To opowieść
o sercu Malisza, które huczy, krzyczy – ludzie, weźcie mnie do siebie, dajcie mi pracę, ja
nie wiem, co zrobię, tym bardziej że żona we mnie wątpi, upokarza mnie. To jest krzyk
serca – te dzwony. A to jest już ekspresjonizm. Co w duszy, to na powierzchni*²⁸.

Nawiązaniem w debiucie Królikiewicza do filmu niemego i nurtu ekspres-
jonistycznego jest także sposób użycia światła. We wczesnym okresie rozwoju kina
filmy kręcono na taśmie ortochromatycznej, która utrzymywała barwę zieloną, nie-
bieską i żółtą. Potem zastąpiła ją taśma panchromatyczna, której emulsja była czuła
na wszystkie barwy. *Na wylot* powstał na czarno-białej taśmie ORWO NP-7²⁹ o czu-
łości 24 DIN³⁰. *Jest to taśma wysokoczuła – wyjaśniał Wiesław Stempel – gruboziar-
nista, dająca wysoki kontrast. Ponieważ panuje obecnie moda na brud, na efekty
pseudodokumentalne w fabule – tę taśmę operatorzy stosują*³¹. *To był najgorszy sort mate-
riatu eneradowskiego, czarno-białego, który się różnił w osiach i emulsjach. Normalne za-
chodnie taśmy były cukierkowe, a tutaj brutalność taśmy była nam na rękę*³² – opowiadał
Bogdan Dziworski. *Na wylot* jest jedynym polskim filmem fabularnym z 1973 r.,
który nakręcono na taśmie czarno-białej³³.

Reżyser tak uzasadniał nowatorski zamysł warstwy wizualnej: *Chodziło nam
o to, by uzyskać, narzucić efekt światła niedzisiejszego, by poprzez światło natychmiast
wpisać epokę. Wydawało nam się (czuje się w tych sprawach laikiem, głos decydujący miał
operator – Bogdan Dziworski), że wszystko traktować należy w sposób naturalistyczny –
z wyjątkiem światła, które pochodzi jak gdyby z lat 30. (...) Postanowiliśmy wykorzystać
całą wysoką czułość obecnej taśmy, a jednocześnie odebrać jej dzisiejszy fałsz walorowy
i powrócić do przekładania np. barwy czerwonej na walor czarny*³⁴. Królikiewicz chciał,
by forma dotykała również samego negatywu³⁵. Realizacja filmu w 1972 r. na używanej
na początku XX w. taśmie ortochromatycznej była niemożliwa, jej efekt Bogdan
Dziworski uzyskał, stosując oświetlenie jarzeniowe, co było pomysłem prekursor-
skim, a zarazem ryzykownym. *Nie ma filmowych reflektorów, są tylko dwie lekkie, prze-
nośne tablice z wmontowanymi rurkami neonowych jarzeniówek. Świecą fioletowym,
trupim blaskiem, mają dać specyficzną fakturę zdjęć, zbliżoną do starych dokumentalnych
fotografii*³⁶ – relacjonował z planu jeden z dziennikarzy. *Świecenie jarzeniówkami to
specyficzne światło, nie chodzi o kolor, film był czarno-biały, ale zachowując kierunkowość,
jest niesłychanie miękkie*³⁷ – komentował zaś Zdzisław Kaczmarek. Konstrukcja
lampy była dość prosta. Jarzeniówki zamocowano na trójnożnej podstawie podob-
nej do tradycyjnego statywu. Aby ułatwić przestawianie światła, do każdej z nóżek
przytwierdzono koło; można było także regulować wysokość głównego ramienia,
na którym znajdowały się jarzeniówki. Światła ulokowano w dwóch rzędach
w prostokątnej metalowej oprawie³⁸. *Sam wynalazek – opowiadał Bogdan Dziwo-
wski – polegał na tym, żeby za pomocą rur jarzeniowych oświetlić plan tak, by światło nie
drgało. Jarzeniówki powodują drgania. Żeby nie były widoczne przerwy w drganiach, jedna
jarzeniówka gasła, a zapalaliśmy drugą. Ja kręciłem na kamerze z sektorem. Kiedy światło
miało ileś tam cykli, wpadało w cykl kamery i powstawało mruganie, aby to usunąć, prze-
ciwfazowo podłączaliśmy źródła światła. Z tym oświetleniem były duże trudności, nikt nie
chciał wierzyć, że się uda. Królikiewicz uwierzył, ja uwierzyłem i poszło*³⁹.

Scena w sądzie z oświetleniem jarzeniowym wymyślonym przez Bogdana Dziworskiego



Scena morderstwa, na brzegach kadru widoczna kaszeta

Na wylot, reż. Grzegorz Królikiewicz (1973)

Wydaje się, że w ujęciach zarówno statycznych, jak i dynamicznych kamera pracuje na własnych zasadach, niejako niezależnie od ukazywanych zdarzeń. *Namawiałem* – wyjaśniał reżyser – *Bogdana i Zdzisława Kaczmarka, żeby starali się swingować, nie powtarzali tego, co życie niesie, lecz próbowali zawartość kadru rozkładać na określone rytmy. To swingowanie kamery zaczyna się już w scenie meliny, a kończy w scenie hotelu*⁴⁰; i dodawał: *Ten swing kamery zaczyna się, kiedy Malisz zrywa ze swoją dotychczasową kochanką. Ona się żali, wykrzykuje, ale w chwili najwyższego napięcia jej wulgarnej oracji kamera ją porzuca, jak gdyby nic się w tej kobiecie nie działo, i obserwuje rzeczy zupełnie neutralne. Ta zasada została doprowadzona do skrajności w scenie w hotelu. Kamera, w powracającym rytmie panoram, żyje własnym życiem, niezgodnym zupełnie z rytmem działań aktorów, którzy leżą na łóżkach*⁴¹.

Realizacja dynamicznych, długich ujęć kamerą prowadzoną z ręki jest współcześnie – dzięki rozwojowi techniki, m.in. steadikamowi – standardem. Ten epokowy wynalazek został użyty po raz pierwszy w 1976 r. w hollywoodzkim filmie *By nie pełzać na kolanach* (*Bound for Glory*, reż. Hal Ashby)⁴². W Polsce Ludowej filmy realizowano inaczej. Wedle Bogdana Dziworskiego: *Zwykle kamerę trzymało się na stelażach opartych o brzuch. W trakcie wdechu i wydechu następowały ruchy kamery, ale nie takie, jak trzeba*⁴³.

W 1972 r. – kiedy powstawało *Na wylot* – realizacja sceny poszukiwania pracy przez Malisza zdawała się zadaniem karkołomnym. Nakręcenie tego ponadtrzyminutowego ujęcia nie byłoby możliwe bez wynalazku, który – na potrzeby publikacji – nazwę kolbą Niedbalskiego. Bogdan Dziworski wspominał: *Będąc drugim operatorem przy filmie Kazimierza Karabasa „Ptaki”, zobaczyłem ten przyrząd, chciałem go mieć. Stasiu Niedbalski nie był skłonny podzielić się patentem, a ponieważ uwielbiał soczki owocowe, postawiłem mu cztery, a sam wdarłem się do jego pokoju w hotelu, odrysowałem przyrząd i tak stałem się jego posiadaczem. (...) Autorem wynalazku był Stanisław Niedbalski, pomysł ukradł Bogdan Dziworski⁴⁴. Kolba Niedbalskiego to konstrukcja z aluminium i drewna mocowana do silnika kamery Arriflex. Wynalazek dawał wsparcie w jednym punkcie na ramieniu. Jego atutem była mobilność, możliwość płynnego przejścia z ujęcia prowadzonego z ręki do ujęcia statycznego dzięki wczepieniu kolby w statyw⁴⁵. Dla Dziworskiego istotne było zachowanie niedoskonałości ruchu kamery prowadzonej z ręki, a nie jego wyrównanie typowe dla steadikamu: *Chodziło o to, aby rytm chodzenia był zaznaczony, człowiek nie chodzi płynnie, jest to sprawa pewnych ruchów. Praca ręka-ramię jest lepsza, człowiek ten rytm wyczuwa, wie, kiedy przystopować, wytrzymać. Kamera z ręki jest ciekawa, autorska⁴⁶.**

Efektom pracy prowadzonej z ręki, swingującej kamery jest w *Na wylot* właśnie scena poszukiwania przez Malisza pracy w wydawnictwie prasowym. W scenopisie rozgrywała się ona w kantorze, w którym, poza parą bohaterów, pojawiał się syn fabrykanta oznajmiający, że ten ich nie zatrudni. Brakuje tu informacji o wizualnej koncepcji fragmentu⁴⁷. Zmiana miejsca była efektem pomysłu scenografa Zbigniewa Warpechowskiego⁴⁸, który zaproponował, by kręcić w Pałacu Prasy w Krakowie. Monumentalny budynek w 1972 r. mieścił redakcję „Gazety Krakowskiej” oraz drukarnię; w okresie przedwojennym znajdowała się w nim siedziba koncernu wydawniczego „Ilustrowanego Kuriera Codziennego”. Lokalizacja sceny umożliwiła realizację skomplikowaną pod względem inscenyjnym – synchronizację ruchu postaci, ujęcia z poruszającej się windy, długie ujęcia kręcone kamerą z ręki. Chwilami operatorowi musiała asystować inna osoba; w momencie, kiedy kamera wchodzi i wychodzi z windy, jest widoczny nawet Grzegorz Królikiewicz prowadzący Bogdana Dziworskiego: *Ja Bodzia prowadziłem, miałem baterie, akumulatory w skórzanym pokrowcu, a krótki był przecież kabel do kamery. Byłem z tyłu i trzymałem go za pasek spodni, w ten sposób nakierowywałem. Dziworski jest człowiekiem o gigantycznej intuicji i on tylko był wspomagany przeze mnie. Byliśmy w przyjaźni artystycznej⁴⁹.*

Na początku sceny w wydawnictwie kamera zostawia bohaterkę przy wejściu, powoli tracąc ją z pola widzenia. Jej ruch jest powodowany przez Malisza, który wchodzi do budynku ze swoimi pracami. Jednak kamera nie podąża za bohaterem, przez pewien czas obserwuje go, by w końcu także opuścić, stając się niejako częścią maszyny biurokracji – zamiast zgodnie z przyzwyczajeniami widza śledzić bohatera, jedzie windą, błądzi po korytarzach, obserwuje krzątających się ludzi. Jej ruch jest niezgodny z rytmem ruchu zarówno głównych bohaterów, jak i postaci drugoplanowych. To jednak tylko pozorna niezależność, gdyż aparat jest zsynchronizowany z działaniami Malisza. Ruch kamery – rejestrującej początek i koniec poszukiwań pracy – określa rozpiętość czasową wędrówki bohatera. Jednocześnie ruch zarówno samej kamery, jak i Malisza zostaje skonfrontowany ze statycznością Maliszowej, która przez cały czas stoi w tym samym miejscu, jakby

czekała na ogłoszenie czegoś, co od początku było przesądzone. W finale za plecami pracownika wydawnictwa (Marian Dziędziel) odprowadzającego bohatera widzimy olbrzymi gmach – symbolem jego majestatu jest gryf, godło drukarzy. Jak w takiej przestrzeni miałyby odnaleźć się bohater? Niewspółmierność tę podkreśla zniszczony but filmowany z żabiej perspektywy, którym wymachuje zdesperowany Malisz. Kamera obserwuje małżeństwo zza pleców pracownika, jakby byli obcy i niegodni wsparcia.

O ile w scenie w wydawnictwie kamera jest niezależna, zdystansowana wobec głównych bohaterów, o tyle wygląda to zupełnie inaczej w scenie morderstwa staruszków. Tu rzeczywistość widzimy zbyt blisko, i w efekcie zostaje ona zdeformowana. Dominują zbliżenia, eksponowane są detale: zmarszczki, lśniący pot, kula inwalidzka, korzenie rośliny podrygujące niczym w konwulsjach. Kamera często zmienia perspektywę, nerwowy rytm jej ruchu staje się rytmem zbrodni, a jednocześnie podkreśla bezradność Maliszów. Para w niszczycielskim szale usiłuje nie tylko zamordować starszych ludzi, ale i unicestwić otaczającą ich przestrzeń. Realizacja tych ujęć nie byłaby możliwa bez kolejnego wynalazku. Jak wspominał Bogdan Dziworski, zdjęcia makro kręcono za pomocą przejściowych pierścieni. Związany przez lata z łódzką Wytwórnią Filmów Oświatowych operator Stanisław Śliskowski przerobił obiektyw Makro Industar w taki sposób, by można było nim ustawiać ostrość od 1 cm do nieskończoności⁵⁰. Śliskowski wypożyczył obiektyw na dwa dni do realizacji sceny morderstwa. *Był to obiektyw Jupiter – wspominał Bogdan Dziworski – od aparatu Zenith. Obiektyw charakteryzował się podwójnym wyciągiem, więc jednym ruchem ręki mogłem ustawić ostrość na detalu i wrócić do planu ogólnego*⁵¹.

Oglądając uważnie scenę morderstwa, można dostrzec, że w niektórych ujęciach na brzegach kadru widoczna jest kaszeta, wyraźnie zmniejszająca i deformująca jego pole. Ruch kamery w tych ujęciach jest raczej niekonwencjonalny, jakby zdjęcia były realizowane z ukrycia, a nieświadome tego postaci wpadały na aparat. O kulisach powstawania tych ujęć można przeczytać w reportażu z planu filmu: *Ostatnie próby z kamerą, zmieniła pozycję. Nikt jej w następnym ujęciu nie poprowadzi. Puszczona w ruch nakręci zdjęcia niekontrolowane ludzkim okiem i ręką. W polu jej widzenia rozegra się końcowa faza walki Malisza ze starcem. Wczepieni w siebie przeciwnicy będą się szamotać i przepychać, wpadać na kamerę; ta zaś będzie drgać i tańczyć uwięziona na sprężynach*⁵². Po latach Grzegorz Królikiewicz wspominał: *Do wynalazku został zbudowany specjalny mechanizm na sprężynach, w środku którego była kamera i można było w nią uderzać i deformować obraz, ona się obracała nie jak u szwenkiera, a mechanicznie*⁵³. W ujęciach tych urządzenie staje się współuczestnikiem sytuacji, obiektywnym świadkiem mordu, w scenie w wydawnictwie – jak wspominałem – było zdystansowane do bohatera, tu znajduje się tuż przy postaciach⁵⁴. Jego ruch jest warunkowany walką ofiar z oprawcami. Reżyser komentował to tak: *To jest mechanizm – ta zbrodnia jest mechaniczna, jakby samodzielna, ma swoje drgawki, wyzwala się z pracy człowieka*⁵⁵.

Swingowanie kamery kończy się w scenie snu morderców podczas ich pobytu w luksusowym hotelu. W finale filmu aparat zamiera, ruch, a wraz nim rytm, który przełamывał przyzwyczajenia widza we wcześniejszych scenach, zanika. Statyczna kamera beznamiętnie rejestruje wydarzenia, nie porusza się nawet, gdy kręcone w bliskich planach postacie znikają poza kadrem. Nietypowe kadrowanie

jest jak gdyby wynikiem poruszania się bohaterów – zabieg ten powoduje, że ich twarze zostają ucięte. W trakcie zeznań Maliszowej w sądzie widać za ledwie połowę twarzy Malisza, a zamiast twarzy policjantów widzimy tylko ich czapki służbowe. Deformacja postaci staje się jeszcze bardziej wyraźna, kiedy na pierwszym planie ukazują się duży fragment ławy, a nad głowami bohaterów – zajmująca większą część kadru czarna przestrzeń.

Powróć jeszcze do koncepcji oświetlenia, która w *Na wylot* jest również dość odważna i która wywarła duże wrażenie na operatorze Ryszardzie Lenczewskim, gdy jako student Szkoły Filmowej po raz pierwszy oglądał film. Opowiadał: *Ciągle nas uczono, że jeżeli scena odbywa się w jakimś miejscu, to powinno się nieustannie kontynuować ten sam nastrój, ten sam rodzaj światła, bo wtedy identyfikujemy się z tym miejscem. W scenie w sądzie kamera stoi frontalnie do bohaterów, wtedy widzimy wyraźnie ich oczy, boczne światło, twarze, ponieważ z tyłu jest ciemne tło wystroju wnętrza. I to jest w porządku. Potem nagle następują ujęcia, w których kamera stoi na linii między twarzami a jasnym oknem. Te twarze są mniej wyraźne, są właściwie konturem. Najpierw widzieliśmy coś wyraźnego, później mamy niedopowiedzenie. To mnie zafascynowało*⁵⁶.

Operatorzy korzystali – jak wspominałem – z lamp jarzeniowych. Jednak samo oświetlenie nie wystarczyło, by wzmocnić efekt wyizolowania postaci z tła, a zatem Bogdan Dziworski użył jeszcze jednego wynalazku: *W scenie na sali sądowej stosowałem w ogólnych planach filtr na podczerwień, to był gęsty filtr czerwony, wtedy nie miałem szczegółów w cieniach tylko kontrast*⁵⁷. Statyczność ujęć zostaje tu zakłócona przez wibracje światła, gdy Maliszowie ukazani są w zwolnionym tempie, jak np. w momencie odczytania wyroku czy kiedy małżonkowie próbują zbliżyć się do siebie. Bezruch świata zewnętrznego zestawiony jest z wibracją świata wewnętrznego – sfery duchowej i uczuć bohaterów⁵⁸.

Wieczne pretensje, czyli Bogdan Dziworski po raz drugi

Wieczne pretensje to drugi film autorstwa duetu Królikiewicz – Dziworski. Akcja filmu rozgrywa się tu i teraz, czyli w rzeczywistości Polski Ludowej połowy lat 70. Rysiek, inspektor kontrolujący zakłady mięsne (Bogusz Bilewski), spotyka na swej drodze złodzieja i nieudacznika Franka (Franciszek Trzeciak) i daje mu szansę na odmianę życia. Ścieranie się postaw bohaterów miało ukazać wartość nadrzędną – ludzką pracę. *Rzeczywistość przedstawiona na ekranie nie jest raz na zawsze dana. Wobec tego zadaniem bohaterów jest dopiero podjęcie próby uformowania świata chaotycznego, bezwładnego, budowania go w narastającym kształcie, w końcu nadania mu scalającej formy*⁵⁹ – tłumaczył Grzegorz Królikiewicz. Podobne zadanie reżyser stawia przed widzami, którzy powinni „uformować” świat przedstawiony *Wiecznych pretensji*.

Uwagę przykuwa warstwa wizualna filmu. Obok Bogdana Dziworskiego istotną rolę w jej tworzeniu odegrał Ryszard Lenczewski, którego praca dopełniała znakomicie rytm kamery Dziworskiego. *Rysiu był skupiony, ja byłem rozproszony*⁶⁰ – mówił Dziworski. Lenczewski zaś dopowiadał: *Królikiewicz uznał, że „Wieczne pretensje” to film, który się składa przynajmniej z dwóch sposobów opowiadania. Jeden z kamery, która jest bardzo intuicyjna, nazwijmy ją umownie rozbrykaną; drugi z kamery zaprogramowanej, która powoli, w sposób niezależny, we własnym rytmie opowiada his-*

torię. (...) Taki podział wynikał z decyzji Królikiewicza, on widział takie, a nie inne predyspozycje w nas. Bodzio był „rozczehstanym” artystą, a ja człowiekiem dopiero startującym w zawodzie, coś mi się po głowie kołatało artystycznego, ale jednocześnie byłem bardziej zaprogramowany niż Bogdan⁶¹.

Scena strajku nakręcona
w jednym ujęciu



Kamera na wózku

Wieczne pretensje, reż. Grzegorz Królikiewicz (1975)

Wieczne pretensje zrealizowano za pomocą dwóch modeli kamery: Dziworski posługiwał się lekkim Arriflexem IIC, co dawało możliwość realizacji dynamicznych zdjęć z ręki; z kolei statyczne, precyzyjne ujęcia Ryszarda Lenczewskiego kręcone były ciężką kamerą Arriflex 300 z blimpem⁶². Wizualny porządek filmu anonsuje już pierwsza scena. W statycznym ujęciu widzimy wpłynięcie do portu statku pasażerskiego TSS „Stefan Batory”. Lenczewski uchwycił to zdarzenie o wschodzie słońca bardzo długim obiektywem 1000 mm⁶³: *Batory to była scena, którą ja nakręciłem, Bodzio był na brzegu. Batorego na morzu kręciłem z wieży, podczas ciepłego światła o świecie*⁶⁴. Wspomnienie realizacji tego ujęcia zachowało się także w pamięci Bogdana Dziworskiego: *To było idealne szczęście, światło wiele zrobiło, jakby złota dolarówka wpływała, niebywałe ujęcie – odrapany Batory w niesamowitym świetle*⁶⁵. Widok nadpływającego powoli statku winien wzbudzać w widzu emocje odczuwane przez stęsknione rodziny, złaknione spotkania z wracającymi zza oceanu bliskimi. Sposób obrazowania zmienia się, gdy oczekująca na nabrzeżu szajka do-

strzeża swoją ofiarę. Kamera prowadzona z ręki nie odstępuje Franka i złodziei, jest bezpośrednim uczestnikiem gorączkowych przygotowań do oszustwa. W pierwszej scenie ruch kamery jest podporządkowany akcji, działaniom bohaterów i podkreśla kontrast między statycznością a dynamizmem. Inaczej rzecz się ma w scenie psychozy Franka. Tu statyczna kamera obserwuje bohatera w laboratorium – mężczyzna wstaje z łóżka, otwiera lodówkę i siada. Po chwili zaczyna się jazda równoległa, kamera jest w pełni autonomiczna, a jej ruchu nie motywuje zachowanie postaci; ustawiona na szynach przemieszcza się wzdłuż ciemnozielonej ściany, na której końcu znajduje się ubikacja. W tej przestrzeni widzimy także Franka, mimo że kamera wcześniej zostawiła go w pomieszczeniu z lodówkami. Mężczyzna otwiera okno i zauważa kochającą się parę. Aparat podgląda go podczas masturbacji do chwili, gdy bohater go spostrzeża, chwytą go z krzykiem i pcha do laboratorium. Gdy Franek znika poza kadrem, następuje powolna panorama w kierunku postaci. Końcowy ruch sugeruje ponowne uniezależnienie kamery od bohatera. Realizację sceny zapamiętał fotorzysta Krzysztof Ptak: *To było robione na dwie kamery. Główna do mastershota – Rysiek, ona przejeżdżała z pomieszczenia, gdzie były lodówki, do tego ciemnozielonego. Bodzio Dziworski stał na podwórku z długim obiektywem i robił średnie plany kochającej się pary⁶⁶. Całe ujęcie – wyjaśniał z kolei Ryszard Lenczewski – musiało być bardzo płynne, kamera wędrowała na jeździe, musiała mieć swój własny rytm, swój własny sposób kadrowania, bo wiele rzeczy się dzieje jakby poza kadrem. Trzeba było stworzyć rytm, aktor miał swój, a kamera poruszająca się na wózkach swój⁶⁷.*

Najbardziej charakterystyczne dla *Wiecznych pretensji* są długie ujęcia realizowane z ręki, w których wyspecjalizował się Bogdan Dziworski. Przykładem jest tu scena przesłuchania dyrektora rzeźni (Andrzej Lipiński) przez Ryśka. Biernym świadkiem zdarzenia staje się stojący obok samochodu Franek. Prowadzona przez Dziworskiego kamera krąży wokół auta, rejestruje przebieg konwersacji i pozostaje niezależna od obserwacji prowadzonej przez postać. Widz, mimo że – jak Franek i kierowca – śledzi rozmowę z zewnątrz, znajduje się w pozycji uprzywilejowanej, ma bowiem możliwość oglądu sytuacji ze wszystkich stron, ma też dostęp do wydzielonej przestrzeni, nie tylko widzi, ale i słyszy, co dzieje się wewnątrz samochodu. Głębszy sens tego zabiegu wyjaśniał Grzegorz Królikiewicz: *Pan chciałby, żeby kamera była statyczna, bo to ułatwia przekaz informacji. Tymczasem ja chcę, by film spełniał rolę polifonicznego, wszechstronnego relacjonowania życia. Ten niepokój kamery dodawał do rozmowy kontrolera sprawę odczuć Franka (...), który analizował swoją rolę w tym konflikcie, był pełen niepokoju. To on doprowadził dyrektora, a teraz nawet nie wie, o czym tam w samochodzie rozmawiają te dwa olbrzymy⁶⁸.*

Najdłuższym ujęciem w *Wiecznych pretensjach* jest to, w którym został ukazany strajk w rzeźni. W latach 70. długie ujęcie kamerą z ręki było nie tylko ewenementem stylistycznym, dużym osiągnięciem operatorskim, ale i innowacją techniczną. W przypadku filmu Królikiewicza kamera Arriflex została umieszczona na nosidle, które opierało się na ramieniu operatora, z tyłu zamocowane zostały akumulatory zasilające. Opracowanie technicznej części wynalazku zlecono inżynierowi Jerzemu Sankowskiemu z Wytwórni Filmów Fabularnych we Wrocławiu⁶⁹. Asystent operatora obrazu Stefan Kurzyp wspominał: *Bodzio powiedział – potrzebuję mieć kamerę w rękę i sterować nią. Mogę mieć do dyspozycji tylko Arriflexa ręcznego, ale panie inżynierze, niech pan zaprojektuje go tak, żeby uniośł kasety*

300-metrową. Proszę wymyślić nosidło, żeby oparł kamerę na ramionach, a z tyłu dla przeciwwagi, żeby były dwa akumulatory. Sankowski zaprojektował, jak sobie Bodzio wymyślił. Jeden akumulator zasilal kamerę, drugi silnik kasety. Do wejścia kasety Arriflexa zbudował napęd kasety odbiorczej, żeby nawijała się taśma, która szła z nadawczej. Sankowski wszystko wyrysował, wykonał projekt, zrobił próbę i znakomicie zadziałało⁷⁰. Krzysztof Ptak opisywał to tak: *Bodzio Dziworski bił rekordy, robił z ręki w rzeźni we Wrocławiu długie ujęcie na dużych przestrzeniach. To była kamera Arri 2C z kaseta 300-metrową. To był wyczyn fizyczny, kamera ważyła, była niewygodna. Ogromna kasetka dawała możliwość nakręcenia 10-minutowego ujęcia⁷¹; sam Dziworski zaś mówił: 300 metrów... bardzo się nad tym napracowałem. Było dość ryzykownie. Człowiek od BHP, który przyszedł na plan, przestrzegał, że nie radzi robić tego ujęcia ze względu na ciężar kamery i kręgosłup. To była kamera skompilowana z kaseta 300, ciężka rzecz. Zrobiłem to ujęcie – dwa duple, ale Królikiewicz je skrócił, w filmie zostało może 200 metrów⁷².*

W opisywanym ujęciu kamera towarzyszy ubranym w białe stroje mężczyznom, zgromadzonym w gabinecie dyrektora. Po chwili opuszcza ich, skupiając się na stojącym w pomieszczeniu Ryśku, luksusowych tapetach, suficie z pałacowym żyrandolem. Jej ruch zostaje zestawiony z zamarciem strajkujących mężczyzn, którzy niczym posągi tkwią w rzędzie przed dyrektorem. Rysiek zajmuje uprzywilejowaną pozycję – staje przed strajkującymi, zasłaniając swoim ciałem dyrektora i symbolicznie biorąc odpowiedzialność za prowadzące do buntu zachowanie Franka. Inspektor wymienia spojrzenie ze stojącym na czele tłumu mężczyzną. Mimo braku sygnałów o rozstrzygnięciu sporu kamera wycofuje się, zostawiając postacie w gabinecie; po chwili mija grupę mężczyzn, którzy opuścili pomieszczenie i biegną do znajdujących się w hali kobiet. Bogdan Dziworski mówił o tej scenie: *To też jest część przestrzeni pozakadrowej, nie tylko wprost jedziemy kamerą za aktorem, ale wymijamy, jedziemy w drugą stronę, wyprzedzamy, cofamy się⁷³.*

W tym samym fragmencie zostało ukazane zakończenie strajku. Rysiek wręcza goździki kobietom ustawionym w szpaler, łączy je w rękę, rekompensując w ten sposób zachowanie Franka, i tłumi bunt. Kobiety wychodzą z hali, rytm kamery jest niespokojny. Gdy przyjeżdża służbowy samochód Ryśka, aparat zagląda do bagażnika, w którym znajdują się naręcza kwiatów. Kiedy bohater odwraca się tyłem do stojących na dziedzińcu mężczyzn, kamera podąża w ich kierunku, agresywnie zbliżając się do ich twarzy, jakby jej nerwowość miała zrekompensować bierność pracowników rzeźni. Scena zainscenizowana została bez użycia słów, a środkami mającymi wyrazić emocje strajkujących są tylko kamera, rytm filmowania, sposób kadrowania i muzyka ilustracyjna. W ten sposób, w jednym, trwającym ponad 6 minut ujęciu, Królikiewicz ukazał historię buntu – od wybuchu do jego zdławienia⁷⁴.

***Tańczący jastrząb* i eksperymenty Zbigniewa Rybczyńskiego**

Grzegorz Królikiewicz powiedział kiedyś: *Świat filmu dzieli się dla mnie na świat sfotografowany (odwołujący się do swoistej rytmiki tej sztuki) oraz świat nazwy (głupkowate obrazy, adaptacje literatury albo malarstwa). Jedyнным operatorem żyjącym jest Dziworski, a reszta to trupy⁷⁵.* Deklaracja reżysera przestała być aktualna, gdy do produkcji skierowano jego trzeci film fabularny i kiedy okazało się, że autorem

zdjęć będzie Zbigniew Rybczyński. Ten 27-letni absolwent Szkoły Filmowej miał już na swoim koncie zdjęcia do filmów krótkometrażowych Andrzeja Barańskiego, Piotra Andrejewa i Wojciecha Wiszniewskiego; zrealizował także w łódzkim Se-Ma-Forze filmy eksperymentalne (*Oj! Nie mogę się zatrzymać* oraz *Nową książkę* – oba w 1975 r.). To właśnie pod ich wpływem Królikiewicz zdecydował się powierzyć mu autorstwo zdjęć do *Tańczącego jastrzębia*, filmu o życiu chłopca Michała Topornego (Franciszek Trzeciak), który porzuca wieś, by za wszelką cenę zrobić karierę w mieście. *Pomyślałem, że jest to człowiek [Rybczyński], który w idealny sposób wyczuje ideę przejścia z matecznika w industrię. Matecznik łatwiej sfotografować niż industrię, w uprzemysłowieniu jest ogromna ilość pośredników i zapośredniczeń, często można się zgubić w opisananiu tego*⁷⁶ – opowiadał Królikiewicz. Gdy reżyser zaproponował Rybczyńskiemu współpracę, ten znał już *Na wylot*, o którym mówił, że jest to *arcydzieło, niesamowity film*⁷⁷. Pomimo zachwytu nad debiutem Królikiewicza po przeczytaniu scenariusza *Tańczącego jastrzębia* filmowiec odmówił współpracy i zmienił zdanie dopiero, gdy uzyskał zapewnienie o zmodyfikowaniu projektu filmu zgodnie z jego pomysłami⁷⁸. Prace nad scenariuszem trwały kilka miesięcy. W tym czasie powstał scenopis oraz rysunki z projektami wynalazków, które Rybczyński chciał wykorzystać przy realizacji filmu. *Tańczący jastrząb* powstał w łódzkiej Wytwórni Filmów Fabularnych i to tam oddelegowano zespół techniczny, mający zbudować zaprojektowane konstrukcje⁷⁹. Operator otrzymał do dyspozycji także nowość techniczną – lekką kamerę Arriflex 35BL II⁸⁰ umożliwiającą synchroniczne rejestrowanie obrazu i dźwięku.

Zdjęcia do *Tańczącego jastrzębia* rozpoczęły się jesienią 1976 r. i już wkrótce okazało się, że wiele eksperymentalnych pomysłów Rybczyńskiego nie zostanie zrealizowanych. Operator zapamiętał jedną z rozmów z reżyserem: *Zbyszek, to, co żeśmy wymyślili, to jest malarstwo zachodnioeuropejskie, zapomnij o wszystkim, twoim zadaniem jest skupienie się na twarzy Franciszka Trzeciaka – powiedział Królikiewicz. Jak to? Nie będzie naszych pomysłów i konstrukcji? – zapytałem. Twarz Trzeciaka, Zbysku!*⁸¹ Na przykład w scenie, w której chłopci dzięki reformie rolnej dostają przydział ziemi, zaplanowane było ujęcie Michała Topornego przerzucającego kamień z ręki do ręki. Kamień ten miał stawać się coraz większy do chwili, gdy byłby już nie do udźwignięcia⁸². Mimo atrakcyjności pomysłu reżyser go odrzucił⁸³. Jeszcze bardziej widowiskowa miała być scena, w której chłop Kinol (Józef Fryźlewicz), broniąc brzożowego lasku przed wycinką, siekierą obcina głowę robotnikowi (Wirgiliusz Gryń). Nakręcenie jej nie byłoby problematyczne, gdyby nie fakt, że chciano to zrobić z perspektywy odciętej, toczącej się głowy, która na koniec wpada do wody⁸⁴. Jak wspominał scenograf Bogdan Mozer: *Zrobiłem więc „głowę” – kapsułę z otworem na obiektyw umieszczony wewnątrz kamery, z mechanizmem umożliwiającym jej uruchomienie, dodatkowo odporną na wstrząsy i wodoszczelną*⁸⁵. Scenę nagrano, jednak Grzegorz Królikiewicz zrezygnował potem z pierwotnego pomysłu. W ostatecznej wersji morderstwo dokonuje się w przestrzeni poza kadrem, a śmierć robotnika symbolizuje zakrwawiona siekiera wbita w dno źródła.

Przykłady te tłumaczą zasadę wizualną, której podporządkowany jest świat przedstawiony w *Tańczącym jastrzębiu*. Dzięki autonomiczności kamery uniemożliwiona zostaje identyfikacja z bohaterami filmu, widz patrzy na wydarzenia z boku, obserwuje je z nietypowych perspektyw. W scenie ukazującej morderstwo robotnika kamera miała uchwycić moment, w którym żywy człowiek zamienia się

w martwe ciało, z kolei scena rozgrywająca się we wrześniu 1939 r. sfilmowana została z perspektywy zranionego ramienia żołnierza. W celu nakręcenia tego ujęcia powstała konstrukcja nazwana „kamerą z ranną ręką”. Rybczyński odnotował: *Kamerę zawieszono na atrapie ręki przez palce wskazujący i mały, które obejmują obiektyw i są poza polem widzenia obiektywu*⁸⁶. Punktem kulminacyjnym ujęcia jest pozabawienie żołnierza ręki przez Topornego za pomocą nożyc do strzyżenia owiec. Aby tego dokonać, odcięto zamocowaną na szelkach atrapę ręki, tak by upadła – wraz z nieustannie pracującą kamerą – na leżącą na ziemi pierzyne.

Pomysłowości wymagała również scena wybuchu wojny zrealizowana z perspektywy szarżującego byka. Można dostrzec, że kamera została umieszczona za rogami zwierzęcia. Zbigniew Wichłacz wyjaśniał: *Zrobiliśmy specjalną uprzęż na końskim siodle. Kamerę wzięliśmy z wytwórni, ledwo dychała, ale była sprawna i gwarantowała ostrość. Byk zachowywał się spokojnie, ale nadleciał helikopter, wytworzył hałas i tumany kurzu, a on oszalał. O to chodziło*⁸⁷. Wybuch wojny ukazany symbolicznie za pomocą biologicznej reakcji zwierzęcia na zagrożenie miał być zestawiony z obrazem maszynierii wojennej. Koniec okupacji, a zarazem pojawienie się w życiu Michała Topornego oznak nowoczesności zwiastował czołg wkraczającej do Polski Armii Czerwonej. Jak wspominał Zbigniew Rybczyński: *Miało być dramatycznie. Szukaliśmy sposobu, jak pokazać ich siłę, i wpadłem na pomysł, żeby przymocować kamerę do gąsienicy czołgu, żeby jej nie zniszczyć. Okazało się, że najlepszym rozwiązaniem było przyspawać koziolatek zamontowany do kamery. I żeśmy coś takiego zrobili, czołg wjechał w brzozywy las i było widać, jak drzewa się łamią, a kamera obraca się do góry nogami*⁸⁸. Także ta scena nie znalazła się w ostatecznej wersji filmu⁸⁹.

Istotnym elementem konstrukcji narracyjnej *Tańczącego jastrzębia* jest powtarzalność motywów. Pojawiają się one w różnych wariantach, służąc przedstawieniu dwóch okresów z życia Topornego – wiejskiego i miejskiego. W jednej z początkowych scen została ukazana śmierć matki głównego bohatera, fragment ten wmontowany jest w ciąg ujęć ukazujących Topornego, który prowadzi zaprzęgniętego do kieratu konia. Kamera została tu zamocowana na stalowym kole, jakby była częścią maszyny rolniczej. Ruch okrężny powraca, gdy Michał Toporny ma nową, miejską rodzinę. W jednej ze scen Wiesława, druga żona bohatera (Beata Tyszkiewicz), wraz z matką i ojcem debatuje nad zachowaniem Michała. Tym razem kamera została ustawiona pod łóżkiem, tak że widz ogląda zdarzenie z perspektywy kogoś, kto się pod nim chowa. Aparat wykonuje dwa pełne obroty, a przed rozpoczęciem kolejnego następuje cięcie montażowe. W kadrze widzimy kolorową piłkę⁹⁰, zeschnięte jabłko, nocnik oraz nogi rozmawiających domowników. Płynność toczącej się rozmowy zostaje skontrastowana z obrazem – w trakcie obrotu kamery z kadru znika nocnik, na którym posadzono znajdującego się już poza kadrem syna Michała i Wiesławy. Cały zabieg trwa raptem 30 sekund (jeden obrót kamery). Zachodzi tu więc rozdzźwięk między realnym czasem rozmowy a czasem potrzebnym, by zaszło to, co widoczne w kadrze. Do realizacji tak zaplanowanego ujęcia konieczny był wynalazek Zbigniewa Rybczyńskiego: *Zbudowałem ręcznie obracaną korbę, na zewnątrz łóżka wycięliśmy dziurę w materacu, siedziałem na łóżku i kręciłem kamerą zamontowaną na obrotowym łożysku. W filmie było dużo obrotów*⁹¹. Warto zatem zadać pytanie: kto obraca tym miejskim kieratem? O ile – w przypadku pracy na wsi – maszynę rolniczą napędzał wysiłek człowieka i zwierzęcia, o tyle – w wariacie miejskim – relacja ta nie jest jednoznaczna: machina

jest zsynchronizowana z rytmem życia rodzinnego Wiesławy, a elementem obcym, asynchronicznym jest nieobecny w kadrze Toporny. Reprezentacją tej nieobecności jest nieprzyjemny dźwięk słyszalny w końcowej fazie ruchu kamery, zwiastujący „awarię” w życiu rodziny.



Asynchroniczne odbicie w lustrze

Kamera z perspektywy
odciętej ręki



Scena morderstwa

Tańczący jastrząb, reż. Grzegorz Królikiewicz (1978)

Świecące ucho
Michała Topornego



Ujęcie pod łóżkiem

Tańczący jastrząb, reż. Grzegorz Królikiewicz (1978)

Pęknięcie między życiem wiejskim i miejskim obecne jest także w samym Topornym, który niepewny swojej tożsamości, regularnie stara się ją zweryfikować. Motywem wielokrotnie pojawiającym się w filmie jest lustro. Podczas balu podyplomowego Michał idzie do szatniarza, by kupić papierosy, po drodze zderzając się ze swoim odbiciem w lustrze. Spojrzenie na siebie to moment weryfikacji – Toporny skończył studia, poznał atrakcyjną kobietę, jest u progu nowego życia. W kolejnym ujęciu przed lustrem Toporny ubrany jest już w inny garnitur, nową skórę, jednak jego odbicie jest asynchroniczne – bohater prostuje zadarty nos, zaczesuje przerzedzone włosy, pucuje o nogawki garnituru buty; zdaje się zahipnotyzowany swoim wizerunkiem⁹². Nakręcenie tej sceny w realiach produkcji filmowej w PRL nie było łatwe. Jak podkreślał Zbigniew Rybczyński: *W Polsce nie było kopiarki optycznej służącej do przeróbki materiału filmowego, dlatego efekty specjalne robiliśmy w kamerze. Ekran był podzielony na dwie części, na obiektywie była kaszeta, taka zasłonka. Najpierw filmowałem pół obrazu, potem przewijałem taśmę z powrotem, odślaniałem drugą część kadru i nagrywałem jego prawą część. Wszystko trzeba było dobrze wyciemnić, żeby nie powstawały refleksy na stronach kadru. Musiałem zadbać o wiele rzeczy, wsadzić taśmę w odpowiednią perforację, przewinąć taśmę w ciemności, oznaczyć start nacięciem na taśmie, wyliczyć, kiedy i jakie Franciszek Trzeciak wykonywał ruchy⁹³.*

Przykładem włączenia technologii w diegezę są natomiast monitory ukazujące obraz z kamer przemysłowych. Ekrany pełnią funkcję lusterek, w których przegląda się Toporny. Tu także istnieje pewien rozdźwięk między widokiem bieżącego korytarzem bohatera a jego obrazem na monitorze, wskazującym, że mężczyzna jest zmęczony i porusza się z trudem. Obraz Topornego powraca w późniejszej części filmu; nie wiadomo, ile czasu minęło, jednak oznaką jego upływu jest fizyczna metamorfoza bohatera – na jednym z monitorów widać go takim, jakim chciałby być albo był kilka lat temu, drugi monitor pokazuje przedwcześnie postarzałego mężczyznę, który z trudem łapie oddech. Zwodniczość obrazu na monitorze pokazującym siłę i witalność została podkreślona zabiegiem audialnym – na ścieżce dźwiękowej słychać nienaturalnie głośne kroki mężczyzny, które miały brzmieć jak u *kolosa, olbrzymia*⁹⁴. Ten „fałszywy” obraz bohatera widać też na ekranie monitora w gabinecie dyrektora (Tadeusz Łomnicki) nadzorującego pracę Topornego.

Opis wynalazków i eksperymentalnych pomysłów Zbigniewa Rybczyńskiego oraz Grzegorza Królikiewicza byłby niepełny bez wskazania surrealistycznych koncepcji, które odnoszą się do początku i końca edukacji bohatera. Inicjacja Topornego w obcym, miejskim świecie odbywa się w stołówce studenckiej. Moment ten opisywał Mirosław Przyłipiak: *Chcąc np. sportretować wielokrotnie już w kinie pokazywane uczucie obcości towarzyszące człowiekowi, który znalazł się w całkiem nowym środowisku, [operator] osiąga to w „Tańczącym jastrzębiu” świetną trickową sceną... jedzenia makaronu. Siedzący w stołówce Toporny ze zdumieniem patrzy, jak jego sąsiad wsysa i na powrót wypuszcza nitki makaronu, niczym żmija cienki, rozwidlony język*⁹⁵. W tym celu Rybczyński założył taśmę 35 mm odwrotnie – jak tłumaczył Wichłacz: *Taśma w kasecie nawijała się do tyłu, była przewinięta ze szpuli odbierającej w kamerze, biegła do tyłu i nawijała się na drugą rolkę, która normalnie jest rolką podającą*⁹⁶. Równie ciekawy zabieg pojawia się w momencie, gdy Toporny kończy studia. W trakcie podypłomowego balu Wiesława interesuje się absolwentem, co go peszy – formalnie jest on już innym człowiekiem, jednak wciąż czuje się niepewnie. Oznaką emocji mężczyzny jest czerwieniejące z wrażenia ucho, to samo, za które ciągnął go w dzieciństwie ojciec. Jak w przypadku innych pomysłów Zbigniewa Rybczyńskiego, realizacja tego również nie była łatwa. Przygotowania relacjonowała recenzentka czasopisma „Film”: *Prosty zabieg: scena rozmowy Wiesławy i Michała będzie filmowana zza pleców mężczyzny – na kobietę. Przez zaczerwienione z emocji ucho Michała. Ważne to ucho, zdradza emocje, zadaje kłam spokojnym, na pozór obojętnym, opanowanym słowom. „Ale jak to zrobisz – niepokoi się Trzeciak – jak to podświetlisz, w ucho mi żarówkę wkręcisz? To raczej niech mi je na czerwono ucharakteryzują”. (...) Będzie małe żarówka połączona z baterijką ukrytą w kieszeni garnituru. W odpowiedniej chwili charakterystyczny przymocuje ją do wewnętrznej strony ucha aktora. Próbuje. Operator Zbigniew Rybczyński jest zadowolony. Kamera widzi efekt zgodny z zamierzeniami*⁹⁷. Operator wspominał po latach: *Trzeciak miał wsadzoną do ucha żaróweczkę. To nie było proste, bo z bateriami były ciężkie czasy i wówczas nie było czułych negatywów. Myśmcy to kręcili na taśmie standard Eastman Kodak i do tego musiało być mocne światło, by podświetlenie było widoczne*⁹⁸. Zabieg został dostrzeżony i wywołał żywą reakcję w trakcie specjalnego pokazu filmu. Zbigniew Wichłacz opowiadał: *Była projekcja w Szkole Filmowej. Królikiewicz film przywiózł, chciał pokazać, co zrobił, a w trakcie projekcji reżyser Marek Koterski krzyknął na całą salę „zgaśta mu to ucho”*⁹⁹.

Na wylot, *Wieczne pretensje* i *Tańczący jastrzęb* tworzą tryptyk¹⁰⁰, którego wspólnym elementem jest klęska, jaką ponoszą główni bohaterowie: niespełniony artysta Jan Malisz, złodziejsek Franek oraz chłop Michał Toporny (we wszystkie postacie wcielił się Franciszek Trzeciak). Królikiewicz przedstawił warianty losu człowieka – mężczyzny żyjącego w czasach II Rzeczypospolitej, latach 70. oraz okresie powojennych przemian społecznych. Filmy te łączą rozwiązania techniczne, jak np. oświetlenie jarzeniowe czy specjalne kolby umożliwiające realizację długich ujęć kamerą z ręki. Technologicznym poligonem doświadczalnym była realizacja *Tańczącego jastrzębia*, choć niemożność pogodzenia idei z rzeczywistością doprowadziła do rezygnacji z części koncepcji, a nawet do wycięcia niektórych ujęć w fazie montażu. Mimo tych ograniczeń dzieło duetu Królikiewicz – Rybczyński jest ewenementem w historii kina polskiego. Jak podkreślał autor nagrodzonego kilka lat później Oscarem *Tanga* (1980): *To, co planowaliśmy w sferze obrazu, było wielkim novum, wiele konstrukcji, które chciałem tam stworzyć, potem budowałem i rozwijałem w swoich filmach w Stanach*¹⁰¹. Nie ulega wątpliwości, że historia polskiej kinematografii winna zostać uzupełniona o badania dotyczące jej wymiaru technologicznego. Dobrym asumptem do ich podjęcia jest postępujący proces cyfrowej rekonstrukcji dzieł filmowych.

¹ Rozmowa M. Dondzika z Bogdanem Dziworskim, 12 maja 2016, Archiwum Michała Dondzika (dalej AMD).

² Rozmowa M. Dondzika ze Zbigniewem Rybczyńskim, 4 października 2020, AMD.

³ M. Wojciechowski, *Pragnę wyzwolić niepokój egzystencjalny – z Grzegorzem Królikiewiczem rozmawiał Mikołaj Wojciechowski*, „Ekran” 1972, nr 30, s. 16.

⁴ Fragment z wypowiedzi Grzegorza Królikiewicza podczas spotkania, które odbyło się w łódzkiej kinie Charlie 11 marca 2015, AMD.

⁵ Bogdan Dziworski był autorem zdjęć do bułgarskiego filmu partyzanckiego pt. *Do ostatniego tchu* w reżyserii Griszy Ostrowskiego.

⁶ Rozmowa M. Dondzika z Bogdanem Dziworskim, 12 maja 2016, AMD.

⁷ Tamże.

⁸ M. Wojciechowski, *Pragnę wyzwolić niepokój egzystencjalny...* dz. cyt., s. 16.

⁹ Rozmowa M. Dondzika ze Zdzisławem Kaczmakiem, 19 maja 2016, AMD.

¹⁰ Model ten widoczny jest na zachowanych wersjach do filmu. Zob. zdjęcia o sygnaturach 1-F-489-133 oraz 1-F-489-171 dostępne na stronie <http://fototeka.fn.org.pl/> (dostęp: 11.03.2021).

¹¹ Por. *Usługi wydziału techniki zdjęciowej. Szczegółowy plan filmu „Sprawa Maliszów” 1972*, sygn. 1/543, zesp. WFF w Łodzi, Archiwum Państwowe w Łodzi, s. 14.

¹² Rozmowa M. Dondzika z Grzegorzem Królikiewiczem, 22 sierpnia 2017, AMD.

¹³ Fragment wstępu Grzegorza Królikiewicza do filmu *Na wylot*, Kino Polska, 2004.

¹⁴ S. Mamber, *Cinéma-vérité: Studies in Uncontrolled Documentary*, MIT Press, Cambridge 1974, s. 2-4. Cyt. za: M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie. 1960-1963, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2007, s. 15-16.

¹⁵ Fragment wstępu Grzegorza Królikiewicza do filmu *Na wylot*, dz. cyt.

¹⁶ Dokładnej analizy tej sceny dokonuje M. Przyłipiak, *Kino bezpośrednie...* dz. cyt., s. 76-77.

¹⁷ Fragment wstępu Grzegorza Królikiewicza do filmu *Na wylot*, dz. cyt.

¹⁸ Tamże.

¹⁹ Rozmowa M. Dondzika z Grzegorzem Królikiewiczem, 22 sierpnia 2017, AMD.

²⁰ Rozmowa M. Dondzika z Jerzym Wrońskim, 1 lutego 2017, AMD.

²¹ Rozmowa M. Dondzika ze Zdzisławem Kaczmakiem, 19 maja 2016, AMD.

²² Rozmowa M. Dondzika z Bogdanem Dziworskim, 12 maja 2016, AMD.

²³ Rozmowa M. Dondzika z Grzegorzem Królikiewiczem, 22 sierpnia 2017, AMD.

²⁴ Tamże.

²⁵ Rozmowa M. Dondzika z Bogdanem Dziworskim, 12 maja 2016, AMD.

²⁶ Fragment wstępu Grzegorza Królikiewicza do filmu *Na wylot*, dz. cyt.

- ²⁷ T. Kłys, *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritz Langa i kino niemieckie do roku 1945*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego – Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT, Łódź 2013, s. 23-36.
- ²⁸ P. Kletowski, P. Marecki, *Królikiewicz. Pracuje dla przyszłości*, Korporacja Ha!Art, Kraków 2011, s. 55.
- ²⁹ Sprawozdanie z wykonania planu kosztów filmu, Z.F. Silesia. Filmy zrealizowane *Na wylot* 1972-1973, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów Zespoły Filmowe, Archiwum Państwowe w Warszawie, Wieloosobowe Stanowisko ds. Działalności Archiwalnej w Milanówku (dalej jako APDOiP), sygn. 945, k. 41.
- ³⁰ Rozmowa M. Dondzika z Bogdanem Dziworskim, 12 maja 2016, AMD.
- ³¹ M. Wojciechowski, *KOTF wykonuje po prostu swoje obowiązki... – z Wiesławem Stemplem rozmawiał Mikołaj Wojciechowski*, „Ekran” 1971, nr 34, s. 5.
- ³² Rozmowa M. Dondzika z Bogdanem Dziworskim, 12 maja 2016, AMD.
- ³³ Zgodnie z powszechnym trendem nastąpił przełom na rzecz filmu barwnego – z 22 filmów roku 1969 barwnych było 7, z 20 filmów polskich, które weszły na ekrany w roku 1972, tylko 5 było czarno-białych (...); w kwietniu 1973 roku wśród filmów oczekujących na premiery, realizowanych lub skierowanych do realizacji, były 24 barwne i jeden czarno-biały (debiut) – pisała recenzentka „Kina”. W. Wertenstein, *Móc, chcieć, wiedzieć i zdążyć*, „Kino” 1973, nr 7, s. 22. W latach 80. polscy filmowcy powrócili do realizacji filmów na taśmie czarno-białej. Piotr Andrejew nakręcił *Czule miejsca* (1980), a Janusz Zaorski *Matkę Królów* (1987).
- ³⁴ S. Janicki, *Poza kadrem – z Grzegorzem Królikiewiczem rozmawiał Stanisław Janicki*, „Kino” 1973, nr 4, s. 8.
- ³⁵ Rozmowa M. Dondzika z Grzegorzem Królikiewiczem, 22 sierpnia 2017, AMD.
- ³⁶ A. Zarzycki, *Rozpacz i zbrodnia*, „Magazyn Filmowy” 1972, nr 31, s. 11.
- ³⁷ Rozmowa M. Dondzika ze Zdzisławem Kaczmarskim, 19 maja 2016, AMD.
- ³⁸ Wynalezione przez Bogdana Dziworskiego lampy jarzeniowe można zobaczyć na werkach do filmu. Zob. zdjęcia o sygnaturach: 1-F-489-33, 1-F-489-125, 1-F-489-108 dostępne na stronie <http://fototeka.fn.org.pl/> (dostęp: 11.03.2021).
- ³⁹ Rozmowa M. Dondzika z Bogdanem Dziworskim, 12 maja 2016, AMD.
- ⁴⁰ S. Janicki, *Poza kadrem...* dz. cyt., s. 8.
- ⁴¹ Tamże, s. 9.
- ⁴² Filmem, który rozślawił w Polsce steadicam, było *Łsnienie* (*The Shining*, reż. Stanley Kubrick, 1980), specjalny pokaz odbył się w Szkole Filmowej w Łodzi.
- ⁴³ Rozmowa M. Dondzika z Bogdanem Dziworskim, 12 maja 2016, AMD.
- ⁴⁴ Tamże.
- ⁴⁵ Tamże.
- ⁴⁶ Tamże.
- ⁴⁷ Zob. G. Królikiewicz, *Sprawa Maliszów. Scenopis*, Zespół Realizatorów Filmowych Silesia, s. 25-26, S-12785, Archiwum Filмотeki Narodowej – Instytutu Audiowizualnego.
- ⁴⁸ Rozmowa M. Dondzika z Grzegorzem Królikiewiczem, 22 sierpnia 2017, AMD.
- ⁴⁹ Tamże.
- ⁵⁰ Rozmowa M. Dondzika ze Stanisławem Śliskowskim, 16 października 2017, AMD.
- ⁵¹ Rozmowa M. Dondzika z Bogdanem Dziworskim, 12 maja 2016, AMD.
- ⁵² Adam Zarzycki, dz. cyt., s. 11.
- ⁵³ Rozmowa M. Dondzika z Grzegorzem Królikiewiczem, 22 sierpnia 2017, AMD.
- ⁵⁴ Wykonanie „specjalnego urządzenia przy statywie kamery” przez Wydział Mechaniczny w WFF w Łodzi kosztowało 1605 zł. Sprawozdanie z wykonania planu kosztów filmu, Z.F. Silesia. Filmy zrealizowane *„Na wylot”* 1972-1973, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów Zespoły Filmowe, APDOiP, sygn. 945, k. 37.
- ⁵⁵ Rozmowa M. Dondzika z Grzegorzem Królikiewiczem, 22 sierpnia 2017, AMD.
- ⁵⁶ Rozmowa M. Dondzika z Ryszardem Lenczewskim, 3 maja 2016, AMD.
- ⁵⁷ Tamże.
- ⁵⁸ Jak wynika ze wspomnień Bogdana Dziworskiego, pomysł na wibrację światła powstał z powodu usterki technicznej oświetlenia jarzeniowego. *Kiedy kręciłem na dużej ilości klatek na sekundę i jarzeniówka nie wytrzymała, zaczęła drgać, w zasadzie to był błąd, ale Królikiewicz takie błędy łapał w lot i przekuwał w złoto – wspominał operator. Rozmowa M. Dondzika z Bogdanem Dziworskim, 12 maja 2016, AMD.*
- ⁵⁹ A. Markowski, *Formowanie chaotycznego świata – z Grzegorzem Królikiewiczem rozmawiał Andrzej Markowski*, „Kino” 1975, nr 7, s. 14.
- ⁶⁰ Rozmowa M. Dondzika z Bogdanem Dziworskim, 12 maja 2016, AMD.
- ⁶¹ Rozmowa M. Dondzika z Ryszardem Lenczewskim, 3 maja 2016, AMD.
- ⁶² *Miałem być człowiekiem – opowiadał Ryszard Lenczewski – który kręci przy pomocy korbek bardzo delikatnie prowadzoną kamerą. Nigdy takiej głowicy korbkowej nie mieliśmy w szkole,*

- ale okazało się, że jest w wytwórni we Wrocławiu. Kiedy pojechałem do Wrocławia, Grzegorz Królikiewicz powiedział: Musisz zrobić coś, co spowoduje, że będziesz najlepszym w Polsce operatorem kamery, który pracuje na korbkach. Więc co zrobiłem? Kupiłem skrzynkę piwa i zaprosiłem do magazynów wytwórni mojego wózkacza, który bez przerwy chodził, pochylał się, a ja za nim prowadziłem kamerę. Nie miałem nigdy przerwy w czasie planu, bo Grzegorz Królikiewicz był człowiekiem bardzo wymagającym. Kiedy zobaczył, że z kimś rozmawiam, że jestem rozproszony, narysował na dużym kartonie ósemkę i powiedział: Teraz w każdej wolnej chwili to weź krzyżem, który jest w środku kamery (Messerschmittem), prowadź cały czas przy pomocy korbek tę ósemkę i bądź niesamowicie precyzyjny. I ja to robiłem. Nauczyłem się dzięki Królikiewiczowi, żeby być człowiekiem nieustannie zaangażowanym w robotę. Zob. Wspomnienie Ryszarda Lenczewskiego o Grzegorzu Królikiewicz, AMD.
- ⁶³ Rozmowa M. Dondzika z Krzysztofem Pta-kiem, 4 czerwca 2016, AMD.
- ⁶⁴ Rozmowa M. Dondzika z Ryszardem Len-czewskim, 3 maja 2016, AMD.
- ⁶⁵ Rozmowa M. Dondzika z Bogdanem Dzi-worskim, 12 maja 2016, AMD.
- ⁶⁶ Rozmowa M. Dondzika z Krzysztofem Pta-kiem, 4 czerwca 2016, AMD.
- ⁶⁷ Rozmowa M. Dondzika z Bogdanem Dzi-worskim, 12 maja 2016, AMD.
- ⁶⁸ A. Iskierko, *Wieczne pretensje i...* – notowała Alicja Iskierko, „Ekran” 1975, nr 7, s. 17.
- ⁶⁹ Rozmowa M. Dondzika ze Stefanem Kurzy-pem, 28 lipca 2020, AMD.
- ⁷⁰ Tamże.
- ⁷¹ Rozmowa M. Dondzika z Krzysztofem Pta-kiem, 4 czerwca 2016, AMD.
- ⁷² I. Gruc-Rozbicka, *Fechmistrz – z Bogdanem Dziworskim rozmawiała Irena Gruc-Rozbicka*, „Film&TV Kamera” 2000, nr 1, s. 6.
- ⁷³ Rozmowa M. Dondzika z Bogdanem Dzi-worskim, 12 maja 2016, AMD.
- ⁷⁴ Z innowacji technicznych, jakie zastosowano w *Wiecznych pretensjach*, warto wspomnieć o długim obiektywie, którym kręcono ujęcia służbowego samochodu jadącego po Ryśka. Jak wspominał Stefan Kurzyp: *W jednym tylko przypadku musieliśmy dostawić ciężki statyw, głowicę specjalną Moy, żeby obiektyw 1200 milimetrów wypożyczony ze Szkoły Filmowej zamontować do statywu, a kamera wisiała w powietrzu przymocowana do obiektywu. Poruszało się pokrętkami, bo były delikatne i płynne pano-ramy w plenerze. Interesujące musiało być także ujęcie, którego reżyser nie włączył do* ostatecznej wersji filmu. *Była scena przejazdu po Wrocławiu ulicą Świdnicką – żeśmy kamerę mocowali na urządzeniu obok koła samochodu – mówił Kurzyp. Rozmowa M. Dondzika ze Stefanem Kurzypem, 28 lipca 2020, AMD.*
- ⁷⁵ Wypowiedź Grzegorza Królikiewicza w trak-cie sesji *Film – sztuka obrazu. Nowe tendencje w sztuce operatorskiej*, która odbyła się w Łódzkim Domu Kultury w maju 1975 r. Zob. J. Połom, *Film – sztuka obrazu*, w: *Realizacja obrazu filmowego i telewizyjnego*, War-szawa 1980, zeszyt 21, s. 21.
- ⁷⁶ Rozmowa B. Stolarskiej z Grzegorzem Kró-likiewiczem, czerwiec 2010, AMD.
- ⁷⁷ Rozmowa M. Dondzika ze Zbigniewem Ryb-czyńskim, 4 października 2020, AMD.
- ⁷⁸ Tamże.
- ⁷⁹ Tamże.
- ⁸⁰ Użycie kamery Arriflex 35BL II potwierdził operator Zbigniew Rybczyński oraz asystu-jący mu Zbigniew Wichłacz. Można ją za-observować na kilku werkach do *Tańczącego jastrzębia*. Zob. zdjęcia o sygnaturach: 1-F-1873-112, 1-F-1873-113, 1-F-1873-8; werki dostępne na stronie <http://fototeka.fn.org.pl/> (dostęp: 11.03.2021).
- ⁸¹ Rozmowa M. Dondzika ze Zbigniewem Ryb-czyńskim, 4 października 2020, AMD.
- ⁸² G. Królikiewicz, Z. Rybczyński, „*Tańczący jastrząb*”. *Scenopis według powieści Juliana Ka-walca*, Łódź 1976, k. 45.
- ⁸³ Tamże.
- ⁸⁴ Tamże, k. 136.
- ⁸⁵ M. Kuźmicki, *Bogdan Mozer: najchętniej wszystko robię sam – z Bogdanem Mozerem roz-mawiał Mieczysław Kuźmicki*, „Magazyn Fil-mowy” 2016, nr 4, s. 78.
- ⁸⁶ W trakcie kwerendy do artykułu udało mi się odnaleźć rysunek z projektem wynalaz-ku Rybczyńskiego. Jest to praca „Kamera z ranną ręką (6)” sygnowana podpisem Zbigniewa Rybczyńskiego i datą 1975 r. Oryginał znajduje się w zbiorach Muzeum Kinematografii w Łodzi.
- ⁸⁷ Rozmowa M. Dondzika ze Zbigniewem Wichłaczem, 25 kwietnia 2016, AMD.
- ⁸⁸ Rozmowa M. Dondzika ze Zbigniewem Ryb-czyńskim, 23 października 2020, AMD.
- ⁸⁹ Dokładny opis omawianej sceny można zna-leźć w scenopisie filmu. Zob. G. Królikie-wicz, Z. Rybczyński, dz. cyt., k. 29-30.
- ⁹⁰ Ten element scenografii odgrywa ważną rolę także w oscarowym *Tangu* (1980) Zbigniewa Rybczyńskiego.
- ⁹¹ Rozmowa M. Dondzika ze Zbigniewem Ryb-czyńskim, 4 października 2020, AMD. Por. P. Kletowski, P. Marecki, dz. cyt., s. 92.

- ⁹² W książce Juliana Kawalca czytamy: *Ale nie ma was dwóch, tylko jesteś ty sam, Michale Toporny, bo ten z lustra jest tobą, a ty jesteś nim. Jesteś sam, Michale Toporny, i w samotności przywdziewasz nową skórę, i popadasz w tę, nie inną ci przedtem radość i zachwyt na widok samego siebie, na nieznaną ci wcześniej widok samego siebie.* J. Kawalec, *Tańczący jastrzęb*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1964, s. 97.
- ⁹³ Rozmowa M. Dondzika ze Zbigniewem Rybczyńskim, 4 października 2020, AMD.
- ⁹⁴ Tamże. Por. P. Kletowski, P. Marecki, dz. cyt., s. 94.
- ⁹⁵ M. Przyłipiak, *Obrona Królikiewiczza*, w: *Film polski. Twórcy i mity*, red. K. Sobotka, Łódzki Dom Kultury, Łódź 1987, s. 155.
- ⁹⁶ Rozmowa M. Dondzika ze Zbigniewem Wichłaczem, 26 kwietnia 2016, AMD. Kilka lat później Rybczyński ponownie zastosował trik z „cofającym się” makaronem w filmie *Sceny narciarskie z Franzem Klammerem* (reż. Bogdan Dziworski, Gerald Kargl, Zbigniew Rybczyński, 1980).
- ⁹⁷ E. Dolińska, *U progu. Reportaż z filmu „Tańczący jastrzęb”*, „Film” 1977, nr 3, s. 19.
- ⁹⁸ Rozmowa M. Dondzika ze Zbigniewem Rybczyńskim, 23 października 2020, AMD. Por. P. Kletowski, P. Marecki, dz. cyt., s. 93.
- ⁹⁹ Rozmowa M. Dondzika ze Zbigniewem Wichłaczem, 26 kwietnia 2016, AMD.
- ¹⁰⁰ B. Stolarska, *Twórczość filmowa Grzegorza Królikiewiczza. Sesja filmoznawcza 13-16 maja 1987 r.*, Łódzki Dom Kultury – DKF, Łódź 1987, s. 2.
- ¹⁰¹ Rozmowa M. Dondzika ze Zbigniewem Rybczyńskim, 4 października 2020, AMD.

Michał Dondzik

Filmoznawca, doktorant w Instytucie Kultury Współczesnej Uniwersytetu Łódzkiego. Przygotowuje dysertację *W kadrze i poza nim. Fabularne filmy Grzegorza Królikiewiczza*. Interesuje się kinem polskim oraz filmem dokumentalnym. Publikował w „Kwartalniku Filmowym”, „Pleografie”, „Panoptikum” oraz tomach zbiorowych. Jest autorem książek *Leszek Wronko. Dźwięk filmu polskiego* (2013) oraz *Elementarz Wytwórci Filmów Oświatowych* (2018; wraz z Krzysztofem Jajką i Emilem Sowińskim).

Bibliografia

- Dolińska, E.** (1977). U progu. Reportaż z filmu „Tańczący jastrzęb”. *Film*, (3), s. 19.
- Gruc-Rozbicka, I.** (2000). Fechmistrz – z Bogdanem Dziworskim rozmawiała Irena Gruc-Rozbicka. *Film&TV Kamera*, (1), s. 6.
- Iskierko, A.** (1975). Wieczne pretensje i... – notowała Alicja Iskierko. *Ekran*, (7), s. 17.
- Janicki, S.** (1973). Oko, kondycja i dobre pepęgi – rozmowa Stanisława Janickiego z Bogdanem Dziworskim. *Gazeta Festiwalowa*, (3), s. 3.
- Janicki, S.** (1973). Poza kadrem – z Grzegorzem Królikiewiczem rozmawiał Stanisław Janicki. *Kino*, (4), s. 8.
- Kawalec, J.** (1964). *Tańczący jastrzęb*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kletowski, P., Marecki, P.** (2011). *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości*. Kraków: Korporacja Ha!Art.
- Kłys, T.** (2013). *Od Mabusego do Goebbelsa. Weimarskie filmy Fritza Langa i kino niemieckie do roku 1945*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego – Wydawnictwo Biblioteki PWSFTviT.

- Królikiewicz, G., Rybczyński, Z.** (1976). „*Tańczący jastrząb*”. *Scenopis według powieści Juliana Kawalca*. Łódź.
- Kuźmicki, M.** (2016). Bogdan Mozer: najchętniej wszystko robię sam – z Bogdanem Mozerem rozmawiał Mieczysław Kuźmicki. *Magazyn Filmowy*, 56 (4), s. 78.
- Markowski, A.** (1975). Formowanie chaotycznego świata – z Grzegorzem Królikiewiczem rozmawiał Andrzej Markowski. *Kino*, (7), s. 14.
- Połom, J.** (1980). Film – sztuka obrazu. *Realizacja obrazu filmowego i telewizyjnego*, (21).
- Przyłipiak, M.** (1987). Obrona Królikiewicza. W: K. Sobotka (red.), *Film polski. Twórcy i mity*. Łódź: Łódzki Dom Kultury.
- Przyłipiak, M.** (2007). *Kino bezpośrednio. 1960–1963*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Stolarska, B.** (1987). *Twórczość filmowa Grzegorza Królikiewicza. Sesja filmoznawcza 13–16 maja 1987 r.* Łódź: Łódzki Dom Kultury – DKF.
- Wertenstein, W.** (1973). Móc, chcieć, wiedzieć i zdążyć. *Kino*, (7), s. 22.
- Wojciechowski, M.** (1971). KOTF wykonuje po prostu swoje obowiązki... – z Wiesławem Stemplem rozmawiał Mikołaj Wojciechowski. *Ekran*, (34), s. 5.
- Wojciechowski, M.** (1972). Pragnę wyzwolić niepokój egzystencjalny – z Grzegorzem Królikiewiczem rozmawiał Mikołaj Wojciechowski. *Ekran*, (30), s. 16.
- Zarzycki, A.** (1972). Rozpacz i zbrodnia. *Magazyn Filmowy*, (31), s. 11.

Keywords:

Bogdan Dziworski;
 Zbigniew
 Rybczyński;
 Grzegorz
 Królikiewicz;
 Polish film;
 cinematography;
 film technology

Abstract

Michał Dondzik

Image, Technology and Polish Film: Dziworski, Rybczyński and Królikiewicz

The article is an attempt to look at the films *Na Wylot (Through and Through)*, (1973), *Wieczne pretensje (Permanent Objections)*, (1975) and *Tańczący jastrząb (The Dancing Hawk)*, (1978) by Grzegorz Królikiewicz through the prism of film technology. The author refers to the memories of film operators, Bogdan Dziworski and Zbigniew Rybczyński, complementing them with accounts of other people involved in the creative and technological process of film production. The film-makers' memories collected after many years are confronted with press reports from production plans, as well as documents obtained during extensive archival research. The aim of the article is to unveil the relationship between the artistic aspirations of the cinematographer and the director on the one hand and the technological possibilities of the cinematography of Polish People's Republic on the other.