

Michał Dondzik

W poszukiwaniu mitu : o filmach dokumentalnych Grzegorza Królikiewicza

Panoptikum nr 12 (19), 134-142

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Dondzik

(Uniwersytet Łódzki)

W poszukiwaniu mitu. O filmach dokumentalnych Grzegorza Królikiewicza

Z rozkoszy i dóbr, jakie posiadamy,
żadne nie jest wolne od jakowejś domieszki zła i przykrości.

Michel de Montaigne, *Próby*¹

Sporządzenie bilansu pracy twórczej Grzegorza Królikiewicza przysparza nie lada kłopotów. Różnorodny, bogaty ilościowo dorobek filmowy i teatralny reżysera uzupełniają rozważania teoretyczne oraz analizy klasyki światowego kina. Filmy Królikiewicza są trudne, hermetyczne, wymagają od widza wielokrotnych projekcji. O ile *Na Wylot* (1973), *Tańczący Jastrząb* (1978) czy *Przypadek Pekosińskiego* (1993) spotkały się z uznaniem krytyki, pozostała twórczość Królikiewicza znawcy pomijają bądź postponują. „Jestem poza kadrem”² – stwierdził w 2010 roku reżyser. W latach 70. był on jedną z centralnych postaci filmu polskiego, jednak obecnie nie wpisuje się w główny nurt. Przeważająca część dorobku Królikiewicza jest niedostępna, widowiska telewizyjne, spektakle teatralne i filmy dokumentalne wciąż nie zostały zdigitalizowane, a emisje filmów należą do rzadkości.

Filmy dokumentalne Grzegorza Królikiewicza są przykładem wierności autorskiej formule. Poruszają temat napięcia pomiędzy jednostką (postać wykluczoną) a opresyjną instytucją. Próżno szukać w nich modnego w filmie polskim piętnowania narodowych wad. Reżyser portretuje ludzkie słabości, lecz nie osądza. Większą uwagę zwraca na mechanizm historii, ewolucję, zacieranie faktów, przejście tego, co realne i obiektywne do kategorii mitu, zastępowanie materialnej rzeczywistości ciągami interpretacji.

Kino Królikiewicza zmusza do nieustannej aktywności. Odbiorca powinien stwarzać film, wchodzić z nim w wewnętrzny dialog. Stymulatorem owego procesu jest zestaw „chwytów” wybijających widza ze schematycznej recepcji (zestawienie sprzecznych sądów, niediegetyczne wstawki, wizualne metafory, nieliniarna narracja, kreatywne operowanie archiwaliami). Zestaw ten może przyczynić się do stanu katartycznego odbiorcy bądź do odrzucenia przedstawianych w filmie treści.

Mity bohaterów narodowych

We wrześniu 1939 roku, w okolicach Wizny, rozegrał się epizod wojny obronnej. Niewielki polski oddział³ Korpusu Ochrony Pogranicza przez dwa dni powstrzymywał ataki wielotysięcznych sił niemieckich. Poświęcenie żołnierzy pozwoliło na utworzenie armii Warszawa i reorganizację polskiego wojska. W zbiorowej świadomości bitwa pod Wizną stopniowo stawała się mitem, „polskimi Termopilami”, symbolem bohaterstwa.

Po wydarzeniach z Marca 1968 roku oraz po zbrojnej interwencji w Czechosłowacji władze usiłowały odbudować wizerunek Ludowego Wojska Polskiego. Ważną rolę w tym przedsięwzięciu odegrała Wytwórnia Filmowa Czołówka. W 1969 roku, korzystając z wolności doboru tematu, Królikiewicz zrealizował *Wierność* (1969), dokument o obrońcach Wizny oraz o ich dowódcy, kapitanie Władysławie Raginisie. Ze środków przeznaczonych na propagandę powstał film subwersywny⁴, w którym widz, razem z uczestnikami walk, ponownie przeżywa koszmar wojny.

Przy realizacji *Wierności* Królikiewicz zrezygnował z zastosowania środków typowych dla dokumentu historycznego (z komentarza narratora, map pokazujących ruchy wojsk, zdjęć archiwalnych). Ascetyczna forma filmu widoczna jest na tle kręconych niemal równolegle *Dzwonów znad Wizny* (reż. Franciszek Burdzy, 1969). W pełnym rozmachu filmie Burdzego pojawia się nie tylko komentarz narratora, ale i zdjęcia lotnicze, muzyka ilustracyjna, odgłosy nadlatujących samolotów, strzelających karabinów.

Jak zauważył Mirosław Przyłipiak „[W *Wierności* – dop. M.D.] chodzi o (...) celowe wykorzystywanie rozziewu czasowego między zdarzeniem a momentem jego pokazania poprzez zatrudnienie «normalnych» ludzi do rekonstrukcji wydarzeń, w których uprzednio naprawdę uczestniczyli”⁵. Grzegorz Królikiewicz nakłonił żyjących uczestników walk do odtworzenia przeszłości. Niczym w psychodramie odgrywają oni epizody, które zapadły im w pamięć, na przykład krycie się przed ostrzałem, czołganie, markowanie walki. Kombatanci zdają się być sponifikowani przez obronę Wizny i bohaterską śmierć Raginisa⁶. „O swojej matce, o swoim ojcu, o swojej żonie zapominam, a o kapitanie Raginisie nie mogę zapomnieć i chyba do końca swego życia ja o nim już nie zapomnę”⁷ – stwierdził jeden z weteranów. *Wierność* nie jest jedynie portretem ludzi walczących pod Wizną. Królikiewicz ukazał mechanizm pamięci, wydarzeń konstytutywnych dla jednostki, społeczeństwa i narodu.

Narracja bezpośrednich świadków spleta się w filmie z ludowym postrzeganiem obrony Wizny. Prawda żołnierzy (jednostkowe doświadczenie) współgra z bohaterskim mitem (uniwersalną wartością) kulturowanym przez mieszkańców pobliskich wsi. Łącznikiem pomiędzy tymi porządkami jest pieśń-epos o kapitanie Raginisie.

Inny wzorzec bohatera narodowego w filmach Grzegorza Królikiewicza reprezentuje wzbudzający kontrowersje Józef „Ogień” Kuraś. Historia „Króla

Podhala” jest przeciwieństwem nieskazitelnego mitu Raginisa. O ile w *Wierności* poświęcenie jednostki stało się spoiwem zbiorowości, o tyle w *A potem nazywali go bandytą* (2002) ukazano postać Kurasia, która antagonizuje ludzi. Podziw i nienawiść to dwie najczęstsze emocje wywołane działalnością Kurasia. Zasług „Ognia” po dziś dzień konsekwentnie nie uznają niektórzy żołnierze Armii Krajowej oraz byli funkcjonariusze Urzędu Bezpieczeństwa. „Ogień” zginął w walce przeciwko niemieckiemu i sowieckiemu totalitaryzmowi, jednak przez krótki czas pełnił funkcję szefa UB w Nowym Targu. Pełna sprzeczności narracja bezpośrednich świadków, przyjaciół i tych, którzy tylko słyszeli o Kurasiu, przekazywana jest z pokolenia na pokolenie. Pamięć mieszkańców Podhala stanowi najmocniejszy element tworzący i wciąż modyfikujący mit „Ognia”. Jak mówił w jednym z wywiadów reżyser: „Interesuje mnie nie tylko mit, który formuje się na naszych oczach, ale i ludzie, którzy są «zwrotkami» tego mitu. Są częścią okoliczności, o których opowiadają”⁸.

W celu ukazania tragizmu „Ognia” Królikiewicz posłużył się gamą filmowych środków: ostrymi, rozrywającymi kadr symbolami (sierp i młot, orzeł ze swastyką), przyspieszeniem sekwencji, niemal niedostrzegalnym przenikaniem się obrazów. Na uwagę zasługuje przedstawienie skutków działalności żywiołu ognia – spalonych drzew, tryskającej wulkanicznej lawy, czy obecnych w warstwie dźwiękowej odgłosów gaszonego ognia. W efektownej sekwencji montażowej, przywodzącej na myśl rozwiązanie Siergieja Eisensteina, Królikiewicz skonstruował wykluczające się opinie na temat bohatera. Według emerytowanego pułkownika LWP Kuraś to: „Bandyta, pospolity morderca dzieci i kobiet”⁹ (słowa wzmocnione są o obraz wyrzucanej na wysypisko śmieci tablicy z nazwą ulicy Józefa Kurasia), natomiast kapelan AK w trakcie kazania zapewniał: „Kto umarł za ojczyznę, ma chrest krwi i idzie od razu do nieba, żeby nie wiem, jakie miał grzechy, wszystkie są mu odpuszczone”. Ukazane w filmie Królikiewicza sacrum obrzędów religijnych zestawiono z profanum potoku kalumnii.

Władze komunistyczne nigdy nie wydały ciała Kurasia. Nie ma on nawet symbolicznego grobu, jego historia nie została w naturalny sposób zakończona. Duch partyzanta zdaje się żyć w przyrodzie. O bohaterze przypominają eksponowane w filmie mrówki, potoki, owady kłębiące się w godowym tańcu. Z naturą koresponduje góralska pieśń, epitafium dla zmarłego.

Przedstawiona przez Królikiewicza wizja „Ognia” daleka jest od prostych rozwiązań chrześcijańskiej walki dobra ze złem czy panteizmu. Prawda historyczna o „Królu Podhala” porównana jest do wizualnego motywu filmu – brudnego śniegu. Reżyser nie aspiruje do roli sędziego. To widz musi dokonać wewnętrznego osądu bohatera. Mit „Ognia” to metafora Polski, kraju zamieszkanego przez ludzi mówiących tym samym językiem, jednak pogładowo podzielonych.

Bohaterem *Mitu o Szarym* (2013) jest Antoni Heda, dowódca Armii Krajowej, w Polsce Ludowej skazany na karę śmierci zamienioną na dożywotnie pozbawienie

wolności. Opuścił więzienie, jednak nie zaprzestał działalności antykomunistycznej. Kontynuował ją do roku 1989. W wolnej Polsce, aż do śmierci, prowadził walkę o pamięć dla weteranów podziemia niepodległościowego.

W prologu filmu¹⁰ reżyser mówi: „Dołączyłem elementy (...), które zaprzeczają ścisłym danym historycznym, z uszanowania dramatu pamięci ludzkiej, która często błądzi, myli się. Bohater dźwiga ciężar dodatkowy nie tylko tych zdarzeń, w których uczestniczył, ale również tych miejsc wyobraźni ludzkiej, które dyktują mu ziomkowie. Nie to, co się stało, ale co w ich wyobrażeniu stać się powinno, jest również częścią tego filmu”¹¹. Powyższe zastrzeżenie pozwala Królikiewiczowi na rezygnację z dociekania faktów na rzecz płynnego przechodzenia między tym, co pewne, a tym, co możliwe. Prawda o bohaterskich czynach komendanta przeplata się z nieweryfikowalnymi opowieściami. Pamięć Szarego jest równa wspomnieniom jego podwładnych. Dwugłos przechodzi w zagłuszający się wielogłos wypowiedzi świadków.

W filmie, oprócz rekonstrukcji historycznych i wspomnień komendanta, ważną rolę odgrywa przyroda. Klekot bocianów, śpiew ptaków przypominają o chłopskim pochodzeniu bohatera. Ukazane w filmie zwierzęta są formą komentarza – gdy jeden ze świadków wspomina, że „Szary przez wywiad zdobył klucze od kasjera”, w warstwie obrazowej pojawia się stukający w drzewo dzięcioł.

W filmie Królikiewicza Antoni Heda-Szary przedstawiony został jako postać nieskazitelna, budzącą szacunek nawet w oprawcach. *Mit o Szarym*, dzięki wypowiedziom córek bohatera, nie jest jednak hagiografią. „Jakoś nie kojarzyłam, że to jest mój ojciec (...). Siedząc a kolanach ojca marzyłam (...), aby widzenie się skończyło” – wspomina spotkanie w więzieniu jedna z córek. Rodzinna perspektywa uświadamia widzowi, że za niepokorność Szarego płacą również najbliżsi.

Mity wolności

W roku 1989 rozpoczęła się transformacja ustrojowa zapowiadająca stopniową demokratyzację państwa polskiego. W ramach kompromisu, zawartego podczas obrad Okrągłego Stołu, większość sejmowych miejsc (65%) zagwarantowano partii komunistycznej (PZPR) oraz jej stronnikom (ZSL, SD). W pełni wolne były jedynie wybory do senatu.

Na liście kandydatów Solidarności nie znalazł miejsca opozycjonista Karol Głogowski. Postanowił samodzielnie ubiegać się o mandat senatorski, co dokumentuje film *Niezależny* (1990). Rozłam struktur Solidarności przeistoczył się w manifestację siły popieranego przez Lecha Wałęsę Komitetu Obywatelskiego „Solidarność”. Kandydat bez zdjęcia z Wałęsą był przegrany. Głogowskiemu na nic zdało się poparcie Kościoła i lokalnych struktur Solidarności. Stał się „kozłem ofiarnym”¹². Jak pisał René Girard: „Ofiara jest z góry skazana, to pewne, nie może się bronić, jej proces musi przynieść wyrok skazujący (...), z zasady niesprawiedliwy, co nie znaczy, by był w oczach jego uczestników pozbawiony autentyczności”¹³. Odrzuce-

niu niezależnego kandydata służyło całe spektrum metod, obejmujących masowe zaklejanie i zdzieranie jego plakatów wyborczych, manipulacje mediów oraz przemoc fizyczną. W efekcie Głogowski przegrał ze wszystkimi konkurentami, nawet z byłym pracownikiem MSW. Cel został osiągnięty, dziewięćdziesiąt dziewięć na sto miejsc w Senacie obsadzono kandydatami popieranymi przez Lecha Wałęsę.

Królikiewicz osadził kampanię Głogowskiego w kontekście historycznym. Tłumione przez lata PRL-u pokłady frustracji społecznej mogły znaleźć ujście. Agresję skupił na sobie nie tylko feralny kandydat. Ekipę filmową *Niezależnego* wyrzucono z posiedzeń Solidarności, grożąc milicją i rękoczynami. Symptomatyczna jest wymiana zdań, do jakiej doszło pomiędzy reżyserem a jednym z liderów RKO „Solidarność”, który wyprosił filmowców z siedziby komitetu:

- „Już historyczny moment sobie panowie nakręcili”.
- „Pan decyduje o tych historycznych momentach? Pan tworzy historię?”
- „Tak, ja”.

Prolog filmu wprowadza widza w aktualną sytuację polityczną Polski. Z epilogu dowiadujemy się o konsekwencjach pierwszych wyborów do Sejmu i Senatu. Zarówno prolog, jak i epilog rozgrywają się w nieprzypadkowej przestrzeni, na łódzkim Placu Wolności. Dla podkreślenia regresu społeczno-politycznego Królikiewicz zdecydował się na dojmującą symbolikę. W prologu, przy akompaniamencie fałszującej trąbki, szarzy, zmęczeni ludzie usiłują śpiewać hymn narodowy. W epilogu za podsumowanie służy krótka scena ukazująca plakat partii PZPR-ZSL-SD. Hasło plakatu głosi: „Słowa dotrzynamy!”. Następnie kamera przechodzi na znajdujący się na murze napis: „PSIA ENERGIA DLA CIEBIE”. Końcowe ujęcie przedstawia parę kopulujących psów. W tle widać Plac Wolności.

W *Niezależnym* Królikiewicz weryfikuje mit założycielski III RP, a także hasła wolności i demokracji, które okazały się złudzeniem. „W 1989 roku nad obszarem Europy Środkowo-Wschodniej powiało nadzieją i ironią”¹⁴ – podsumowuje film reżyser. Potrzeba wolności narodu została przyćmiona przez partykularne interesy. Wspólnota, zamiast pluralizmu, wybrała bezrefleksyjny spokój.

Inspiracją dla serii filmów dokumentalnych (*Wolna elekcja; Słuchaj narodu!; Nowy początek; Człowiek ze studni*) były pierwsze po 1989 roku powszechne wybory prezydenckie. Kandydatowi Lechowi Wałęsę w trakcie kampanii przedwyborczej, towarzyszyła ekipa filmowa. Ośmiu operatorów rejestrowało wiece, spotkania, reakcje publiczności oraz tło kolejnych etapów historycznego wydarzenia. Z około pięćdziesięciu godzin materiału powstały cztery filmy ukazujące różne perspektywy. Jak zauważyła Alina Madej: „(...) Dialog rozgrywa się nie w każdym filmie z osobna, ale między filmami”¹⁵. Inna jest ich intensywność, rytm i długość: od trzydziestominutowego *Nowego początku* po trzygodzinne *Słuchaj narodu!*.

Królikiewicz fascynuje relacja między Wałęsą a osobami przychodzącymi na spotkania. W filmie jako ważne jawią się pytania, potrzeby, zarzuty, zachowania

i emocje „zwykłych” ludzi. Uczestnicy wieców gwizdzą, krzyczą, klaszczą, czasami biją bardziej opornych antagonistów. Poprzez serię filmów o Wałęsie reżyser odsłonił cztery oblicza rejestrowanej rzeczywistości, jak również przedstawił powyborcze inwarianty przyszłości Polski.

Fenomen Lecha Wałęsy jest dla Królikiewicza pretekstem do snucia uniwersalnej opowieści, próbą uchwycenia narodzin mitu. Wybory prezydenckie były szansą na powrót do tradycji i wartości II Rzeczypospolitej lub możliwością przekazania władzy w nieodpowiednie ręce. Potencjalność tę najlepiej widać przy zestawieniu prologów *Śłuchaj narodu!* oraz *Człowieka ze studni*. Oba filmy otwiera to samo ujęcie – zbliżenie na żabę znajdującą się na dnie studni. W *Śłuchaj narodu!* obraz uzupełnia komentarz narratora: „Pewien mały wiejski chłopiec zaglądał często do tej studni. Mówili, że patrzy na dół, a on widział niebo odbite w tej wodzie. Pewien mężczyzna mówił, że walczy o chleb, ale tak naprawdę chodziło mu o wolność (...). Dlatego naród, który długo milczał, zaczął układać długą pieśń o sobie¹⁶”. Zupełnie inną formułę zapowiadają napisy otwierające *Człowieka ze studni*: „Polski robotnik, Lech Wałęsa, przywódca związku zawodowego «Solidarność», walczącego o wolność dla czterdziestomilionowego narodu, laureat Pokojowej Nagrody Nobla, zaskoczył wszystkich, gdy postanowił zostać prezydentem demokratycznego państwa. Zasmucił tym doradców, którzy orzekli, że człowiek prosty nic nie znaczy bez ich rady... Rozpoczęła się kampania przedwyborcza najdziwniejszego z kandydatów¹⁷”. Bez względu na to, czy Królikiewicz przedstawia kampanię przedwyborczą w konwencji wzniosłej, czy plebejskiej, dominantą opowieści pozostaje metafora żaby. Zdaniem reżysera Wałęsa jest „żabką”, której udało się wydostać ze studni.

Reżyser zrezygnował z eksperymentu i dokumentalnej kreacji. Nawet najbardziej efektowne sceny są rezultatem uważnej obserwacji „odprysków” rzeczywistości: drżącej ręki rozlewającej herbatę, pająka tkającego nic na nogawce spodni, pozostawionego bez opieki wózka z dzieckiem. Wyższe poziomy znaczeniowe budowane są za pomocą montażu.

Cykl omówionych filmów jest unikatowym dokumentem historycznym. Królikiewiczowi udało się uchwycić „ducha czasu” Polski przełomu dwóch systemów, chwili, w której wciąż królowała bieda i szarość PRL-u, a politycy nie musieli dbać o formę i treść swojego przekazu.

Lech Wałęsa w filmach Królikiewicza przypomina współczesnego Nikodema Dyzmę, niemniej jest postacią charyzmatyczną, kochaną przez tłumy. Potrafi odnaleźć się w każdej sytuacji, celnie zripostować najtrudniejsze pytanie. Na zarzut, że popełnia błędy językowe, odpowiada z polotem: „Szłem czy szedłem, ale doszedłem”. Nie kreuje się na męża stanu, sprawia wrażenie człowieka z ludu, który wraz z ludem będzie pracować dla dobra ogółu.

Mit założycielski Polski niepodległej przenika się z osobą prezydenta. Postać Wałęsy daleka jest od archetypicznych wzorów z historii naszego kraju. Mit, jaki wyłania się z filmów o legendzie Solidarności, jest „mitem koślawym”¹⁸. Miejsce wielkich postaci i heroicznych czynów zajął przeciętny, małostkowy człowiek.

Mity polskiej inteligencji

Cykl filmów dokumentalnych o kampanii Lecha Wałęsy był próbą oddania stanu wewnętrznego Polaków w momencie narodzin nowego państwa. W *Wiesz jak jest*¹⁹ (1988) Królikiewicz wykracza poza formułę rejestrowania aktualności. Tematem filmu jest pytanie o kondycję i rolę polskiej inteligencji. Królikiewicz ujął w nim pokolenie swoich rówieśników, jak również generację mentorów poprzedniej epoki. Katalizatorem rozważań jest Bolesław Lewicki, jeden z założycieli polskiego filmoznawstwa, były rektor szkoły filmowej²⁰ w Łodzi.

*Wiesz jak jest*²¹ to nietypowy dokument biograficzny. Wielogłos ocen, narracji i odczuć tworzy możliwie pełny obraz Lewickiego. Ze wspomnień świadków dowiadujemy się o lewicowych inklinacjach byłego rektora, o przeżytej przez niego gehennie obozów koncentracyjnych, o pracy na uczelni, miłości, ostatnich chwilach życia.

„Nie oceniam ludzi w całości, nie oceniam czasów, mogę oceniać tylko cechy ludzi. Z ocen zupełnych wynika gorycz, z braku ocen głupota, dlatego trzeba siły woli, żeby zawiesić ocenianie bezapelacyjnie”²² – deklarował Królikiewicz. *Wiesz jak jest* to film, w którym nie unika się poruszania kontrowersyjnych kwestii, np. objęcia przez Lewickiego funkcji rektora, gdy Jerzego Toeplitza pozbawiono stanowiska w wyniku marcowych wydarzeń 1968 roku. Otwartą pozostaje również kwestia akceptacji przez Lewickiego decyzji o relegowaniu ze szkoły filmowej Macieja Zembatego²³.

Opowieści rodziny, znajomych i współpracowników Lewickiego rozbijane są za pomocą zaskakujących pytań i ukazywania „filmowej kuchni”. Technika wideo pozwoliła na kręcenie z wielu kamer, często z nietypowej perspektywy. Deprecjacja wyidealizowanych wspomnień następuje również dzięki włączeniu nagrań z reżyserki. „Jedynka! Ostrość! Nieostra jesteś jak pies”, „Dawaj Marysię Kornatowską, Zbyszek, dawaj Ewę (...)”, „Nie ma rady na ten patos (...), kompromitacja” – komentują filmowcy. Wypowiedzi ekipy realizującej dokument nakładają się na „oficjalne” wspomnienia o niezującym profesorze.

Wątpliwości etyczne wzbudza fragment *Wiesz jak jest* przedstawiający wywiad z teoretykiem filmu, Zbigniewem Czczotem-Gawrakiem, który przyszedł na rozmowę z gotowymi pytaniami i odpowiedziami. Sytuację tę Królikiewicz przekształcił w symboliczne rozliczenie z przedstawicielem przedwojennej inteligencji. Odgrywa rolę pokornego ucznia, który myli się w nieskończoność, odczytując przygotowane pytania. Doprowadza do autodemaskacji gościa. Zamiast refleksji nad swoim zachowaniem, Czczot-Gawrak chętnie poucza Królikiewicza:

- „Pana zdziwi pytanie, moja teza o samotności.” – oznajmia Czczot-Gawrak.
- „Tak, będę się tu dziwił, dobrze.”²⁴ – odpowiada Królikiewicz.

W finale rozmowy, gdy gość domaga się wglądu w nakręcony materiał, Królikiewicz wchodzi na krzesło i mówi: „Ja nie mogę być przez pana kontrolowany!

Pan musi mi zaufać, że spotkał się z człowiekiem, który przynajmniej na ten moment pana przerasta!”. Reżyser nie włączył do filmu „przygotowanej” opowieści Czeczota-Gawraka, ukazał kulisy wywiadu. Królikiewicz stara się zrozumieć ludzi przedwojennego pokolenia, dla którego zachowanie formy jest najważniejsze. „Coś jest pod waszymi portretami zewnętrznymi. Profesor Lewicki i pan [Zbigniew Czeczot-Gawrak – dop. M.D.], a może i pokolenie, wy robicie wrażenie (...) ludzi bardziej zajętych krawatem czy papierosem niż tą ciężką przeszłością”²⁵.

Sposób poznawania i weryfikowania faktów z życia byłego rektora zbliżony jest do metody znanej z filmu *Obywatel Kane* (*Citizen Kane*, reż. Orson Welles, 1941). Reżyser, podobnie jak reporter z filmu Wellesa, poprzez serię wywiadów, usiłuje odkryć historię bohatera. Przeprowadzanym przez Królikiewicza rozmowom towarzyszy kartka z tytułem filmu *Obywatel Kane*. Co znaczące, o debiucie Wellesa Królikiewicz po raz pierwszy usłyszał na wykładzie Lewickiego²⁶.

Wiesz jak jest to portret kilku pokoleń polskiej inteligencji. Przypomina refleksję Stanisława Wyspiańskiego przedstawioną w *Weselu*. Na literacką aluzję zwraca uwagę sam Królikiewicz. Diagnoza stanu polskiej inteligencji na rok 1988 jest pesymistyczna. Końcowa scena dokumentu ukazuje rozproszone stado owiec, które, przeraźliwie becząc, biegnie w nieznanym kierunku.

Dla przyszłości?

Królikiewicz usiłuje dotrzeć do esencji mitu. Odrzuca społeczne dogmaty i schematy odbioru, skazując się na niszowość. Autorska poetyka Królikiewicza zakłada wpływ na wizję przeszłości, teraźniejszości i przyszłości. Realizacja owego celu może być uznana za niedzisiejszą. Słowa: „Zawsze chodzi o prawdę. Mniej o piękno czy miłość”²⁷ są w systemie Królikiewicza aksjomatem.

W filmach dokumentalnych artyści mit pojmowany jest jako opowieść wspólnoty o konstytuujących ją wydarzeniach. Stanowi łącznik między świadkami historii a przyszłymi pokoleniami. Reżyser dokumentuje nie tylko chlubne karty historii Polski, przedstawia również kontrowersyjnych ludzi i niejednoznaczne wydarzenia. Moralną ocenę zawiesza, prowokując widza do poznawczej aktywności.

Przypisy

1. M. de Montaigne, *Próby*, t. II, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1985, s. 337.
2. P. Kletowski, P. Marecki, *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości*, [wywiad rzeka], Kraków 2011, s. 363.
3. Siły polskie składały się z 720 żołnierzy (700 szeregowców i 20 oficerów). Zob. Z. Koszyła, *Obrona odcinka „Wizna” 1939*, Warszawa 1976, s. 56.
4. Por. P. Zwierzchowski, *Kino nowej pamięci. Obraz II wojny światowej w kinie polskim lat 60.*, Bydgoszcz 2013, s. 211-212.
5. M. Przyłipiak, *Poetyka kina dokumentalnego*, Gdańsk-Słupsk 2004, s. 218.
6. Kapitan Władysław Raginis, zgodnie ze złożoną przez siebie przysięgą („Żywy nie oddam powierzonych mi pozycji”), po wydaniu rozkazu złożenia broni popełnił samobójstwo.

- ⁷ Cytat pochodzi z filmu *Wierność*.
- ⁸ M. Kwaśniewski, *Katem jest czas*, „Gazeta Krakowska” 2002, nr 22, s. 3.
- ⁹ Cytat pochodzi z filmu *A potem nazywali go bandytą*.
- ¹⁰ Obecnego w wersji telewizyjnej prologu pozbawiona jest dostępna w sprzedaży edycja DVD.
- ¹¹ Cytat pochodzi z filmu *Mit o Szarym*.
- ¹² Już w początkowej sekwencji filmu narrator zdradza widzom finał wyborczej kampanii Karola Głogowskiego: „Przyjrzyjcie się mężczyźnie, który chodzi po łódzkim placu nazwanym Placem Wolności. On wierzy w wolność i demokrację, ale już wkrótce stanie się kozłem ofiarnym naszej wspólnoty. Poświęćmy go dla naszych życiowych celów”. Zob. *Niezależny*.
- ¹³ R. Girard, *Kozioł ofiarny*, przeł. M. Goszczyńska, Łódź 1987, s. 57.
- ¹⁴ Cytat pochodzi z filmu *Niezależny*.
- ¹⁵ A. Madej, *Zaproszenie do rozmowy o Polsce*, „Kino” 1992, nr 12, s. 17.
- ¹⁶ Cytat pochodzi z filmu *Sluchaj narodu!*
- ¹⁷ Cytat pochodzi z filmu *Człowiek ze studni*.
- ¹⁸ P. Kletowski, P. Marecki, op. cit., s. 181.
- ¹⁹ Kopia-matka filmu *Wiesz jak jest* zaginęła lub została zniszczona. Według informacji uzyskanych przez autora artykułu, nie mają jej w posiadaniu reżyser, FilMOTEKA Narodowa, Muzeum Kinematografii w Łodzi ani archiwum łódzkiej szkoły filmowej.
- ²⁰ Film *Wiesz jak jest* stanowi drugą część dyptyku o rektorach łódzkiej szkoły filmowej. Pierwszym w cyklu był *Człowiek środka* (1987), film o profesorze Jerzym Teoplitzu.
- ²¹ W zrekonstruowanej w 2012 roku wersji filmu dodano „oświatowy” wstęp i napisy przedstawiające filmowe postacie. Zob. B.W. Lewicki, *Wiesz jak jest*, Łódź 2012, [DVD, z filmem znajduje się w zestawie książka].
- ²² A. Moś, *Wszystkiemu winien Traczyk. Rozmowa z Grzegorzem Królikiewiczem*, [w:] *Debiuty polskiego kina*, red. M. Hendrykowski, Konin 1998, s. 223.
- ²³ Maciej Zębaty, po zakrapianej zabawie w akademiku, na pytanie legitymującego stróża odpowiedział, że on i jego koledzy nazywają się Dowżenko, Pudowkin i Eisenstein. Na wniosek jednego z ówczesnych profesorów cała trójka nie została przyjęta do szkoły filmowej. Zob. Film *Wiesz jak jest*.
- ²⁴ Cytat pochodzi z filmu *Wiesz jak jest*.
- ²⁵ Ibidem.
- ²⁶ G. Królikiewicz, *Różyczka – próba analizy filmu «Obywatel Kane»*, Łódź 1993, s.14.
- ²⁷ G. Królikiewicz, *Grzegorz Królikiewicz*, Łódź 1993, s. 3.

In the search of the myth in Grzegorz Królikiewicz's films

Michał Dondzik's article is dedicated to the documental work of Grzegorz Królikiewicz and analyses the director's movies through the recurring motif of Polish myths related to national heroes, freedom and the Polish intelligentsia. The article also discusses the issues and artistry of Królikiewicz's documentaries, created during the People's Republic of Poland (PRL) as well as contemporary Poland. This perspective presents the diversity of the director's forms of expression and also the consequences, of which Królikiewicz returns to the topics of interest.