

Bogusław Sulkowski*

GRZEGORZA KRÓLIKIEWICZA DZIEŁO, MITOLOGIE I RACJONALIZACJE

Abstrakt. Tekst poświęcony jest polskiemu artyście, reżyserowi filmowemu i pedagogowi, Grzegorzowi Królikiewiczowi (1939–2017). W niniejszym studium przypadku autor podejmuje kwestię całościowej spuścizny twórcy, osadzając ją w ramach koncepcji osobowości twórczej. Wiodącym pojęciem teoretycznym dla socjologicznego studium postawy artysty jest mitologia artystyczna. W postawie twórczej Grzegorza Królikiewicza autor dostrzega innowatora sztuki filmowej, historiozofa i proroka, reformatora społecznego, ale przede wszystkim „człowieka współczującego” ludziom biednym, upokorzonym, przegranym. W analizie dorobku artysty-pedagoga (wykładowcy PWSFTviT) bierze pod uwagę jego dorobek twórczy w postaci filmów i widowisk, osobiste wyznania i teksty krytyczne reżysera, a ponadto wybrane teksty filmoznawcze. Łącznie jest to 8 filmów fabularnych, 37 dokumentów filmowych, 21 spektakli telewizyjnych, ponadto 10 sztuk teatralnych i 10 książek – studiów teoretycznych.

Słowa kluczowe: Grzegorz Królikiewicz, artysta, mit artystyczny, rola artysty, reżyser filmu i teatru.

W życiu Grzegorza Królikiewicza nakładały się na siebie rola społeczna artysty z rolą nauczyciela, wykładowcy w łódzkiej Filmówce i na Uniwersytecie Łódzkim. Łączenie ról artysty i mistrza nauczyciela nie jest przypadkiem rzadkim, zwłaszcza na polu sztuk pięknych. Należy jednak wskazać, że film jest produktem pracy większego zespołu, skupiającym uwagę nie tylko na wysiłku twórczym, ale też wymagającym wielu prac organizacyjnych. W analizie dorobku artysty-nauczyciela weźmiemy pod uwagę jego dorobek twórczy w postaci filmów i widowisk, jego osobiste wyznania i teksty krytyczne, a ponadto wybrane teksty filmoznawcze. Grzegorz Królikiewicz zrealizował 8 filmów fabularnych, 37 dokumentów filmowych, 21 spektakli telewizyjnych, ponadto wystawił 10 sztuk teatralnych. Obowiązki systematycznie pracującego wykładowcy wymagały dodatkowych studiów teoretycznych, powstało więc także 10 książek, analizujących dziedzictwo kina światowego od jego narodzin po współczesnych klasyków. Śmiałość profesora-reżysera w eksperymentowaniu z formą własnych dzieł fabularnych i z dokumentami inscenizowanymi być może ma związek z owym bogactwem prac analitycznych i znajduje odzwierciedlenie na stole

* Społeczna Akademia Nauk w Łodzi, e-mail: bosulkow@uni.lodz.pl

montażowym, wielka erudycja rodziła co i rusz pokusę inspirowania się we własnej praktyce artystycznej niektórymi olśniewającymi pomysłami poprzedników, a nawet stosowanie obrazowych cytatów z *Obywatela Kane'a*, z Bressona, Buñuela, Antonioniego... Dwie podstawowe role i statusy społeczne (a będą i inne) tej samej osoby rodzą złożone sploty motywacyjne, wytwarzają wewnętrznie powikłane, subiektywne mitologie własnej aktywności.

1. Innowator sztuki filmowej

Refleksja teoretyczna profesora Grzegorza Królikiewicza jest niezwykle rozwinięta. Ze studentami łódzkiej Filmówki prowadził on zajęcia z montażu filmowego, proponując tu własną doktrynę „przestrzeni poza kadrem”, a także zajęcia z zagadnień pracy z aktorem. Wywody teoretyczne i wykłady tego artysty znajdziemy dodatkowo w publikacjach popularyzujących (ponad 20 artykułów w „Kinie” z lat 70. i 80.), w wywiadzie rzece pt. *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości* (opublikowanym pięć lat przed śmiercią) oraz w internetowych filmach wideo. „[...] pewne rzeczy robię za pomocą aktorów, pewne za pomocą montażu, pewne za pomocą symboliki – mogę więc zbliżyć się do przyszłości, nawet wejść do niej za pomocą intuicji, wizji, profetyzmu, który twórca mozolnie, zanurzony w błędy i śmieszność, wytwarza w sobie” (Królikiewicz 2013: 351).

Istnieje powiedzenie, że film powstaje dopiero na stole montażowym, jednakże w artystycznej praktyce Grzegorza Królikiewicza namysł i refleksja w kwestii cięcia taśmy, a wcześniej ustawienia kamery i kadrowania, były obsesją od jego pierwszego filmu *Na wylot*. Komentując dowolny własny film, artysta zadziwiająco skrótowo opowiada fabułę i jej przesłanie, zakładając, że o tym, co najważniejsze, musi mówić za siebie samo dzieło. W zamian obszernie i drobiazgowo opowiada o pracy kamery i celowości jej ruchu, o najbardziej osobistych dyskusjach z operatorami. Sprawa ma początek w pracy dyplomowej przyszłego reżysera pisanej w łódzkiej Filmówce, choć dopiero w kinie współczesnym ujawnianie „przestrzeni poza kadrem” bywa powszechnie praktykowane. Intelktualny koncept takiego filmowania i montażu ma w intencji Królikiewicza wciągać widza kinowego do współautorstwa sensów obrazu, do współreżyserowania. Chodzi o to, by zmusić widza do „widzenia przez domysł”. W tradycyjnym kadrowaniu kamera ustawiona była zwykle „na ostrzu ostrosłupa”, wtedy jeden kadr zostawał zastąpiony następnym, a ten kolejnym i tak dalej, kamera ujawniała świat w logicznym modelu sekwencyjnym. Wówczas talent artysty kierował permanentnie i do końca postrzeganiem zdarzenia. Natomiast w modelu preferowanym przez Królikiewicza ma być inaczej, kamera umiejscowiona jest w środku kuli, po to by informacja wizualna była fragmentaryczna, miała luki i żądała myślowego dopełnienia ze strony odbiorcy. Idzie o domysł widza w kwestii, co się stało w danym

momencie poza kadrem, idzie o pomysł o przestrzeni filmowej niepokazanej, idzie o udowodnienie realności czegoś, co nie jest widoczne (Królikiewicz 1972).

Przestrzeń filmowa składa się z tego, co w kadrze, i z tego, co poza nim. Między tymi dwoma obszarami istnieje napięcie. To, co w kadrze pokazane, nazwane, przez sam fakt sfilmowania uwięzione w sieci stałych relacji, dąży do bezpośredniości. Przestrzeń poza kadrem niewidoczna, nieskończona, to królestwo niespodzianki. Zaskoczenie przychodzi zawsze spoza kadru. Królikiewicz wyodrębnia dwa rodzaje inscenizacji. Apodyktyczną, gdy przestrzeń poza kadrem zostaje dalece zredukowana, sprowadzona do tych tylko elementów, które są prostym przedłużeniem tego co w kadrze. Demokratyczną [jego własną – B.S.], gdy to, co w kadrze, stanowi tylko fragment i sugestię nieskończoności (Przyłipiak 1987, „Kino”, nr 4).

Na przykład w rozszyfrowaniu zachowań aktorki poza kadrem mogą pomagać jedynie towarzyszące jej nagrane dźwięki.

I to byłoby ujęcie, które przepełniłoby mnie poczuciem spełnienia artystycznego: że nawet w takim wypadku udało się zareagować w ten sposób wyobrażeniem, co ona robi, kiedy jej nie widać, i wiarą w to, że ona wróci w kadr (Królikiewicz 2013: 33).

Malisz w pewnym momencie goniąc dzieci, których nie widzimy, wybiega z kadru, po czym wraca z drugiej strony... Zastosowałem klasyczną symetryczną kompozycję, żeby wysycić zawartość kadru, żeby już niczego nie dało się dopowiedzieć w kadrze, a wyobraźnią tym łatwiej wyjść poza ramy kompozycji... Ślady owej przestrzeni poza kadrem rozsiałem po całym filmie, stopniowo przyzwyczajając widza do niej (za: Janicki 1973).

W *Tańczącym jastrzębiu* kamera ułożona pod łóżkiem krąży bez ustanku, widać tylko nogi siedzących, docierają do nas zaledwie strzępy biesiadowania, może nieważne jest, co oni mówią, ważne jest obuwie i klasowa charakterystyka obuwia biesiadujących? Do tego wszystkiego dochodzą eksperymenty z „kamerą z ręki”: oto robotnicy stoją naprzeciw dyrektora rewidenta, wrogi tłum stoi nieruchomo w milczeniu, twarzą w twarz z władzą, ale kamera ruchem wahadłowym, naprzemiennym, symuluje, że ten tłum posuwa się do przodu albo że to zrobi za chwilę, wreszcie władza cofa się o pół kroku. Gdzie indziej (*Wieczne pretensje*)

[...] aktywistka [zetempówka w trakcie przemowy – B.S.] zmniejsza swą odległość do stolika [czyli do władzy – B.S.], ale stolik [władza – B.S.] jest nieruchomy, tylko wszystko pozostałe jest ruchome – i ostatecznie każda ławka, która stała dalej od stolika, znajduje się coraz bliżej, napiera na stół. I kiedy układ ławek z zetempowcami zepnie się już ostatecznie w kupę... Toporny [dotychczasowy przewodniczący – B.S.] dostaje szału od tej niewygody i niszczy wszystko... Ten pomysł polega na procesie zachodzącym w strukturze scenografii: prawie klatka po klatce [ławki w kolejnych kadrach ustawiano coraz bliżej i przemawiająca zetempówka była coraz bliżej stołu (władzy) – B.S.] (Królikiewicz 2013: 87).

Wątpliwe, czy widz rozpoznał tę sztuczkę inscenizacyjną, ale możliwe, że podobne praktyki działały skutecznie na jego podświadomą percepcję.

Do tego dochodzą badania reżysera z zakresu działania praw optyki, chwytów techniczne z jazdą kamery, częste tzw. swingowanie kamery nadaje jej autonomię, kamera uwalnia się od tego, co życie niesie, tzn. uwalnia się od akcji na ekranie, tworząc własny dramatyzm opowiadania (Werner 1973). Do tego dochodzą eksperymenty ze zmienną odległością poprzez zmianę obiektywu, a dalej niezliczone eksperymenty z kolorem w kadrze itd. Elementem poszukiwań formalnych jest także przyswojenie kinu wielu konceptów z praktyki i scenografii performance'u, z pomysłów dwudziestowiecznej awangardy. Dowolny kadr, ujęcie czy scena w filmach tego twórcy prawie zawsze są sposobem percepcyjnej i intelektualnej aktywizacji widza. Konkretne ujęcie nie musi wynikać ze sceny poprzedzającej, przeciwnie, to w tym oto następnym ujęciu musimy na nowo odnaleźć znaki wskazujące na sens fragmentu; elementy scenografii, strzępki dialogu, koncepty kamery muszą wystarczyć. Skróty, brak sekwencji narracji, permanentnie „powiększa się sfera tajemnicy”, sami musimy sobie wyobrazić, jak popełniono morderstwo w *Wiecznych pretensjach*.

Metafora, symboliczność scen, kadrów i przedmiotów są jądrem każdej sztuki, w eksperymentującej sztuce Królikiewicza ten nośnik sensów używany bywa na zasadzie skojarzeń najodleglejszych, na pograniczu ryzyka interpretacyjnego. I tak, opowiadając swą symboliczną historię życia, Pekosiński co i rusz wraca do gry w szachy; czy sugeruje to, że interpretacją historii można grać w zmiennych okolicznościach politycznych? Kadry *Wiecznych pretensji* wypełnione są lodówkami, lodówek wciąż przybywa, może to łapówki dla kontrolerów? Ale z drugiej strony lodówka jest urządzeniem do zamrażania, czy te kadry z lodówkami miały sugerować w socjalizmie permanentną walkę tamtej władzy o zachowanie *status quo*? Zgromadzone lodówki wypełniają oszkloną przeźroczystą galerię sztuki, laboratorium, w którym urzęduje wysoki rewizor (car, jak go prywatnie nazywa Królikiewicz). Dlaczego w galerii, co znaczy ta przeźroczysta nadrealność, ten performance mieszający aktorów z ludźmi na zewnątrz przeszklonej ściany, niekiedy postaci wewnątrz galerii laboratorium próbują przez szkło dogadać się z gapiami na ulicy, jak reżyser z widzem. Współpracując ze scenografem Warpechowskim, z artystami performance'u i awangardy lat siedemdziesiątych, reżyser stawiał widzowi wymagania; metafora Królikiewicza nigdy nie jest tylko aluzją. W filmie ostatnim (*Sąsiady*) powraca kadr z podniebną szczeliną między dwiema murowanymi ścianami, na skraju dwóch kamienic. Szczelina otwiera się na niebo, ale jest tylko wąskim przesmykiem, zaślania nawet słońce, zahipnotyzowane filmowe postaci kręcą się w pobliżu jak gdyby z nadzieją lub z rozpaczliwym uporem. Ten niewątpliwie metafizyczny obraz wskazuje tak wiele zagadkowych sensów, że znów, jak zwykł mówić reżyser, „poszerza się sfera tajemnicy”. „Istnieje w sztuce pewna strefa sekretu, tajemnica tych kilku metafor, które są w moich filmach” (Królikiewicz 2013: 86).

Film *Wieczne pretensje* z roku 1974 jest produkcyjniakiem, jak powiedzielibyśmy w latach 50., film rozgrywa się w wielkiej rzeźni (może?), bohaterem

zbiorowym są robotnicy (i robotnice), w załodze narasta bunt, w kierownictwie korupcja. Z offu ciągle coś gładzą o wydajności produkcji i braku możliwości. Tak by się zdało, jeśli takie poczynimy streszczenie fabuły. Rzecz jednak w tym, że fabuła jest tu nierozwinięta, to raczej zbiór scen, których logikę musimy sobie wyjaśnić, siedząc na widowni. Reżyser opowiada tu po swojemu, wszystko jest inne, niedopowiedziane i przewrotne. Forma tej fabuły posługuje się suspensem, produkcyjniak zaczyna się jak niemy film kryminalny, kilka początkowych złodziejskich scen pozbawionych jest dialogów, w zamian odgłosy mogą zastępować widok poza kadrem (podobnie zdarzało się już w pierwszym filmie *Na wylot* – gdy wybranym scenom nie towarzyszą dialog ani nawet muzyka, nieme kino). A dalej, wymyślna, zaskakująca praca ruchliwej kamery, szarpany ułamkowy montaż, zmienny rytm prowadzenia aktorów, raz bieganina, raz skupienie, zawieszenie i przestój, wspomniane już absurdalne rozwiązania scenograficzne (rzeźnia i szklana galeria) czynią z tego produkcyjniaka jakąś próbkę przypowieści nadrealistycznej. Jest tu, jak we wszystkich innych fabułach tego reżysera, zamierzona polifonia sensów. Podczas gdy montaż całości jest oszalały, ujęcia krótkie, zaskakujące, to jednak, uwaga, oto gra aktorów konsekwentnie podlega prawdopodobieństwu psychologicznemu, ich frustrujące motywacje są dla nas zrozumiałe, poniżenie postaci przez uwikłanie w skorumpowanym i terrorystycznym systemie także. To powtarzający się trop sztuki Królikiewicza, który udziwnia, unieważnia realność świata zewnętrznego, po to, by urealnić ludzi. Produkcyjniak z użyciem eksperymentującego, nowatorskiego warsztatu? Może to protest song w przebraniu, zrobiony w roku 1974 językiem ezopowym dla cenzora? „Resztę zostawiam widzowi, to jest właśnie demokracja w kreowaniu domysłów przez widza. Kiedyś nazywano to, manierycznie, kompozycją otwartą” (Królikiewicz 2013: 77). Podobną postawę możemy nazwać zamierzoną nieświadomością, artysta gromadzi oznaki wieloznaczne, kadruje sytuacje zaskakujące, tnie taśmę przed pointą konkretnej sceny w panicznej ucieczce przed klarownym banałem i przygląda się, jakie tego będą rezultaty w odbiorze, mając nadzieję na dodatkowe interpretacje, których nawet sam nie przewidział. W tej ostatniej kwestii trzeba by zorganizować psychospołeczne badania nad realnymi świadectwami odbioru raczej zwykłych widzów niżli filmoznawców.

W tym samym mniej więcej czasie Andrzej Wajda zrobił *Ziemię obiecaną*, również film o rodzącym się strajku robotników, jednakże w kapitalistycznej Ziemi Obiecanej, „na motywach” powieści Władysława Reymonta. To prawdziwe arcydzieło też nie rezygnuje z komunikacji ezopowej, zapewne jakoś nawiązując do grudniowej tragedii robotników w Gdańsku. Gwarancją sukcesu wśród krytyków i publiczności jest tu geniusz aktorski trójki głównych wykonawców, ważne jednak, że narracja jest tu klarowna, intryga równoległa do rozwoju fabuły, sensory kadrowo jednoznaczne, obrazy malownicze. Krzywdą robotnika zatem u jednego artysty ma scenografię w salach pałacu Poznańskiego, niekiedy tylko salony te kontrastowane są aż nazbyt klarownie z brudną przędzalnią, u drugiego zaś artyście akcja ma za tło odrapane budy fabryczne lub jakieś dziwne miejsce

wymyślone przez Warpechowskiego. Mamy tu dwa przykłady zaprzyjaźnionych reżyserów świadomie dokonujących wyboru, praktykujących na użytek publiczności zupełnie odmienne postawy twórcze.

Tańczący jastrząb, zgodnie z powieścią Kawalca, jest życiorysem wiejskiego chłopca awansującego na miejskiego inteligenta, robiącego karierę partyjną i wchodzącego do elity władzy. Awans społeczny robotników czy chłopów w tamtych latach był ulubionym wątkiem przemówień polityków, publicystów i badaczy socjologicznych. W filmie znowu sprawa nie wygląda tak prosto, przesłanie ideowe całości komplikuje się nie tylko dlatego, że pokazano tu moralne koszty kariery i wyrodzenia się z własnego środowiska, pokazano też porażki i klęski karierowicza. Pisarz Kawalec zauważył później, że filmowa adaptacja jego powieści jest nierównie bardziej drapieżna, sam Królikiewicz przyznaje, że w owym czasie pamiętał *Obywatela Kane'a*. W filmowej adaptacji książki Kawalca nie chodzi tylko o awans w strukturze społecznej, lecz wyraźniej o konflikt cywilizacyjny dwu przestrzeni, wiejskiej i miejskiej; natura bohatera wywodzącego się z przestrzeni wiejskiej, mimo jego przygotowania akademickiego, do końca pozostaje zbyt toporna. W dodatku psychologia i socjologia w tym filmie używa *stricte* filmowych środków wyrazu, to nie jest dzieło dla widzów oczekujących pełnej logiki wydarzeń i sformułowanej tezy, już po kilku scenach widz staje wobec konieczności rozpoznania sensów każdego kadru, bo później będzie za późno. Kino musi mieć własną poetykę, zasadniczo odmienną od literatury, opowiada się więc tutaj życiorys Topornego środkami filmowymi. Narrator zaczyna: „Urodziłem się w 1917 roku”. Potem śmierć ojca w jednym obrazie, następnie śmierć matki podobnie. W kolejnej scenie dorosły już człowiek nagle pyta kąpiącą się żonę: „Skąd wzięłaś to mydło, to się robi z ludzkiego tłuszczu”. Mydło topi się i skwierczy na kuchni, by przez fajerkę wpaść do ognia, zatem jest to już okupacja i niemiecki terror. W powieści zajęło to wiele stron, tymczasem prezentowana tu teoria filmu to praktyka obrazowego skrótu, tu często „brakuje segmentu narracji” i „poszerza się pole tajemnicy”. Dla teoretyzującego artysty polem eksperymentu była kwestia specyficzności filmu w odróżnieniu od opowieści literackiej. Ile to jeszcze symboli nie uchwyciliśmy w pierwszym oglądzie? Pośpieszny rytm krótkich scen żąda ich intelektualizacji, nie pozwala po prostu przyglądać się i czekać na to, co dalej. Ale zdarza się też przeciwnie, bywa, że nagle akcja zatrzymuje się, to samo ujęcie powtarza się kilkakrotnie, raz za razem, takie ujęcia okazują się kluczowe w życiu i wspomnieniu Topornego, te powtórzone sceny są jego wahaniem decyzyjnym, zadawnionym kompleksem, niepewnością i zmorą życia. Dlaczego właśnie te sceny? Znowu widz jest własnym reżyserem, ten kanon sztuki artysty pozostaje trwałe, podczas gdy inne chwytły zmieniały się przez dziesięciolecia, zawsze poprzedzone były analityczną spekulacją.

Innym znaczącym środkiem ekspresji bywa groteska, której czytelność jest tylko trochę większa; szaleńczy stosunek seksualny sąsiaduje z ujęciem szlachetowanej krowy (*Wieczne pretensje*), męzczyzna masochistycznie porażający się

prądem, bita po głowie kobieta, której troskliwy mąż uprzednio nakłada hełm na loki (*Sąsiady*), kobieta w seksualnych spazmach tarzająca się po podłodze przed chamskim generałem Bagno (*Sprawa Pekosińskiego*). Pokazany rentgen czaszki Topornego podczas rozmowy z Fettingiem ma symbolizować narodziny świadomości bohatera (?). A wreszcie, całość nadrealistycznego filmu *Zabić ciotkę* według Andrzeja Bursy, gdzie przemienność jawy i snu, gdzie zagadkowe wariacje na temat surrealizmu; taka groteska nie jest komedią dla najszerszej publiczności. Filmoznawca-erudyta mógłby w nieskończoność tropić w tym filmie ślady i odniesienia do klasyków, do Buñuela, mógłby tropić to, jak Królikiewicz komplikował swój warsztat w kontakcie z klasykami kina, używając do tego pomysłu wziętego z wyobraźni Bursy. Zwykły widz potraktuje ten nadrealizm jako manifest czarnego humoru, ale wkrótce przestanie się śmiać i zacznie się niepokoić, czy nie chodzi tu czasem o coś innego. W tym filmie nie sposób tropić metafory, komentując je językiem dyskursywnym, postawa surrealistyczna jest odrębnym, spójnym światopoglądem. Zawsze mamy do czynienia z artystą do końca konsekwentnym i nieustępliwym w doborze środków wyrazu, nie możemy oczekiwać, że w filmie *Zabić ciotkę* znajdziemy wskazówki, czy w danym momencie oglądamy realną przestrzeń zewnętrzną czy też obrazy wewnętrzne, wyobrażenia bohatera: „Unikałem tego nawet w myślach – czegoś takiego jak kumpłowanie się z widzem. To jest okropna sprawa, upiorne przewinienie artysty, tak się dzieje w kiepskich filmach komercyjnych” (Królikiewicz 2013: 214). *Zabić ciotkę* zabiło realizm, ale wszystko ma swoją cenę, jeszcze tylko jeden film, a na następną produkcję fabularną przyjdzie czekać ponad piętnaście lat.

Nieustępliwie eksperymentowanie cechuje Grzegorza Królikiewicza także na polu pracy z aktorem. Mówiąc najogólniej, reżyser nie oczekuje, by aktor po prostu odegrał jak najlepiej kwestię czy scenę zapisaną w scenariuszu, w tej szkole reżyserii silniej niż gdzie indziej zakłada się współtworzenie roli przez aktora. Zapewne taką deklarację składa każdy reżyser, ale w tym przypadku mamy do czynienia z praktykami specyficznymi. W wywiadzie rzece pyta Piotr Marecki: „Proszę opowiedzieć o pracy z aktorami. Są legendy, że pan niszczy aktorów na planie, że pan ich upija...”. W latach 80. aktor Leon Niemczyk powiedział w łódzkiej gazecie, że profesor reżyser jest szaleńcem. Ktoś, kto zobaczył *Zabić ciotkę*, a tam Leona Niemczyka w roli dozorca ludożercy w ZOO, ten powie, że coś jest na rzeczy. Odpowiada Królikiewicz „Nie, to są plotki zazdrośników, judaszy. Może po prostu chcą być zauważeni przez innych?” (Królikiewicz 2013: 52). Skądinąd wiadomo, że upijanie aktorów na planie zdarzało się i u innych reżyserów, w jednej ze swych książek wspomina o takich własnych praktykach Tadeusz Konwicki. Powiedzieć, że Królikiewicz studiował metodę pracy z aktorem u Stanisławskiego, to powiedzieć mało, tak wielu artystów w łódzkiej Filmówce mówiło w tamtym czasie o Stanisławskim. Królikiewicz zauważa tu znaczącą różnicę między teatrem i filmem, to co w sztuce powtarzalnej, tj. w teatrze, musi być dawkwane z umiarem, żeby trwało w niezmiennych postaciach przez cały sezon, to w filmie ma prowadzić do jednorazowego wybuchu, sprowokowana jednorazowa przypadkowość w filmie

jest uwieczniona na taśmie, inne duble, bardziej teatralne sposoby grania tej samej sceny, można potem wyciąć. W pracy z Anną Borową i Franciszkiem Trzeciakiem profesor hipnotyzował i często odwoływał się do improwizacji:

[...] jak Ty mogłeś sobie przyśnić moją śmierć? Ale we własnym śnie i w tym filmie jesteś zabójcą, to czym byś teraz, tu przy kamerze, mnie zabił? Kiedy Ania się z tym oswoiła [z metodą hipnotyzowania – B.S.], zapytałem, czy możemy tak prowadzić sprawę – psychodramatycznie. I ona się zgodziła. Sięgałem więc do ich prywatności, do ich rzeczywistych przeżyć, żeby przenieść ich odpowiedzi w inny świat, i to w ten sprzed kilkudziesięciu lat, wmontowane już w tok fabuły (Królikiewicz 2013: 52).

[...] reszta polegała na pobudzeniu uczuć aktorów do takiej temperatury, żeby nie wyczuwali śmieszności fikcji, jaką przecież w filmie tworzymy. Najczęściej osiągałem to, doprowadzając do rzeczywistych konfliktów, to są niestety, straty moralne, z jakimi pracowaliśmy (tamże: 52).

Franciszek Trzeciak ciężko płacił psychodramą za geniusz swej roli w *Na wylot*. Ekspresjonizm wizji zadziwiająco może sąsiadować z naturalizmem, w *Na wylot*, opowieści o wstrząsającej zbrodni, grają też dwaj kryminaliści, z których jeden był osądzonym zabójcą. Ale prawdziwym koncertem w prowadzeniu aktora „natorszczyka”, niesprawnego fizycznie i umysłowo, będzie dopiero *Sprawa Pekośńskiego*.

Ogólnie mówiąc, dwa przytoczone tu aspekty pracy nad dziełem filmowym – montaż i praca z aktorem – pozwalają zobrazować wysoki stopień samoświadomości teoretycznej podglądanego przez nas artysty. Grzegorz Królikiewicz nie był twórcą intuicyjnym, przeciwnie, w trudzie pracował nad gramatyką własnej sztuki i każdego kolejnego swojego dzieła. Andrzej Wajda nazwał go polskim Greenewayem, co ten skomentował nie bez nuty megalomanii: „Uważam Greenewayę za grafomana...”. W istocie Królikiewicz czuł się artystą indywidualnym, eksperymentującym najwytrwalej, opowiadającym ludzkie historie w sposób lekceważący konwencjonalną, czyli hollywoodzką, logikę fabularną. Jego własne opowieści pełne są dociekań poznawczych. By udowodnić, że kino nie jest powieścią, rozwinął własny język skrótów, wizualnych symboli, zmiennych rytmów.

Autor kilku historii fabularnych opowiada o ludziach prostych w sposób dla nich samych zapewne nie najprostszy. Po pierwszych trzech filmach, w połowie lat 70., Królikiewicz uznał za stosowne jak gdyby usprawiedliwiać się z ilości nadmiernej komplikacji formy swego dzieła, z daleko idącej indywidualizacji swojego języka. *Na wylot*, *Wieczne pretensje*, *Tańczący jastrząb* były atakowane na urzędowych kolaudacjach w Ministerstwie i zaraz po premierze przez niektórych publicystów tamtego czasu. *Na wylot*, film o dwojgu bezrobotnych nędzarzach dopuszczających się trzykrotnego morderstwa na starcach, który według scenariusza mógł być krytyką przedwojennego kapitalizmu, zdaniem dyspozycyjnych ideologów jednak został zrobiony przez „gorszyciela, proponującego apoteozę zbrodni” (Moś 1998). W holu kina wystawiono wówczas księgę, w której widzowie wpisywali inwektywy, inne kina zdejmowały ten obraz

z ekranu. Wbrew takim reakcjom polskiej widowni, na festiwalu w Mannheim film ten analizowano w kontekście Bergmana i poetyki Dostojewskiego, także krytyka profesjonalna w Polsce wpadła w zachwyt nad nim. *Na wylot* okazało się jednak czymś innym niżli tylko ideologiczną krytyką kapitalizmu, film nie zajmował się oskarżaniem „tamtego ustroju”, lecz był studium natury ludzkiej. Znowu *Wieczne pretensje* nie były produkcyjniakiem, a *Tańczący jastrząb* nie był po prostu obrazem awansu chłopa. Z tego Grzegorz Królikiewicz zrazu, w latach 70., próbował się tłumaczyć.

[...] takie moje filmy [trzy wymienione wyżej – B.S.] to są utwory, które paradoksalnie stoją na jednej linii. Tą linią jest analiza możliwości człowieka o takiej samej antropologii. Co się dzieje z takim samym człowiekiem w różnych okolicznościach, w różnych epokach? Dla mnie to była oczywista decyzja obsadowa, że to będzie grał Trzeciak ze swoją fizys, ze swoją psychę, duchowością, jaką ma na tym etapie swojego istnienia. No i rozpoczęło się rozpatrywanie hipotez. Trzeciak jako fenomen miał zinterpretować inny fenomen, jakim było homo novus na arenie naszego społecznego życia. Los tych ludzi z piwnic, jak w przypadku Topornego, ludzi znikąd, jak w przypadku Franka z *Wiecznych pretensji*, czy też ludzi, którzy chcieli żyć wyżej, a zeszedli niżej, tak jak Malisz w *Na wylot* (Moś 1998).

Artysta wskazuje, że skomplikowana forma tych dzieł każdorazowo służy badaniu i wysubtelnieniu ogólnego przesłania, a mianowicie służy przeciwstawieniu się „socjologicznemu determinizmowi” lub przynajmniej zawieszeniu interpretacji między socjologią, pogłębioną psychologią i nawet filozofią losu ludzkiego.

Zatem w tym pierwszym okresie twórczym, pod naciskiem potocznej publiczności kinowej i pod ciężarem zideologizowanej, zorganizowanej publicystyki reżymowej, reżyser uznał za konieczne rozwinąć mitologię artysty używającego eksperymentującej formy w celu skomplikowania i pogłębienia poznawczych walorów dzieła. Ale wkrótce potem zrobił on nadrealizujące *Zabić ciotkę*. A wreszcie, już w okresie sumującym własną twórczość, w wywiadzie rzece udzielonym na kilka lat przed śmiercią, artysta wcale nie szuka usprawiedliwienia dla eksperymentów z formą w swym dziele, przeciwnie, prawie w całości ta ostatnia rozmowa skupiona jest właśnie na poszukiwaniach formalnych, zamierzonym mitem dla przyszłości ma być osobisty wkład twórcy w rozwój form sztuki filmowej.

2. Człowiek współczujący

Widoczna jest jakaś walka dwóch temperamentów – artysty wybitnego, nieumiarkowanego, w natchnieniu szukającego nowych fenomenów sztuki wizualnej, a z drugiej strony człowieka szalenie emocjonalnego, sentymentalnego, przeciążonego współczuciem i nieposkromioną empatią wobec zwykłych ludzi (a nie tych z własnej sfery, o których ironizował). Być może w filmie przedostatnim, w *Sprawie Pekosińskiego*, przyjaźń i personalne relacje reżysera z Bronkiem są najbardziej harmonijnie włączone w konstrukcję dzieła, w dodatku ta przyjaźń

przetrwiała i poza ekranem. Te dwa żywioły spekulacji poznawczej i motywacji emocjonalnej walczą ze sobą we wszystkich opowieściach fabularnych, by dopiero na końcu, po piętnastoletniej przerwie, w *Sąsiadach*, ten pierwszy żywioł – artysty poszukującego, jawnie popożłował tej drugiej, skrywanej dotąd, ludzkiej naturze. Odczuwanie empatii z poniżonymi, gorączkowa potrzeba wsparcia bezbronnych nie mogła zostać do końca przesłonięta błyskotliwym eksperymentem formalnym, więc ostatni film jest już otwartą emocją, zdaniem niektórych krytyków niosącą ryzyko kiczu nakierowanego na odbiorcze projekcje i identyfikacje, od których tak starannie dotąd stroniono.

Piotr Kletowski, teoretyk i krytyk sztuki filmowej, komentując debiut filmowy *Na wylot*, pyta:

Nie daje mi spokoju jedna rzecz. Przy całym zrozumieniu dla głównych postaci, to są jednak ludzie, którzy dopuścili się okrutnego mordu. Pan podkreśla to, że jedni skrzywdzeni zabilili drugich. Oglądałem ten film ze studentami i oni powiedzieli, że zrozumienie i współczucie dla tych bohaterów jest tak duże, że ofiary prawie znikają. Obejrzelśmy film raz jeszcze i przedyskutowaliśmy sprawę. Ten mord jest tak ohydny, że równoważy współczucie widzów, a jednak pozostaje cień wątpliwości (Królikiewicz 2013: 58).

Jest to pierwszy film artysty i już towarzyszy mu spostrzeżenie o jakimś cieniu współczucia nawet dla zbrodniarzy. Artysta temu nie zaprzecza.

Chciałem ten cień zostawić. Pytania panów skłaniają wręcz do tego, żeby niczego teraz nie tłumaczyć. Sprawa zbrodni i odwetu na społeczeństwie jest w kontekście kultury bardzo tajemnicza. Zastanawiałem się też, gdzie może być wybaczenie dla takich ludzi. Dlatego też trzeba było zrobić z nich katów niezaradnych, którzy sami mogą się skaleczyć i nawet paść w walce z tymi starcami, choć nie przestają być katami (Królikiewicz 2013: 58).

Współczucie dla pary zbrodniarzy było próbą najcięższą. „Malisz krzyczy «Mnie powieście, a ja zostawcie, jest niewinna». A Maliszowa krzyczy «Nie, zostawcie go, to ja jestem winna». Mamy tu do czynienia ze swoistą reprzyzą czegoś wiecznego w ludziach – nawet w kontekście zabójstwa uzewnętrznia się to coś, co jest szlachetnym skrzydłem motyla...” (tamże: 326). „Za mało przebywaliście panowie wśród biedaków – to są ludzie niesamowitej godności” (tamże: 274).

Zwykli bohaterowie następnych filmów (*Wieczne pretensje*, *Sprawa Pekosińskiego*) nie wymagali już takiej pokutniczej empatii, postaci z następnych filmów są ułomne fizycznie lub moralnie, zawsze jednak ich upadek objaśniany będzie w pewnych granicach niesprzyjającą okolicznością. W *Wiecznych pretensjach*, filmie nieco nadrealistycznym, robotnice są realistyczne, pracownice rzeźni kradną lub jedzą na przerwie suchy chleb, od kontrolera, cara, dostają kwiatek i odchodzą wynędzniałe, bez cienia uśmiechu, pod osłoną zbuntowanych robotników. Współczująca nuta będzie narastała w kolejnych filmach (z wykluczeniem nieodgadnionego filmu *Zabić ciotkę*), aż do otwierającej i skądinąd ostatniej sceny z *Sąsiadów*, do kadru kobiet podglądanych w kuchence, jak obierają ziemniaki. W *Sąsiadach* solidarność

z biednymi i upokorzonymi przeciw elitom, przeciw społecznej „górze” i władzy wykładana jest wprost. Jednakże ekranowe żałosne postaci po swojemu stawiają sprawę. Bieda żąda współczucia, ale bieda mieszkańców kamienicy jest dla nich poniżeniem i obrażą, więc poniżeni szukają pomsty na tych tylko, których mogą dosięgnąć, na sąsiadach jeszcze biedniejszych, to już było w pierwszym filmie, *Na wylot*. Grzegorz Królikiewicz, ten, jak sam o sobie mówił, „dobrowolny wygnaniec z Warszawy”, od pierwszego filmu do ostatniego buduje przesłanie solidarności z poniżonymi. Ale tylko w ostatnim filmie mówi o tym wprost, tu współczująca namiętność wyraźniej otamowała temperament awangardzisty z lat 70.

Sprawa Pekosińskiego, film z roku 1993, arcydzieło, łączy wyrafinowaną, oryginalną formę z prawdziwą opowieścią o kalece, sierocie bez rodziny bliższej czy dalszej, bez nazwiska, bez szansy życiowej, za to o powikłanych i zmiennych losach w powojennej Polsce. Tu sprawdza się koncept dokumentu kreacyjnego, Pekosińskiego gra sam Pekosiński, własną historię dzieciństwa i sierociej młodości odgrywa starzec kaleka, z lekka niesprawny umysłowo, choć sprawnie grywający w szachy. Tu sprawdza się pomysł psychodramy fotografowanej na użytek publiczności kinowej. Kaleka, częściowo sparaliżowany, alkoholik po wylewie, odgrywający na ekranie własne wspomnienia, pokazany zatem w sytuacjach trudnych, ani razu nie został publicznie skompromitowany, ta psychodrama w kinie jest kontrolowana przez przyjaznego reżysera. Praca na planie była psychoterapią i rehabilitacją, a przecież film okazał się wstrząsającą syntezą polskiej wojennej martyrologii i powojennej okupacji. Bohater filmu był obecny w Gdyni na uroczystości wręczenia Złotych Lwów, gdzie przez reżysera został potraktowany jak współtwórca dzieła, najważniejsze jednak, że wreszcie załatwiono Bronkowi mieszkanie i rentę.

3. Historiozof, prorok

Profesor Grzegorz Królikiewicz pasjonował się polską historią, zrealizował według własnego scenariusza ponad dwadzieścia widowisk telewizyjnych i fabuł (m.in. *Klejnot wolnego sumienia*, *Trzeci maja*, *Kronikę Polską Galla Anonima*) i ponad dziesięć spektakli teatralnych, zrobił też prawie trzy dziesiątki filmów dokumentalnych dotyczących historii najnowszej, część z nich to tzw. dokumenty kreacyjne, w których autentyczne postaci odgrywają wydarzenia sprzed lat.

Profetyzm i „praca dla przyszłości” w ujęciu Królikiewicza ma zatem dwa wymiary – tyczy się rozwoju własnego warsztatu i eksperymentu twórczego, a z drugiej strony jest profetyzmem ideowym, historiozoficznym, refleksją nad duchowym rozwojem Polaków. Ten drugi, ideowy profetyzm ujawniał się najwyraźniej w fabułach historycznych (*Klejnot wolnego sumienia*) i w widowiskach telewizyjnych interpretujących polskich wieszczów (*Anhelli*).

Mickiewicz i Słowacki przeciwstawiali się bierności [...]. Dobro nie może zwyciężyć bez zgromadzonej mocy. [...] Dobro, jeśli jest odizolowane od siły, wiotczeje i zamienia się w zło. To jedna z wielkich tajemnic. [...] Podobny problem Słowacki ukazał w *Anhellim* – na co mi cały twój patriotyzm, jeśli ty boisz się nawet wyjść na śnieg. To jest czas ludzi silnych. Tu nie chodzi o spazmy wokół zagadnienia teologicznego dobra i zła [...]. Słowackiego przeraża to, jak ludzie szybko słabną. Dlatego krzyczy: „Jest czas ludzi silnych!” (Królikiewicz 2013: 345).

Wieszczowie nie robili propagandy, to byli prorocy. Słowacki przewidział słowiańskiego papięza, miewał wizje, Mickiewicz, Norwid – oni wszyscy byli prorokami (tamże: 348).

Kiedy Grzegorz Królikiewicz dyskutuje o własnym wyborze i własnej interpretacji polskich wieszczów, romantyków, to czy wciela się w charakterystyczną dla tamtej odległej epoki rolę artysty proroka, czy adaptuje podobną rolę do czasów współczesnych? O tej historycznie ukorzenionej, ale i możliwej współcześnie roli artysty proroka pisze Marian Golka:

Mówiąc tutaj o roli artysty proroka, nie będę tedy podkreślał jej mistycznego podłoża, a raczej akcentował te czynności, które polegają na wróżeniu, przewidywaniu, przestrzeganiu, itp. Nie poddając specjalnej analizie przesłanek tego wypowiedzania się o przyszłości, jak i kryteriów formułowanych sądów wartościujących. Prorok to jednak również jasnowidz – a więc ktoś taki, kto potrafi wydobyć z rzeczywistości to, co ponadzmysłowe, albo na odwrót: przekładać na realność to, co ukryte. Służyć temu ma niezwykła wrażliwość zmysłów artysty (Golka 1995: 101).

A może artysta prorok to jeszcze coś więcej? I jeszcze jeden cytat z Z. Wójcickiej: „Niech sobie pan wyobrazi człowieka, którego dusza zbyt czujna chwyta z tej tajemniczej sieci przeznaczeń, co nas otaczają, rzeczy dla drugich niewidoczne, ukryte, którego wrażliwość i spostrzegawczość jest tak wyczulona, że zawsze z tego, co widzi, wie, co będzie” (Wójcicka, za: Golka 1995: 102).

Artysta Królikiewicz „nie wie, co będzie w przyszłości”, ale wierzy, że historia jest nauką na przyszłość, wierzy w geniusz natchnienia romantycznego, zdolnego badać unikalnego ducha narodu i historyczne konsekwencje tej konstrukcji duchowej. „Słowa proroctwo, profetyzm lepiej zastąpić określeniem przecucie...” (Królikiewicz 2013: 352). Królikiewicz studiuje wykłady poetów romantycznych, mając nadzieję na współczesne spożytkowanie ich historiozoficznej myśli. W dziele reżysera ujawnia się otwarta motywacja dydaktyczna, jego interpretacje polskich romantyków i nawet bardziej odległych polskich dokumentów (Galla Anonima) mają intencję perswazyjną. Ta perswazja odległa jest od stylizacji propagandowej, wykład intencji i przesłania jest oczywiście odziany w złożoną formę artystyczną, to, co się mówi, zależy od tego, jak to zostało powiedziane, każdy reżyser gra na niuansach tekstu. Co więcej, prace nad widowiskami historycznymi współgrają w dorobku reżysera z produkcją bardziej współczesnych dokumentów filmowych. Artysta syntetyzuje polskie problemy, dylematy narodowe, jakie pojawiają się w naszej odległej historii, z opowieściami z czasów II wojny i tych o czasach stalinizmu. Dyskutuje on o tych samych dylematach moralnych

i dramatycznych decyzjach we własnych produkcjach telewizyjnych widowisk historycznych i z drugiej strony na przykładach licznych fabularyzowanych dokumentów. Wątki zdrady, konformizmu i przeciwstawne im obrazy nieugiętej wierności sprawie narodowej autor interpretuje tym samym językiem i z użyciem tej samej aparatury pojęciowej, kiedy z jednej strony komentuje *Kronikę Galla*, a z drugiej interpretuje dokumenty o AK i losach Grota-Roweckiego (*O coś więcej niż przetrwanie*), czy o Ponurym z *Rapsodu*. Najwcześniejszy był dokument o roku 1939.

[...] filmem-prekursorem w tej kwestii w mojej twórczości jest dokument *Wierność* o Raginisie i jego wspaniałej postawie. Nie byłoby *Galla Anonima* w takim ujęciu, w jakim to zrobiłem, gdyby nie to przeżycie, moje doświadczenie wewnętrzne dotyczące Raginisa (Królikiewicz 2013).

W kwestii mitologii narodowych porównuje się twórczość Grzegorza Królikiewicza z wizjami starszego o jedno socjologiczne pokolenie Andrzeja Wajdy.

Ja, w przeciwieństwie do wielu moich rówieśników i ludzi o kilka, kilkanaście lat ode mnie starszych – którzy świadomie dotykali grozy i utraty iluzji dzieciństwa – miałem poczucie bezpieczeństwa... Pokolenie starsze losy pojedynczego człowieka i kraju widzi już inaczej – każdy film [ich – B.S.] zaczyna się tym, że człowiek wbrew sobie zostaje uwikłany w historię. Historia okazuje się katem, a człowiek – bezradnym skazańcem pełnym szlachetnych ideałów, ale niebędącym w stanie ich udźwignąć, uchwyconym najczęściej w sytuacji ucieczki, choćby przed strzałami, którymi się kończy *Popiół i diament* [...]. Ja natomiast w historii widzę coś zupełnie innego. Dostrzegam w niej nutę Faulknerowską: jesteśmy dumni, przegrywamy bitwy, ale wygrywamy wojnę – kiedyś ją wygramy.

[...]

Wydaje mi się, że za dużo informacji [tragicznych – B.S.] „kosi” człowieka (Królikiewicz 2013: 174).

W historii się czuję jak w ciepłej kąpieli, w cieczy przyjaznej człowiekowi... Na koniu, który nazywa się absurd, daleko nie zajedziesz, bo sam nie wiesz, kim jesteś. A to, co ja czuję wobec historii, to jest kolebka mojej tożsamości w kosmosie, bo historia mnie oswaja, dzięki niej czuję się uczestnikiem, spadkobiercą, a nie przepędzonym wędrowcem... (Królikiewicz 2013: 360).

4. Reformator społeczny

Zaskakujące jest, że artysta zapracowany, skupiony na badaniu natury sztuki filmowej, znalazł czas na dodatkową aktywność społeczną, a taką było współtworzenie Klubu Myśli Społecznej im. Frycza Modrzewskiego. W celu wyjaśnienia tego faktu należy stwierdzić, że w tym wypadku aktywność klubowa była jak gdyby przedłużeniem, choć w innej formie, prac i idei zawartych w filmach

dokumentalnych i widowiskach telewizyjnych zaabsorbowanych, najogólniej mówiąc, sprawą polską. Artysta miał wyklarowane poglądy polityczne, konwencjonalnie mówiąc, zdecydowanie prawicowe. Klub im. Frycza Modrzewskiego, który działał w Łodzi przez prawie dwie dekady, w intencji jego współtwórcy miał ingerować w rzeczywistość polskiej transformacji, stosując metodę odległą od interwencji politycznej. Wiek XX zrodził na Zachodzie (we Francji) setki artystów reformatorów społecznych, pisarzy i filmowców, głównie o przekonaniach lewicowych, tymczasem Stowarzyszenie Modrzewskiego skupiło ludzi o przekonaniach konserwatywnych, zatem w okresie swego rozkwitu działało jako struktura kontestująca aktualny rząd w Polsce. Rzecz jednak w tym, iż dysputy w tym regularnie spotykającym się gronie nakierowane były na refleksję bardziej podstawową niżli doraźna polityka aktualnej władzy, krytyka ówczesnie rządzących była jak gdyby w domyśle, kiedy np. piętnowano historyczne polskie warcholstwo, targowicę, krótkowzroczną interesowność polityczną itd.

Było to stowarzyszenie inteligentów, intelektualistów, także robotników, miejsce spektakularnych debat i projekcji filmowych (autorstwa Królikiewicza) o polskich sprawach. Wieloletnim członkiem Zarządu był K. Osada, byli tam też działacze robotnicy z niedawnej opozycji (Z. Chlebowski), niekiedy pisarze (tu znaczący wkład prozaika Wilczkowskiego), niekiedy lokalne autorytety (A. Ostoja-Owsiany, L. Kern) i ludzie ze środowiska akademickiego. Gdy po kilku latach okazało się, że stowarzyszenie nie jest platformą dla kariery *stricte* politycznej, szeregi członkowskie przerzedziły się. Spotkania miały charakter najzupełniej otwarty, prelegentami bywali radykalni publicyści z prawej strony sceny politycznej, intelektualiści, ludzie nauki, pisarze, rzadko politycy. Przykładowe wątki tych spotkań to historia narodowa, kultura narodowa, kultura współczesna, bieda w społeczeństwie polskim, bezpieczeństwo narodowe, natura spisku. Dyskusje były ożywione, czasem na pograniczu awantury. Przewodniczący Zarządu nie mógł rozstać się z własną naturą reżysera; nie prowadził obrad osobiście, ale je projektował, inscenizował na pobudzający spektakl i wynajmował operatora. Bywał też najważniejszym dyskutantem, gdy tematyka spotkań wiązała się z jego osobistą erudycją, np. historyczną.

Ze sceny prowadzili spotkania członkowie zarządu wskazani przez reżysera, ci zaś zmieniali się, niektórym trudno było przystać na dobór referentów radykalizujących wyłącznie na prawicy. Spotkanie w Klubie, w przeciwieństwie do filmów artysty reżysera, nie było wieloznaczną metaforą. Profesor Grzegorz Królikiewicz cenił sobie w życiu żywe, spontaniczne przyjaźnie (każdy chce się zaprzyjaźnić z wybitnym artystą), ale też był w tych przyjaźniach na tyle wymagający, że nie wykluczał możliwości ich gwałtownego zerwania. W rok po wyborach wygranych w Polsce przez prawicę Stowarzyszenie zostało rozwiązane na dwa tygodnie przed śmiercią jego założyciela; Klub im. Frycza Modrzewskiego nie mógł być miejscem przytakiwania jakiegokolwiek aktualnej władzy.

Typ osobowości Grzegorza Królikiewicza nie przylega do postaci gwiazdy środowiska artystycznego, z tego punktu widzenia ten „dobrowolny wygnaniec

z Warszawy”, mieszkaniec łódzkiej Retkini, był twórcą osobnym, zajmującym (poza krótkim okresem sukcesów w TVP) pozycję poza własnym środowiskiem albo z boku. Nie znaczy to, że artysta nie zabiegał o rezonans społeczny własnego dzieła i własnego dorobku, spotkania i dyskusje w klubie były czasem opatrzone projekcjami filmów wybranych przez samego twórcę, zapewne miały intencję poszerzenia odbioru jego sztuki w społeczeństwie podlegającym masowej komercjalizacji gustu.

5. Zakończenie

Na zakończenie obszernego wywiadu rzeki sumującego dorobek życia artysty pojawiają się rozdziały zatytułowane *Filmowe środki wyrazu a styl* oraz *Pracuję dla przyszłości*, osobiste decyzje Grzegorza Królikiewicza mają ukierunkować naszą pamięć o nim, skierować światło na autorską koncepcję jego formy filmowej oraz na jego profetyzm historiozoficzny. Nie może to jednak oznaczać, że zabiera się nam w ten sposób możliwość własnej interpretacji bogatego i różnorodnego dorobku artysty.

Wprowadzając element teorii, możemy powiedzieć, że mit artysty ma podwójny sens, po pierwsze może on być osobistą intencją, rodzajem podmiotowej perswazyj na użytek innych, subiektywną racjonalizacją obronną, stosowaną w funkcji perswazyjnej na użytek odbiorców lub profesjonalnych krytyków. Po drugie, co ważniejsze, mit artysty zapewne powinien być rozumiany raczej jako struktura zobiektywizowana w przestrzeni społecznej, jako opinia i pogląd krążący w szerszych kręgach społecznych. W niektórych wyjątkowych przypadkach ten mit włączany bywa przez opinię społeczną do kulturowego kanonu, np. gdy mówimy o kulcie trzech polskich wieszczów. Scenariusze filmów Grzegorza Królikiewicza zostały opublikowane w zbiorze pt. *Mistrzowie polskiego kina*. Książka *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości* jest wyznaniem, rodzajem subiektywnej racjonalizacji życiowego dorobku artysty aspirującego do trwania w pamięci zbiorowej. Określenie „pracuję dla przyszłości” wyraża nadzieję i paradoksalnie łączy element megalomanii ze skromnością, gdyż mówiący te słowa człowiek pracował wytrwale i w znoju. Pracował dla przyszłości, bądź to opracowując chwalebne i tragiczne epizody polskiej historii, uprawiając fundamentalną refleksję na los narodu, bądź to inscenizując dokumenty dwudziestowiecznej walki o wolną Polskę. Robił to z pasją, poczuciem misji, bez wahania, z przekonaniem o własnym trafnym rozpoznaniu sprawy. Równocześnie pracował nad trwałym wkładem własnym w historię polskiego kina i formy filmowej.

Grzegorz Królikiewicz objaśnia swoje poszukiwania poznawcze i eksperymenty z formą sztuki filmowej, robi to nieustannie, z pewnością doświadczonego twórcy reżysera i z kompetencją akademickiego erudyty. Profesor erudyta był wyposażony w zdolność kompetentnej argumentacji w dyskusji nad sensami

własnych dzieł i nad ich pozycją w kontekście kina światowego. W wywiadzie rzece, robionym ze świadomością, że to już jego ostatnia wypowiedź, podkreśla specyfikę, odrębność własnego języka filmowego oraz poszukiwanie dotyczące kwestii, czym ma się odróżniać narracja filmowa od narracji powieściowej. Artysta powinien być zdolny wypracować trwałe kanony swej sztuki, a widza należy uczyć specyficznego języka kina.

Przestrzeń poza kadrem aktywizuje intelekt i wyobraźnię widza. „Trwałość i głębia przeżycia jest tym większa, im aktywniejszy jest jego [widza – B.S.] udział w nasyceniu obrazu własnymi treściami. Widz powinien być współautorem nie tego, co widzialne i słyszalne w kinie, lecz tego, co myślane, a raczej domyslane” (Królikiewicz 1972). Charakterystyczne dla tego kina autorskiego są kadry wypełnione przedmiotami, niektóre z tych przedmiotów natarczywie atakują widza, po to, by zyskać metaforyczną symbolikę, nigdy niedookreśloną do końca, skoro tutaj świat przedstawiony przeciążony jest rekwizytem. Ekspresja szczegółu poniekąd została przeniesiona z dokumentu filmowego do fabuły. Ten świat przedstawiony nie bywa piękny ani ponętny, życie zwykłych ludzi pełne jest brzydoty, lub choćby tzw. pałubiczności, nie żyjemy w czasach estetyki piękna, żyjemy w czasach ekspresywnej brzydoty. Ekspresyjna skrótowość pędzących kadrów, scen i wątków zastępuje tu rozwiniętą, sekwencyjną akcję. Fabuła zdaniem artysty nie musi być rozwinięta, przeciwnie, szczątkowość i nielinearność fabularna, zrywanie nazbyt oczywistej logiki wątków, każą widzowi zatrzymać się dłużej na symbolice kadrów, obrazów i sytuacji. Filmy, o zwykle ograniczonej akcji, są raczej ciągiem epizodów, ze zderzenia epizodów budowany jest sens jako zadanie dla skupionego widza, któremu już następny ekranowy epizod może nieść sensy nowe.

Już przy okazji pierwszego filmu, *Na wylot*, kolega reżyser Kazimierz Kutz zwrócił Królikiewiczowi uwagę, że zanadto chce w swoim filmie ilustrować swoją teorię (Werner 1973), jakiś ślad tej ortodoksji, uporu w poszukiwaniu formy pozostanie obecny zawsze. Ktoś powie, że wszystkie wymienione dotąd środki wyrazu stosowane są w kinie także przez innych twórców, tych wybitnych i tych mniej oryginalnych. Rzecz jednak w upartym eksperymentowaniu, stopniu i bezkompromisowym ćwiczeniu języka własnych filmów. Ta sztuka jest bezkompromisowa także wobec widza, znaczna część publiczności nie była w stanie podołać wymaganiom artysty, który otwarcie drwił z kina hollywoodzkiego i odrzucał „kumplowanie się z widzem”. W ten sposób formułowana i otwarcie eksponowana misja z natury rzeczy nie budowała szerokiej popularności, wymuszała ona przestoje w pracy, a także, inaczej niż w przypadku kina komercyjnego, ograniczała dostęp do środków na kolejne produkcje. „Zamiast popędzania akcji, ja proponuję pogłębienie, namysł nad symbolem. Do kina przyszedłem nie po sławę, przyszedłem, żeby się zwierzyć. Z czego się zwierzyć? Zauważyłem, że jestem podobny do innych ludzi”.

Jeżeli mit artysty jest wspierany przez niego samego, jest raczej osądem zbiorowym, to można uznać, że przynajmniej w tym punkcie obserwujemy znaczną

zbieżność samoświadomości artysty z opinią społeczną jego czasu, choć ostatecznie zweryfikuje to czas, którego my już nie doczekamy. Kino Grzegorza Królikiewicza jest kinem osobnym i takim chyba pozostanie na dłużej w opinii krytyki profesjonalnej, filmoznawców, jak i w opinii widowni kinowej. Widzom nastawionym na kinową rozrywkę takie kino wydaje się zadaniem do rozwiązania, a nie zawsze chcą oni podejmować trud tego rodzaju. Na ogół jednak nawet i tacy kinomani wiedzą, czym odróżnia się stylistyka tego twórcy od produkcji kina komercyjnego. Filmoznawcy zaś i adepci sztuki filmowej traktują dorobek mistrza jako ważny warsztat dla własnego rozwoju, jako tradycję, którą można podjąć albo odrzucić decyzją rozważną, nieprzypadkową. Mit artysty staje się społecznym faktem dorobku twórcy. W dłuższej perspektywie nie będzie już skuteczną autopromocją, nie pomoże subiektywna racjonalizacja. My zaś mało wiemy o społecznym krążeniu i rzeczywistym zasięgu oddziaływania dzieła artysty, do tego potrzebne są studia o innej, empirycznej metodologii. Ale społecznym użytkiem dorobku artysty jest także jego recepcja we własnym środowisku twórczym, a tu twórczość Królikiewicza zauważyli artyści tej miary co Andrzej Wajda, Kazimierz Kutz; każdy polski reżyser filmowy wie, czym odróżnia się we własnej stylistyce od warsztatu Królikiewicza. Dalej można by wyliczać nagrody na festiwalach, ważne dowody recepcji tego artysty eksperymentującego znajdziemy w postawach młodych filmowców z łódzkiej Szkoły Filmowej, do tego jednak potrzebna jest osobna kwerenda.

O ile filmy fabularne i niektóre inscenizowane dokumenty filmowe Grzegorza Królikiewicza zebrały wiele nagród, ale przede wszystkim powstało na ich temat mnóstwo recenzji, komentarzy i omówień, o tyle reszta jego produkcji artystycznej i twórczej jest komentowana głównie przez niego samego. Olbrzymi zbiór dokumentów filmowych, tych kreowanych na pograniczu opowieści fabularnych, jak i dokumentów *sensu stricto*, dopiero oczekuje na swych monografów-filmoznawców. Zbiór dziesięciu książek analizujących rozwój metod i technik światowej sztuki filmowej ujawnia zaś dodatkowo bogactwo warsztatowych spostrzeżeń mistrza, ogrom jego erudycji, subiektywnych przekonań, obsesji. Systematyczny ogląd tego materiału może prowadzić i do takiego stwierdzenia, że zaprezentowana w tym tekście synteza może być myląca, bo skrótowa.

Wskazano w tym tekście na trzeci element – motywacje postawy twórczej, ujawniające się najsilniej w dwu fabułach (*Sprawa Pekosińskiego*, *Sąsiady*), choć wątek plebejski, dotyczący ludzi wykluczonych, ważny jest właściwie we wszystkich filmach tego intelektualisty awangardzisty. Solidarność i współczucie z przegrany i poniżonymi dominują ponadto w wielu dokumentach kreowanych, które dopiero czekają na prawdziwą monografię. Czy można mówić o micie artystycznym, co do którego artysta nie zgłaszał roszczeń, micie, który nie był głoszony publicznie (z jednym tylko wyjątkiem) lub jest sygnalizowany co najwyżej powściągliwie, jakby wstydliwie? Czy można mówić o micie społecznym, który nie był eksponowany w krytycznych omówieniach dzieła artysty, czyli miał

znikomy rezonans społeczny? Idzie o coś, co nazwalibyśmy przemożną empatią wobec słabych, bezradnych, zagrożonych i poniżonych. Idzie o sentymentalne współczucie i intuicyjną sympatię, co tak wyraźnie kontrastuje z bezkompromisowymi i otwartymi wykładami tego samego artysty w dwu poprzednich kwestiach. Zdarza się czasem krótkie wtrącenie: „Funkcją artysty jest lizanie ran łazarzy, a stylem altruizmu biedaków jest pomaganie tym, co mają jeszcze gorzej” (Małatyńska 1977). Z tej perspektywy na powrót spojrzeć można na dwa filmy z lat 70., jeden o robotnikach, drugi o wątpliwym awansie społecznym chłopca, by zobaczyć, w jakim stopniu jest to odpowiedź (zdecydowanie przewrotna) na polityczny dyktat tamtego czasu, a w jakim akt trwalszego u artysty współczucia wobec poniżonych? Tak się złożyło, że od pierwszego do ostatniego filmu artysty ekranowym bohaterem jest człowiek z plebsu.

W świecie współczesnych mediów artysta sztuk filmowych jest artystą wielomedialnym, realizuje się w filmie fabularnym, w filmie dokumentalnym, w widowiskach telewizyjnych i na scenie teatralnej. Tak się składa, że dwa śledzone dotąd mity artystyczne konstytuują się z użyciem odmiennych technologii twórczych, jest tu trochę z tezy McLuhana, wedle którego, najostrożniej mówiąc, treść przekazu związana jest z naturą przekaznika. Oto historiozoficzna praca dla przyszłości rozwijana jest w widowiskach telewizyjnych i filmach dokumentalnych (z wyjątkiem *Klejnotu wolnego sumienia*), natomiast eksperyment narracyjny i formalny największej pola zajmuje w fabułach kinowych, choć oczywiście dotyczy całej twórczości artysty. Natomiast tropiona tu postawa wszechogarniającej empatii wobec poniżonych nakierowana jest zarówno na tragicznych bojowników sprawy narodowej z filmów dokumentalnych, jak i na ludzi ubogich, sponiewieranych w świecie swej codzienności, ze wspomnianych dotąd produkcji fabularnych.

Bibliografia

- Golka M. (1995), *Socjologia artysty*, Ars Nowa, Poznań.
- Gołaszewska M. (1986), *Kim jest artysta*, PWN, Warszawa.
- Hendrykowski M. (red.) (1998), *Debiuty polskiego kina*, Wyd. Przegląd Koniński, Konin. <https://vod.tvp.pl/dezserterzy/grzegorz-królikiewicz.24359001> [dostęp 22.06.2015].
- Janicki S. (1973), *Poza kadrem*, „Kino”, nr 4.
- Królikiewicz G. (1972), *Przestrzeń poza kadrem*, „Kino”, nr 11.
- Królikiewicz Grzegorz (Kolekcja) (2015), *Arcydzieła polskiego kina*, Telewizja Polska, DVD.
- Królikiewicz. *Pracuję dla przyszłości* (wywiad rzeka) (2013). P. Kletowski, P. Marecki (red.), Korporacja Ha!art, Kraków.
- Kuśmierczyk S. (2000), *Wstęga Mobiusa*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 29–30.
- Małatyńska M. (1977), *Bajka o dzikim wilku*, „Kino”, nr 12.
- Markowski A. (1975), *Formowanie chaotycznego świata*, „Kino”, nr 7.
- Moś A. (1998), *Fragmety rozmowy z G. Królikiewiczem*, [w:] M. Hendrykowski (red.), *Debiuty polskiego kina*, Wyd. Przegląd Koniński, Konin.
- Oseka A. (1975), *Mitologie artysty*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.

- Socha J. (2015), *Powrót Królikiewicza*, „Film”, nr 2.
Uszyński J. (1997), *Wieczne kłopoty*, „Kwartalnik Filmowy”, nr 18.
Werner A. (1973), *Wszystko albo nic...*, „Kino”, nr 4.

Bogusław Sulkowski

GRZEGORZ KRÓLIKIEWICZ'S WORK, MYTHS AND RATIONALIZATIONS

Summary. The text is devoted to the Polish artist, film director and educator Grzegorz Królikiewicz (1939–2017). In this case study the author undertakes the matter of the whole legacy of the artist placing it in the frame of creative personality conception. The leading theoretical concept for the sociological study of the artist's attitude is artistic mythology. In artistic attitude of Grzegorz Królikiewicz the author perceives an innovator of film art, an historiosopher and prophet, a reformer of society, but above all a compassionate persons of a poor, humiliated and lost people. Analyzing the achievements of the artist and pedagogue (PWSFTviT) the autohor is following his works: films, shows, personal testimonies and critical texts written by director, as well as selected articles from the film studies field. In total there are 8 feature films, 37 documantary films, 21 TV shows, moreover 10 theater plays and 10 books – theoretical studies.

Key words: Grzegorz Królikiewicz, the artist, artistic myth, role of the artist, film and theatre director.