

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr. Michała Dondzika
W kadrze i poza nim. Fabularne filmy Grzegorza Królikiewicza

Autor rozprawy pisze we wstępie: „Podstawowym założeniem dysertacji jest (...) poznanie genezy każdego z wybranych filmów, opisanie ich produkcji, kolaudacji, cenzury oraz recepcji”. W innym miejscu zaś: „Starałem się zdystansować do obowiązujących w literaturze przedmiotu «kanonów» i odkryć fakty dotąd ukryte w archiwach lub pomijane przez filmoznawców.” I chwala Doktorantowi za to. Bo rzeczywiście, w dotychczasowych badaniach nad twórczością Grzegorza Królikiewicza filmoznawcy koncentrowali się niemal wyłącznie na poziomie tekstowym. A w tych publikacjach, w których oddawali głos twórcy (wywiady, wywiady-rzeki) nie robili tego systemowo, nie konfrontowali wypowiedzi z archiwaliami, niewiele też miejsca poświęcając kulisom produkcji. Autor postanowił wykorzystać metodologię Nowej Historii Kina i wpisać filmy w historyczno-polityczny i produkcyjny kontekst. Tytułem usprawiedliwienia dotychczasowych metod analitycznych: sędzę że wspomniane braki tłumaczyć można charakterem twórczości autora *Na wylot*. Była ona wybitnie eksperymentalna, na swój sposób abstrakcyjna i idiomatyczna (pomimo, że odwoływała się w treści do konkretnego czasu historycznego), że swoją oryginalnością przysłaśniała wszystko to, co pozatekstowe; niejako zmuszała do rozwikłania stylistycznego i znaczeniowego rebusu, pozostałe kwestie odsuwając na plan dalszy.

Doktorant jako pierwszy postanowił rzetelnie opisać kulisy realizacji – wybranych - filmów Królikiewicza ze szczególnym uwzględnieniem mechanizmów nadzoru państwowego producenta. By to zrobić dotarł do imponującej ilości źródeł, zarówno archiwalnych, jak i ustnych (wywołanych). Na uwagę zasługuje fakt, że miał możliwość zaznajomienia się z archiwum będącym w posiadaniu reżysera, a potem jego spadkobierców. Dzięki temu mógł zapoznać się z takimi unikatami, jak dzienniki reżysera oraz zachowaną w jego prywatnym archiwum liczną korespondencją z podmiotami produkującymi i nadzorującymi kinematografię (taka dokumentacja epistolarna zdeponowana w publicznych archiwach jest z reguły „przetrzebiona”). Dzięki temu poznajemy nie tylko kontekst powstawania kolejnych dzieł, ale także – na konkretnym przykładzie – mechanizmy kontroli obowiązujące w polskim kinie. Na marginesie dodajmy, że Autor poszerza przy okazji rozpoznanie dotyczące cenzury filmowej w rodzimym kinie (temat ostatnio popularny) o zapoznane dokumenty Komisji Oceny Technicznej Filmów. To dodatkowy element w złożonej układance instancji kontrolnych. Imponująca jest także ilość wywiadów, które przeprowadził Doktorant –

począwszy od samego reżysera, aż po osoby czasem drugiego lub trzeciego planu. Wielką wartością tekstu jest usystematyzowany opis dzieciństwa oraz młodości Królikiewicza, a potem także partia poświęcona terminowaniu reżysera – aż do długometrażowego debiutu. Uzasadniony jest więc tytuł dysertacji: „w kadrze i poza nim”, który tym razem sugeruje nie diegetyczny, ale pozafilmowy kontekst. Mgr Michał Dondzik tworząc dysertację okazał się więc świetnym filmografem.

Dzięki wnikliwości Doktoranta udało się w niektórych momentach dotrzeć i wiarygodnie zaprezentować sferę, która z trudem poddaje się konceptualizacji – sferę relacji środowiskowych, konfliktów, uprzedzeń, napięć i konformizmów, w których zwykle obowiązuje zasada „słowo przeciw słowu”. Trudno tymczasem zanegować - wobec źródeł, do których dotarł mgr Dondzik - negatywną rolę Jerzego Kawalerowicza i Krzysztofa Zanussiego, którzy przyznali zero punktów po kolaudacji filmu *Wieczne pretensje*, i to w sposób zakulisowy. To przyczynek do „środowiskowej historii kina polskiego”, o której sporo pisał Edward Zajiček w książce *Poza ekranem*, ale która bazowała głównie na pamięci autora oraz cytatach z dokumentów pozbawionych jednak adresów bibliograficznych. Czy Doktorant zachował we wszystkich przypadkach wstrzeźliwość w opisie konfliktowych sytuacji z udziałem Królikiewicza? Czy pamiętał o naczelnej zasadzie historyka „autor jest pierwszym podejrzanym”? Na ogół tak, także dlatego, że miał do dyspozycji nieocenione w tym kontekście źródło, jakim były dzienniki reżysera (w dziennikach zwykle nie zniekształca się faktów). Ale w kilku miejscach zaufał tylko reżyserowi. Tak jest np. na okoliczność słynnego „Przeżyjemy wam gardła”, rzuconego jakoby przez reżysera podczas festiwalu dokumentów w Krakowie w 1971 roku. Doktorant – idąc za Królikiewiczem – neguje takie sformułowanie, choć jest to właśnie sytuacja „słowo przeciw słowu” i dotyczy człowieka, który potrafił wypowiadać się impulsywnie i agresywnie (pewnie gdyby dotyczyło to np. Zanussiego, nikt by w to nie uwierzył).

Opisując kulisy realizacji filmu sporo miejsca Autor poświęca zebraniom gremiów oceniających scenariusze (nie tylko spotkaniom KOS) i kolaudacjom. Wybór cytatów z wypowiedzi Królikiewicza wskazuje nie tylko na wybuchowy temperament reżysera (o czym wszyscy filmowcy i badacze od dawna wiedzieli), ale także na bezkompromisowość, bez precedensu w odniesieniu do innych filmowców (no może Andrzej Wajda mógł sobie od pewnego momentu pozwolić na krytykę systemu, ale był już wtedy człowiekiem-instytucją, jak to się mówi: „nie do ruszenia”, za którym stała „Solidarność”; tymczasem Królikiewicz przypominał bardziej Don Kichota). Warto zacytować niektóre wypowiedzi reżysera, by dostrzec stopień jego nonkonformizmu. Na słowa wypowiediane przez pułkownika Załuskiego na kolaudacji filmu *Wieczne pretensje*, że jest to film „zrobiony przez schizofrenika, o schizofrenii i schizofreniku” reżyser zareagował: „To w takim razie panu pułkownikowi należy wytłumaczyć, że to jest podejście niehumanistyczne: w naszym ustroju politycy zaklinają się na wszystkich klasyków marksizmu, że wyciągają rękę do ludzi cierpiących, bo taki jest obowiązek komunisty. Jeżeli cierpienie = choroba = schizofrenia, to pańska pogarda dla

schizofrenika dyskwalifikuje pana jako komunistę, chyba że komuniści symulują tylko humanizm (...) Nie można podchodzić w ten zoologiczny sposób, że jeden z bohaterów filmów jest symbolem błędu genetycznego (choroby schizofrenii), ale trzeba na te problemy popatrzeć od strony etycznej”. Jak wspominał z kolei – również na okoliczność *Wiecznych pretensji* – dziennikarz Stefan Żaryn „Doskonale zapamiętałem (...) pytanie, jakie postawił zabierającym głos partyjnym działaczom, oceniającym ideologiczne konteksty dzieł filmowych. Królikiewicz w pewnym momencie swojej wypowiedzi zapytał: w imieniu jakiej ambasady pan przemawia?”. I choć mamy tu opis zapośredniczony w pamięci dziennikarza, to wypowiedź reżysera idealnie przylega do jego ostrych opinii. Królikiewicz niemal na wszystkich gremiach wchodził w bezkompromisowy spór, zdaniem członków tych gremiów - nieustannie obrażał interlokutorów. A jeśli tak wiernemu towarzyszowi, jak pułkownik Załuski odbiera się miano komunisty, to wydaje się, że nie powinno to pozostać bez konsekwencji. Tymczasem łafka „wariata”, która do niego przyłgnęła, była dobrą strategią neutralizacji jego zachowania i wypowiedzi. Dodać trzeba także, że jego filmy – zwłaszcza trylogia z Trzeciakiem - w sferze ideowej (dla wielu zresztą niezrozumiałej – eksperyment tworzył „barwy ochronne”) nie przeczyły ustrojowi. Temat awansu społecznego był bowiem jednym z klasycznych dla komunistycznego systemu.

Ale czasem ten nonkonformizm przekraczał chyba dopuszczalne granice. Tak było, jak sędzę, na okoliczność kolaudacji *Zabicia ciotki*. Jak pisze mgr Dondzik, „sugestię skrótów przedstawił (...) prezes SFP Janusz Majewski: «Jeżeli jako członkowie tej Komisji mamy spełniać określone funkcje, to chciałbym, aby autor wziął pod uwagę fakt, że film jest bardzo długi i namawiałbym go, aby pod tym kątem widzenia swój film przejrzał, ażeby nie osłabiał uwagi odbiorców»”. Jak widać ton Majewskiego nie był inwazyjny, miał zresztą sporo racji, bowiem film z 1984 roku jest powolny, w niektórych partiach nużący. Jak zareagował Grzegorz Królikiewicz? „Nie jestem członkiem Stowarzyszenia Filmowców Polskich, bo z niego wystąpiłem, gdy na kolaudacji mojego filmu *Zabicie ciotki* przedstawiciel Stowarzyszenia odegrał rolę cenzora. Żeby parodystyczny kontekst tego zdarzenia był jasny, (...) powiem, że przedstawiciel urzędu cenzury nie zakwestionował w filmie ani jednego ujęcia”. Nie trzeba chyba udowadniać, że to zbyt ostry sąd – ale taką osobowość (osoby tkwiącej w „oblężonej twierdzy”) ujawniał Królikiewicz w wielu swoich wypowiedziach.

Czytając dysertację trudno uciec przed myślą, że jej Autor miał ambicję kompleksowego opisanie fenomenu pod nazwą „Grzegorz Królikiewicz” – zarówno biografii, jak również jego twórczości, przynajmniej kinowo-fabularnej. Praca badawcza, a potem analityczno-interpretacyjna w oparciu o tak liczne źródła jest jednak działaniem bardzo czaso- i pracochłonnym (piszący te słowa cały czas zmaga się z tym problemem). Patrząc na ujęty w rozprawie przedmiot badań, ale także na jej konstrukcję można, jak sędzę, zaryzykować stwierdzenie, że w kontakcie z ogromem materiału mgr Dondzik poniósł częściową porażkę. Po pierwsze – wbrew tytułowi rozprawy, która sugeruje, że

będzie analizował wszystkie filmy fabularne – wybiera tylko cztery: „trylogię z Trzeciakiem” oraz *Zabicie ciotki*. We wstępie właściwie nie tłumaczy tego ograniczenia, dopiero w podsumowaniu (bardzo zdawkowym) wspomina, że w tych czterech filmach najpełniej wyraża się „autorski styl Królikiewicza”. Zdanie brzmi jak alibi wyboru tych, a nie innych obrazów, ale nawet jeśli to tylko alibi, uzasadnienie (i to nie tak zdawkowe) powinno pojawić się we wstępie. W przeciwnym wypadku czytelnik wciąż zadaje sobie pytanie (przynajmniej ja je sobie zadawałem): skąd to ograniczenie? O ile dałoby się pewnie usprawiedliwić wybór trylogii, o tyle dodanie do analizy *Zabicia ciotki* – już trudniej. Wygląda na to, że Autor umieścił w dysertacji to, co po prostu miał przygotowane (potwierdzałyby to informacje bibliograficzne o wcześniej opublikowanych tekstach Doktoranta) – powody byłyby więc pragmatyczne, a nie merytoryczne. Wydaje mi się zresztą, że „autorski styl Królikiewicza” bardzo dobrze ilustruje także film *Klejnot wolnego sumienia*; przynajmniej ten, choć – jak pisał Mirosław Przyłipiak w *Obronie Królikiewicza* – stały w jego twórczości imperatyw oryginalności zmuszał reżysera do poszukiwań nowych figur stylistycznych, w związku z tym trudno mówić o „autorskim stylu” bez opisu jego ewolucji (sam Przyłipiak, którego Autor cytuje, stwierdza nawet, że *Zabicie ciotki* jest stylistycznie wtórne wobec wcześniejszych filmów). Tak czy inaczej to ograniczenie do czterech filmów powinno znaleźć swoje odzwierciedlenie w tytule – zamiast „filmy fabularne” powinno się pojawić „wybrane filmy fabularne”. Ale i w takim przypadku tytuł nie do końca pokrywa się z zakresem pracy, bowiem dużo miejsca (nieproporcjonalnie wobec tematu, ponad jedną czwartą) zabiera opis dzieciństwa, młodości, juveniliów i wczesnych filmów dokumentalnych reżysera. Tłumaczenie tej części słowami: „uznałem, że niezbędnym do zrozumienia osobowości Grzegorza Królikiewicza jest opis wczesnego etapu jego biografii” nie do końca przekonuje, bowiem – po pierwsze – zgodnie z tytułem praca poświęcona jest filmom, a nie „osobowości” (choć ta druga oczywiście cały czas „odbija się” w kolejnych produkcjach – niemniej Autor nie próbuje jej syntetycznie opisać); po drugie – tak długie wprowadzenie nie wydaje mi się konieczne do finalnej analizy dzieł filmowych i ich produkcji. Ale, choć to w moim mniemaniu błąd konstrukcyjny, muszę przyznać, że dla historyka rodzimego kina jest to wartość dodana doktoratu, nie do przecenienia – zarówno bowiem szkic biograficzny, jak i partie poświęcone terminowaniu w szkole filmowej i realizacji pierwszych krótkich metraży przynoszą wnikliwy opis początków życia (twórczego) reżysera. Pewien brak proporcji widać w objętości poszczególnych rozdziałów: 100 stron poświęcone jest *Na wylot*, prawie 90 - *Wiecznym pretensjom*, niecałe 70 stron *Tańczącemu jastrzębiowi* (a *de facto* 50, bowiem 15 stron poświęca Autor *Topornemu*, telewizyjnej adaptacji powieści Kawalca) i 40 stron poświęcono *Zabiciu ciotki*. Można by argumentować, że ilość stron dopasowana jest do artystycznej rangi filmu i stopnia eksperymentowania z formą – ale chyba trudno byłoby to obronić: 50 stron na *Tańczącego jastrzębia* w porównaniu do 90 *Wiecznych pretensji*?

Pozostając w temacie oceny konstrukcji rozprawy chcę wskazać na kwestię poważniejszą, niż dysproporcje poszczególnych jej części. Wątpliwości moje budzi głębsza struktura dysertacji, czyli logika wywodu w kluczowych partiach analityczno-interpretacyjnych poświęconych poszczególnym filmom. Przyznaję, że nie do końca rozumiem, dlaczego długie partie tekstu skonstruowane są w taki, a nie inny sposób. Tytułem przykładu odniosę się do rozdziału o *Na wylot*. Oto hasłowa i sekwencyjna kolejności wywodu dotyczącego wybranych podrozdziałów (ograniczam się do tych dotyczących analizy tekstowej tego filmu): najpierw pojawia się partia tekstu zatytułowana *Struktura i przestrzeń filmowa poza kadrem*. Warto już tu zwrócić uwagę na fakt, że kategoria struktury jest pojęciem dotyczącym fabuły, a przestrzeń filmowa poza kadrem – inscenizacji i wizualizacji, a więc pojęć nie komplementarnych. Autor opisuje w tej partii tekstu poszczególne części fabuły (robi to także w odniesieniu do pozostałych filmów, co początkowo wydaje się zbędne; niemniej, w przypadku filmów Królikiewicza problem zaczyna się już na poziomie identyfikacji fabularnej, w związku z tym taki rekonesans ma wartość instruktywną), by dokonać nagłego przeskoku do koncepcji przestrzeni poza kadrem i ich egzemplifikacji. Następnie robi interludium o czasie akcji, by po chwili wrócić do rozważań o przestrzeni pozakadrowej; potem wspomina o prototypowym historycznym wydarzeniu stojącym u podstaw scenariusza filmu (opis genezy projektu), by znowu wrócić do rozważań o przestrzeni poza kadrem. W tytule podrozdziału *Forma, obraz, Bogdan Dziworski* uwagę przykuwa zestawienie generalizującej i mało poręcznej kategorii „forma” z „obrazem”, jakby ta pierwsza ograniczała się tylko do strony wizualnej. Doktorant zaczyna tę część słowami: „Grzegorz Królikiewicz nie ograniczył się w swoim debiucie do eksperymentów z przestrzenią poza kadrem. Forma (zestaw artystycznych środków, za pomocą których wyrażana jest treść) jest w *Na wylot* imponująca”. Takie zdanie sugeruje, że to, o czym dotychczas pisał autor – przestrzeń pozakadrowa – do formy nie należy (dodajmy, że chyba niepotrzebnym też jest tak banalne definiowanie tej kategorii). Choć akurat ten podrozdział jest w analizie *Na wylot* najbardziej konsekwentny, bowiem dotyczy w całości stylu wizualnego (inna sprawa, czy interpretacyjnie jasny – wróć do tego). Podobnie z rozdziałem poświęconym wykorzystaniu dźwięku. Ale już w kolejnym, który dotyczy znaczeń – zatytułowanym poetycko *Głód, godność i list do Luisa Buñuela* – znów mamy do czynienia z przeskakowaniem pomiędzy środkami wyrazu, statusem ontycznym świata przedstawionego i znaczeniami – te ostatnie dotyczą problematyki (tytułowe głód i godność), ale wciągnięte są w rozważania o (domniemanym) surrealizmie *Na wylot*. Dodatkowo enumeratywne gromadzenie pojawiających się w filmie leitmotivów nie zwiększa siły dowodzenia o takim statusie diegezy.

Kolejny rozdział - *Konflikt, ciało i duch* – łączy analizę warsztatu artystycznego (wykorzystanie konfliktu między aktorami, którzy nie pałali do siebie sympatią), z jednym z nadrzędnych elementów znaczeniowych w twórczości Królikiewicza, czyli walką ciała i ducha (o czym przekonywająco pisał swego czasu Mirosław Przyłipiak). W taki sposób wprowadza do tej

problematyki Doktorant: „Realny konflikt między aktorami i kreowanymi przez nich postaciami nie jest jedynym, jaki pojawia się w filmie. Jan i Anna są w fundamentalnym sporze ze społeczeństwem.” Jak widać Autor miesza mechanicznie dwa konflikty – zewnątrztekstowy i wewnątrztekstowy – i nie tłumaczy, jaka jest między nimi relacja (wynikało by z tego, że jedno z bohaterów to ciało, a drugie to duch – ale nic takiego Doktorant nie pisze). Później wspomina jeszcze o bezpłodności relacji między bohaterami (i to chyba lepiej puentowałyby rozważania o pozatekstowej relacji dwojga aktorów) i dodaje jeszcze – ale dlaczego akurat w tym miejscu? – interpretację motywu stołu. Tę partię rozważań Autor kończy przekonywającą identyfikacją nadrzędnych znaczeń filmu: „*Na wyłot* jest więc filmem o stopniowym zanikaniu godności, aż do jej upadku. Morderstwo to moment graniczny, ostateczny akt obrony godności kończy się niepowodzeniem. Odrodzenie przynosi dopiero sąd, gdyż Maliszowie uświadamiają sobie swoją wzajemną miłość.” Tylko czemu ta konstatacja została wciśnięta między rozważania innej natury?

Wyrazem daleko idącego nieuporządkowania merytorycznego wywodu jest też kolejny podrozdział *Montaż, produkcja, kołaudacja*. W nim Doktorant wychodzi od konstrukcji fabularnej („debiutancki film Królikiewicza zbudowany jest z epizodów”), potem odnosi się do montażu filmu, a następnie pisze o harmonogramie powstawania filmu wymieniając ilość dni przygotowań, okresu zdjęciowego, itp. (!). Następnie przechodzi do oficjalnego przyjęcia gotowego dzieła (co powinno chyba znaleźć się w oddzielnym podrozdziale, bo nie należy do procesu realizacji filmu), by zająć się w jednym z kolejnych akapitów interpretacją tytułu filmu. A potem przechodzi Doktorant do opisu pokazów przedkołaudacyjnych i kołaudacyjnych.

Ograniczyłem się do opisanie struktury jednego rozdziału, ale również w kolejnych pojawiają się elementy wywodu niechronologicznego (z punktu widzenia kolejności pozatekstowego procesu funkcjonowania filmu: produkcji, akceptacji, dystrybucji, eksploatacji i recepcji) oraz nachodzenie na siebie różnych aspektów analizy pozatekstowej i tekstowej (stylistycznej i znaczeniowej). Efektem tego jest „rwany” wywód merytoryczny, często enumeratywny, tak iż czytelnik ma poczucie, iż obcuje bardziej z leksykonem wybranych kategorii i pojęć w twórczości Królikiewicza, niż spójnym wywodem.

Moim zdaniem fragmentaryczne, „lokalne” interpretacje (często interesujące) nie układają się w struktury nadrzędne. Po pierwsze z powodu wspomnianej wadliwej konstrukcji wywodu; po drugie – braku syntezy. Jeśli autor w podsumowaniu pisze: „Wybrane przeze mnie filmy fabularne Grzegorza Królikiewicza są (...) reprezentatywnymi emanacjami autorskiego stylu”, to jako czytelnik nie wiem ostatecznie – przytłoczony ilością różnorodnych, ale nie układających się w spójną całość zagadnień z czterech filmów - jakie są ostatecznie kluczowe elementy tego stylu. Bo jedna kategoria „przestrzeni poza kadrem” – do której Autor często wraca - nie wiąże całej twórczości (tym bardziej, że może być różnorako rozumiana – patrz teksty Przyłipiaka). Pewnym rozwiązaniem byłoby

poszerzone podsumowanie, w którym Autor zsyntetyzowałby owe cechy. Ale z przekonaniem, że – po pierwsze – da się je synchronicznie wyodrębnić (tymczasem pomysły Królikiewicza ewoluowały i być może diachroniczne ujęcie byłoby tu właściwsze). By udowodnić, że wybrane filmy są najlepszą manifestacją tematyczno-stylistycznych preferencji Królikiewicza, Autor musiałby – po drugie – przekonać czytelnika, że pozostałe filmy rzeczywiście nie wnoszą niczego nowego do opisu autorskiego stylu.

Obserwując strategię lokalnych objaśnień ma się wrażenie, że autor przyjął perspektywę interpretacyjną proponowaną przez Królikiewicza – na ogół wiernie trzyma się rozpoznań reżysera (rzadko je kwestionuje), dla niego to autor *Na wylot* jest kanonicznym interpretatorem. Tymczasem, moim zdaniem, Królikiewicz miał skłonność do niejednoznacznego identyfikowania stylu i znaczeń swoich filmów; raz były one o tym, raz o czym innym; często nie trzymał się też hierarchii tego, co ważne i mniej ważne. Doktorant wszedłby, w moim mniemaniu, na wyższy poziom interpretacji, gdyby nie tyle „zabił autora” (jak chciał Barthes), ale się od niego dystansował (co nie znaczy, że zupełnie pomijał jego rozpoznania – Królikiewicz generalnie był świadom tego, co robi i dużo o tym mówił, ale nie wszystkie jego interpretacje były jasne i spójne). Nie wiem, czy nie lepiej zrobiłby Autor, gdy wznosił się na wyższy poziom rozpoznań stylistyczno-ideowych, tak jak to zrobili w swoich tekstach Przyłipiak czy Andrzej Zalewski. Tak więc gdy Autor pisze, iż starał się zdystansować od „obowiązujących w literaturze przedmiotu «kanonów» i odkryć fakty dotąd ukryte w archiwach lub pomijane przez filmoznawców” – to lepiej chyba byłoby, gdy zdystansował się bardziej od reżysera. Zresztą ów „kanon” – jak można się domyślać rozpoznań czysto tekstowych, skoro nikt wcześniej nie sięgał do archiwum - nie musiał się kłócić z faktami, ale mógł być komplementarny. [Tu na dłuższym marginesie dodam, że historyk korzystający z metod nowego historyzmu ma zawsze problem, jak opis tego, co zewnątrztekstowe połączyć z analizą tekstową. Przyznaję, że chętnie przeczytałbym rozprawę o Królikiewiczu, w której kulisy realizacji filmów i politycznego nadzoru nad nimi „łagodnie” wchodziłyby w relację z analizą tematyczno-stylistyczną; tymczasem w dysertacji Doktoranta miałem wrażenie nieprzystawalności, silnego kontrastu między Dondzikiem-filmografem i Dondzikiem-interpretatorem. Nie jest łatwo – zwłaszcza w odniesieniu do tak eksperymentującego twórcy, jak Królikiewicz – zmniejszyć ów dysonans. Ale może rozwiązaniem byłby opis ewolucji procesy twórczego od pierwotnego pomysłu i jego genezy, poprzez poszczególne etapy opracowania literackiego (scenariusza/y wraz z ewentualną reżyserską eksplikacją oraz komentarzami; potem scenopis), które generowałyby pierwszą interpretację znaczeń przyszłego filmu wywiedzioną z tego materiału literackiego? Ptem następowałaby jego konkretyzacja na etapie zdjęć i montażu – i ostateczna analiza i interpretacja w oparciu o ekranowy efekt (z odnotowaniem zmian względem opracowania literackiego i ewentualnych ingerencji cenzorskich). A potem opis recepcji sprawdzającej, na ile autorski przekaz został rozpoznany].

Mam też szczegółowe uwagi do niektórych rozpoznań. Wymienię część z nich, moim zdaniem istotnych (pozostałe, by nie rozciągać nadmiernie recenzji, przekażę osobiście Autorowi przy innej okazji). Choć Doktorant sporo miejsca poświęca dwóm ważnym kategoriom estetycznym – ekspresjonizmowi i surrealizmowi – to nie wiem ostatecznie, co o nich myśleć. Idąc za sugestią Królikiewicza, który w opisie świata przedstawionego *Na wylot* odwołuje się także do ekspresjonizmu, Autor dziwi się temu stwierdzeniu: „cóż bowiem filmowy ekspresjonizm, zapoczątkowany przez słynny *Gabinet doktora Caligari* (reż. Robert Wiene, 1920), ma wspólnego ze zrealizowanym w latach siedemdziesiątych w Polsce Ludowej *Na wylot*”. Tym sposobem mgr Dondzik ogranicza ekspresjonizm do caligaryzmu (do tego skłania się w swoich rozpoznaniach także promotor Doktoranta, prof. Tomasz Kłys); by po chwili stwierdzić: „w *Na wylot*, tak jak w ekspresjonizmie, świat wewnętrzny postaci znajduje swoje odzwierciedlenie w świecie zewnętrznym.” (dla odmiany, wg prof. Kłysa subiektywizacja nie jest cechą dystynktywną ekspresjonizmu). Jest więc film z 1973 roku ekspresjonistyczny czy nie? Według jakiego rozumienia ekspresjonizmu?

Podobnie jest z kategorią surrealizmu. W tradycji estetycznej i praktyce analitycznej słowo surrealizm i nadrealizm to tożsame kategorie. Tymczasem, jak można sądzić z wypowiedzi reżysera, nadrealizm jest autorską kategorią Królikiewicza, która niekoniecznie jest zbieżna z kanonicznym rozumieniem surrealizmu/nadrealizmu (o tym także pisał w przywołanym tekście z 2019 Przyłipiak – mógł się Autor do tego rozpoznania odwołać). Interpretując jedną ze scen z *Wiecznych pretensji* rozgrywającą się w laboratorium Ryśka (pomieszczenie BWA we Wrocławiu) i ludzi, którzy przez okno przyglądają się akcji dziejącej się w pomieszczeniu Królikiewicz mówił: „To jest właśnie nowa nadrealność, nowy sposób budowania nadrealności. Ci ludzie za oknem są nadrealni, będąc realnymi – przez to zostali przepuszczeni przez filtr akcji filmu”. Zwróćmy uwagę, że reżyser mówi tu o nowej nadrealności tylko dlatego, że sfilmowani zostali widzowie uczestniczący w swego rodzaju performansie. Ale czy oznacza to zacieranie granic rzeczywistości i tego co irracjonalne, czy po prostu tworzy eksperymentalną, podwójną diegezę? Jeśli, jak pisze Autor „u Królikiewicza nadrealizm pączkuje na styku fikcji i oddziaływania świata realnego”, to jest to rozumienie tej kategorii odmienne od kanonicznego, gdzie mamy do czynienia z łączeniem tego co materialne/rzeczywiste z irracjonalnym. Dalej Autor dodaje: „Wprowadzone przez Grzegorza Królikiewicza pojęcie nadrealizmu łączy się z surrealizmem. Twórca był tego w pełni świadomy: «Myślę, że to wynika ze zderzenia mojej drogi z moim marzeniem, które można nazwać jednym słowem – surrealizm»”. Czyli nadrealizm Królikiewicza to surrealizm? Czy tylko łączy się z surrealizmem? W innym miejscu Doktorant dodaje: „Królikiewicz, podobnie jak surrealiści, dokonuje w swoim filmie «gwałtu» na porządku rzeczywistości, rozrywając łańcuch zależności rządzących światem. Przykładem jest scena, w której Maliszowa szyje na maszynie (przeszywa pasy z juty, naprawia marynarkę męża), ta

pozornie niewinna czynność jest przygotowaniem do napadu i morderstwa. Zapowiedzią tych zdarzeń jest dźwięk odbezpieczanego pistoletu, który słycać, gdy Anna kończy szycie. Królikiewicz miesza porządki czasowe, dźwięk broni przynależy do przyszłości (napad na listonosza i staruszków)”. Czy naprawdę mieszanie porządków czasowych jest wystarczającym warunkiem do powstania surrealistycznego efektu? Reasumując: w opisie Doktoranta różnica lub podobieństwo między nadrealizmem (w ujęciu Królikiewicza) a surrealizmem są niejasne.

Warto zresztą na kanwie powyższych rozważań dotyczących surrealizmu zauważyć, że Doktorant właśnie do irracjonalnych tradycji myślowych i estetycznych odwołuje się najczęściej; a właściwie – jedynie. Jest więc obok surrealizmu i ekspresjonizmu także wyraźny ślad psychoanalizy (jeśli nawet nie nazwanej), jak w partiach o ukrytej impotencji bohaterów lub strachu przed kobietami. Ale jak to pogodzić z postulatem racjonalnego odbioru dzieła filmowego (aktywizującego się poza kadrem i z użyciem niespodzianki)? Jak to pogodzić z wyraźnie nastawionymi na retoryczny przekaz rozwiązaniami stylistycznymi (inscenizacyjnymi, dźwiękowymi lub operatorskimi), czasem groteskowymi, czasem hermetycznymi, ale też często alegorycznymi, jak w twórczości Eisensteina i analizach formalistów; a później neoformalistów – klucz kognitywny byłby także adekwatny do filmów Królikiewicza, zwłaszcza takich jak *Tańczący jastrząb* (i znowu warto było odwołać się do tekstów Przyłipiaka czy Zalewskiego). Jeśli chciał Autor wyraźnie odciąć się od tej tradycji (i dowartościować psychoanalityczną), to powinien był to wyeksplikować *expressis verbis* i wyjaśnić dlaczego. Moim zdaniem ten Królewiczowski „list do Buñuela” – o którym wspomina Doktorant - pisany był na zły adres. A jeśli już, to analogii nie należało szukać – jak sędzę - na poziomie statusu diegezy, ale antropologii bohaterów – w ich biologizmie, instynktywizmie, okrucieństwie itp.

Odnosząc się do drobniejszych błędów: w analizach struktury fabularnej Doktorant często zaciera różnice między sceną i sekwencją (a czasem używa określenia „epizod”; zob. m.in. str. 122, 130; i tak np. proces sądowy w *Na wylot* to nie scena, ale sekwencja, s. 180). Nawet jeśli Przyłipiak, analizując *Wieczne pretensje*, pisze: „Wiek Franka, 32 lata, pokrywa się w momencie realizacji filmu z wiekiem Polski Ludowej, odczytywano więc ten film – słusznie, jak sędzę – jako alegorię polityczną”, to warto dostrzec (a nie powielać) błąd, bowiem jeśli od 1974 (roku produkcji) odejmiemy 32 lata, daje nam to 1942 rok; niezależnie od wewnętrznej historii PPR, to nie ta data był uważana za początek Polski Ludowej. Autor jest, jak pisałem, znakomitym filmografem – ale nie znalazłem odpowiedzi, dlaczego Bohdan Dziworski nie został operatorem *Tańczącego jastrzębia* i zastąpił go Rybczyński. Myślę też, że warto było zachować proporcje w porównywaniu debiutu Orsona Wellesa i Królikiewicza (s. 216). W ujęciu Autora to właściwie dwa równorzędne wydarzenia w historii kinematografii. Niepotrzebnie też Doktorant przekonuje, iż *Zabicie ciotki* nie zostało zrealizowane w stylu zerowym – rzecz jest oczywista.

Jeśli chodzi o stronę językową rozprawy jest w niej wiele błędów wymagających korekty. Mam też uwagę w odniesieniu do przypisów – myślę, że można je było zapisywać bądź bardziej skrótowo, bądź w niektórych miejscach – zbiorczo. Wtedy ich ilość (2366 sztuk) można by zmniejszyć. Ponadto, o ile jeszcze rozumiem umieszczenie w aneksie protokołów kołaudacji, o tyle metryki filmów – w dobie rozbudowanych baz internetowych - chyba nie są potrzebne.

Reasumując, mam ambiwalentne odczucia w odniesieniu do rozprawy mgr Michała Dondzika. Ale ostatecznie dla mnie, jako historyka pracującego na źródłach i doceniającego filmograficzny wkład pracy (oraz niektóre lokalne interpretacje), szala wyraźnie przechyla się na korzyść rozprawy. Bowiem, nawiązując do ustawy z 2003 r. o stopniach i tytule naukowym, dysertacja „stanowi oryginalne rozwiązanie problemu naukowego lub artystycznego” oraz „wykazuje ogólną wiedzę teoretyczną kandydata w danej dyscyplinie naukowej”, a także „umiejętność samodzielnego prowadzenia pracy naukowej lub artystycznej” - co zostało także potwierdzone poprzez recenzowane i wcześniej opublikowane artykuły (w tym w tak prestiżowych publikatorach, jak „Kwartalnik Filmowy” i „Images”), które stanowiły podstawę niniejszej dysertacji. Wnioskuje zatem o dopuszczenie Doktoranta do dalszych etapów przewodu doktorskiego.

