

Tarkowski w Łodzi

MAREK HENDRYKOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Architektura, czyli reżyseria

Czyżby nieznaną rozdział polskiego życia filmowego dekady lat 70.? Tarkowski w Łodzi. Hola, hola... Andriej Tarkowski, owszem, był wówczas w Polsce, ale nie w Łodzi. Czytelnicy wybaczą ten niewinny podstęp związany z dwuznacznością tytułu. Przedmiotem naszego zainteresowania będzie bowiem nie twórca *Małego marzyciela*, *Dziecka wojny*, *Andrieja Rublowa*, *Zwierciadła*, *Stalkera* i *Nostalгии*, lecz inny, krajowego chowu, znakomity człowiek filmu również noszący nazwisko Tarkowski – o imieniu Michał.

Reżyseria nie od początku okazała się życiowym powołaniem młodego Michała Tarkowskiego. Marzył o architekturze wewnątrz na Akademii Sztuk Pięknych. Z praktycznego punktu widzenia o wiele lepszą i pewniejszą drogą dla świeżo upieczonego abiturienta stołecznego liceum wydawały się jednak w tamtym czasie studia politechniczne. Po maturze miał rok przerwy w nauce, dopiero za drugim razem dostał się bowiem na architekturę inżynierską, będącą jednym z kierunków flagowych Politechniki Warszawskiej.

Najważniejszym wydarzeniem, które nastąpiło po przekroczeniu murów tej uczelni, było – jak wspomina sam Tarkowski – nie zgłębianie tajemnic sztuki budowania, lecz spotkanie z młodszym o rok Jackiem Kleyffem, synem architekta i wykładowcy akademickiego Zygmunta Kleyffa. Fakt, że Michał Tarkowski został studentem architektury dopiero w drugim podejściu, sprawił, że obaj z Jackiem mimo dzielącej ich różnicy wieku studiowali wspólnie na tym samym roku studiów, co dało początek trwającej do dzisiaj pięknej przyjaźni tych dwóch artystów: począwszy od czasów studenckich aż po niedawne wspólne występy w Orkiestrze Na Zdrowie.

Zazwyczaj ukończenie politechnicznych studiów w dziedzinie architektury otwiera

młodemu człowiekowi nie tylko w Polsce drogę do zawrotnej kariery życiowej, a bywa dość często, że i finansowej. Owszem, otwiera, ale nie w przypadku Michała Tarkowskiego. Okres jego studiów architektonicznych przypadł na nieciekawą czasów przemożnej dominacji tzw. wielkiej płyty – technologii wdrażanej na ogromną skalę jak Polska długa i szeroka za rządów późnego Gomułki, a następnie Gierka. Projektowanie, zwłaszcza w mieszkaniówce, ograniczało w zasadniczy sposób inwencję rodzimych architektów, czyniąc z nich bardziej kogoś w rodzaju (użytecznych) sprawnych technologów niż (bezużytecznych) kreatorów przestrzeni.

Czymś bez porównania gorszym od wielkiej płyty w świecie peerelowskiego budownictwa był jednak dla początkującego architekta trójkąt bermudzki: inwestor – projektant – wykonawca. Pozycja projektanta w tym trójkącie pozostawała z oczywistych względów pozycją najsłabszą. W realnym układzie możliwości działania, posiadanej mocy sprawczej i wpływów liczyli się wyłącznie dwaj pozostali. Wszechwładny inwestor (ludowe państwo) w połączeniu z niewydolnym i lekceważącym wszelkie reguły poprawnego budowania wykonawcą (zob. między innymi stosowne fragmenty komedii satyrycznej Tadeusza Chmielewskiego z życia PRL *Nie lubię poniedziałku*, 1971) czyniła osobę architekta nie tyle trzecim wierzchołkiem trójkąta, ile piątym kołem u wozu.

Przyszły inżynier dość nieoczekiwanie dla siebie został więc nie architektem, lecz wziętym studenckim kabareciarzem. Kariera kabaretowa Tarkowskiego – i rosnąca z występu na występ popularność Salonu Niezależnych nie tylko w kręgach studenckich – z biegiem czasu całkowicie usunęła w cień wątpliwą karierę architekta. Prawdę powiedziawszy, w jego przypadku skończyło się na zaprojektowaniu niewielkiego domku rodziców na działce pracowniczej

położonej na Gocławku. Z myślą o wygodzie mieszkańców niziutko przez młodego projektanta umieszczone okna ogrodowego domu (chodziło o to, by przebywając wewnątrz, móc każdej chwili kontemplerować zieleń z pozycji siedzącej) znajdujący swój fach majster cieśla poddał pod jego nieobecność druzgoczącej krytyce i wykonał zlecenie po swojemu, czyli o metr wyżej.

Tyle gorzkich doświadczeń niedoszłego architekta z dyplomem. Z karierą artysty kabaretowego Tarkowski również musiał się pożegnać, choć w tym przypadku powody były całkiem inne. Do czasu, to znaczy w ciągu paru pierwszych lat działalności, Salonowcom udawało się zawierać doraźne „zgniłe kompromisy” z dyżurnymi cenzorami. Polegały one na wpisywaniu w kwestionowane miejsca zastępczych fraz cenzuralnych, które bez najmniejszego problemu otrzymywały wizę cenzury, a następnie na wykonywaniu podczas występu na estradzie tego, co pierwotnie się napisało.

Nadszedł jednak rozstrzygający moment prawdy w zderzeniu z – generalnie nieznaną się na żartach i pozbawioną poczucia humoru – rzeczywistością. Prawdziwy problem zaczął się wtedy, gdy ówczesny szef propagandy warszawskiego komitetu partii (1972–1975), wkrótce potem awansowany na zastępcę kierownika Wydziału Pracy Ideowo-Wychowawczej w Komitecie Centralnym PZPR, skutecznie zablokował kolejny spektakl Salonu Niezależnych zatytułowany *Obywatel Imię Nazwisko*. Scenariusz przedstawienia napisali: Jacek Kleyff, Michał Tarkowski i Janusz Weiss.

Projekt *Obywatel Imię Nazwisko*, którego sfilmowaniem interesował się nawet przez pewien czas Andrzej Wajda, został storpedowany i nie doszedł do skutku (mimo uprzedniego otrzymania wizy cenzury). Była to jednak tylko uwertura do o wiele poważniejszych kłopotów tercetu Salonowców. Czynniki polityczne tamtej doby, utożsamiane z tak zwanym betonem partyjnym, zwalczające kurs liberalny, generalnie zaostrzyły kurs wobec kultury (patrz znakomity skecz Tarkowskiego pt. *Kultura*), zwłaszcza zaś nie zamierzały dłużej tolerować niczego, co

zawiera w sobie gorszący i – w świetle kategorycznych norm panującego ustroju – bezczelny w swej wymowie epitet „niezależny”. Niezależność młodej kultury pachniała „drugim obiegiem” i ideologiczną kontrabandą, stając się w oczach ówczesnych zarządców życia kulturalnego PRL kamieniem obraży.

Bezrobotny architekt w kabarecie

W połowie lat 70. Salon Niezależnych znalazł się więc na czarnej liście artefaktów i nazwisk objętych zakazem cenzuralnym, co spowodowało, że Jacek Kleyff, Michał Tarkowski i Janusz Weiss z dnia na dzień utracili źródło utrzymania i jako źle widziani przez władzę artyści estrady znaleźli się bez pracy. Trzeba było poszukać czegoś innego. Właśnie wtedy pojawił się pomysł, żeby zdawać do Łodzi na reżyserię. Godzi się w tym miejscu dodać, iż kandydat nie był bynajmniej filmowym żółtodziobem.

W roku 1974 asystent Krzysztofa Kieślowskiego Tadeusz Walendowski po jednym z występów Salonu zaproponował Tarkowskiemu zagranie roli aktorskiej w telewizyjnym filmie *Personel* (1975). Propozycja została przyjęta z należnym zrozumieniem i tak – dotąd szerzej nieznanemu artyście studenckiego kabaretu – Michał Tarkowski został jednym z najbardziej rozpoznawalnych (by nie powiedzieć: sztandarowych) aktorów kina moralnego niepokoju[1].

Z powierzonego zadania – jako aktor mający dotąd za sobą niemal wyłącznie doświadczenia kabaretowe – Michał Tarkowski wywiązał się wręcz koncertowo. Zagrana przez niego drugo-

[1] Oprócz krawca Sowy w telewizyjnym *Personelu* Krzysztofa Kieślowskiego w latach 1976–1980 Michał Tarkowski zagrał jeszcze drugoplanową postać przyjaciela Mateusza Birkuta – Wincetego Witka, w *Człowieku z marmuru* Andrzeja Wajdy (słynna kwestia „Kto spokojny, ten przystojny”), dalej redaktora z telewizji w *Bliźnie* Kieślowskiego, Antka w *Kung-fu* Janusza Kijowskiego, Romka Hawalkę w *Wodzireju* Feliksa Falka oraz lekarza w *Gorączce* Agnieszki Holland. Jednak właściwym debiutem aktorskim Tarkowskiego na wielkim ekranie stała się parę lat wcześniej epizodyczna rola zwolennika eutanazji, kierowcy faszysty w *Illuminacji* Zanusiego (1973).

planowa rola niepozornego krawca operowego Sowy należy do rzędu szczególnie pamiętnych osiągnięć kina moralnego niepokoju, głęboko zapadając w pamięć tysięcy widzów. Oprócz tego kandydat na reżysera wnosił w mury uczelni na Targowej coś jeszcze: niemały dorobek artystyczny w dziedzinie, która wcześniej była raczej dość skromnie reprezentowana w środowisku profesjonalnych filmowców. Mowa tutaj ciągle o jego kilkuletniej, cenionej i szeroko znanej w kraju, twórczości kabaretowej.

W momencie, gdy absolwent Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej Michał Tarkowski w roku 1975 trafił na egzamin wstępny na Wydział Reżyserski Łódzkiej Szkoły Filmowej, był już dobrze znanym artystą polskiego kabaretu, kojarzonym przede wszystkim z kręgami kultury studenckiej przełomu lat 60. i 70., nie tylko Warszawy. Z jego twórczym udziałem i równie twórczą pomocą grona przyjaciół wspomniany wcześniej Salon Niezależnych w krótkim czasie zdobył znakomitą renomę, stając się jednym z ewenementów – zręcznie wymykającego się cenzurze – życia kulturalnego i artystycznego w PRL lat 70. To właśnie tam zyskał Tarkowski niezmiernie cenne (pytanie tylko, czy istotnie przydatne na studiach reżyserskich w Łodzi?) doświadczenie inscenizatorskie.

Nie tylko w kręgach artystycznych dobrze znano Tarkowskiego jako jednego z aktorów (a także wokalistów, między innymi wyróżnione w konkursie piosenki studenckiej we Wrocławiu *Jajco holenderskie blues*) Salonu Niezależnych. Niewielu wiedziało jednak wówczas, jak wielki jest jego wkład w reżyserię spektakli tej grupy. Reżyserowanie okazało się z czasem coraz większą pasją twórczą Tarkowskiego, którą rozwijał w ramach kolejnych kabaretów produkowanych przez Salon w pierwszej połowie lat 70. Tercet Kleyff–Tarkowski–Weiss rychło nie tylko podbił studencką widownię, ale także zyskał znaczny rozgłos w kręgach artystycznych PRL.

Salon Niezależnych zaskakiwał widza oryginalnością, wnosząc powiew świeżości zarówno w ówczesną formułę kabaretu, jak i w skostniałą estetykę rodzimego życia artystycznego. Wkrótce stał się jedną z najbardziej popularnych ema-

nacji młodej kultury. Spektakle takie jak *Wyścig* czy *Misja* miały w miarę luźną, elastyczną konstrukcję, w której dynamice i nośności zasadnicza funkcja przypadała żywiołowi – kapitalnie zaprojektowanej i opracowanej – improwizacji. Zderzenie żywiołowej spontaniczności estradowych zachowań wykonawców z wewnętrzną dyscypliną kolejnych scen i epizodów od początku stanowiło natychmiast rozpoznawalny rys twórczej oryginalności tej grupy.

Kabaretony firmowane przez Salon Niezależnych reżyserowało wspólnie kilku przyjaciół aż do roku 1975, czyli do momentu, kiedy coraz bardziej ograniczane i coraz radsze występy popularnego kabaretu okazały się w końcu niemożliwe z powodu odgórnego zablokowania i cenzuralnego zamrożenia jego działalności. Po ogłoszeniu 5 grudnia 1975 roku listu protestacyjnego 59 intelektualistów, podpisanego między innymi przez Jacka Kleyffa, Salonowcy stali się grupą dysydencką: ze względu na swoją bezkompromisową postawę szczególnie niebezpieczną dla tak zwanych podstaw ustrojowych PRL. Wkrótce potem sięgnięto po surowe represje wobec niepokornych. Żarty się skończyły. Zapis cenzury oznaczał w konsekwencji bezterminowe skazanie ich na niebyt w oficjalnym obiegu kultury – z oczywistych względów zabójczy w przypadku twórczości kabaretowej.

Zatrzymajmy się jeszcze przez chwilę przy formule spektakli estradowych studenckiego kabaretu o prowokacyjnej na owe czasy nazwie Salon Niezależnych. Nie był to bowiem standardowy, konwencjonalny kabaret, których wtedy w Polsce nie brakowało (wrocławska Elita, poznański Tey, stołeczne kabarety Dudek, Owca, Pod Egidą i in.). I nie chodzi w tym przypadku tylko o niezrównaną ostrość satyry społeczno-politycznej, jaką w nim uprawiano. Na tle konkurencji ta właśnie grupa wyróżniała się przede wszystkim zaskakującą oryginalnością obranej konwencji estetycznej i bezkompromisową śmiałością wymowy uprawianej przez siebie krytyki.

Rzecz znamienna, bardzo szybko liderzy Salonu Niezależnych przeszli od formuły oprawionego piosenkami kameralnego skeczu kabareto-

wego do reżyserii scen masowych z umiejętnie aranżowanym udziałem wielkiej liczby wykonawców reprezentujących najróżniejsze specjalności i talenty: aktorskie, wokalne, muzyczne, taneczne i pantomimiczne. Nie istniała jeszcze wtedy Pomarańczowa Alternatywa, ale istniał już i krążył po Polsce niepokorny duch obywatelskiej wolności, którego inkarnacją stanowił Salon. Dość powiedzieć, że w jego świnoujskich inscenizacjach aktywny udział brały setki wykonawców, a żywiołowo rozwijająca się akcja kabaretowego widowiska wychodziła poza amfiteatralne ramy estrady, przenosząc się wprost na ulice miasta. Coś takiego wymagało od reżysera nie lada umiejętności w odpowiednim zorganizowaniu i opanowaniu studenckiego żywiołu.

Inna sprawa, że świnoujska FAMA (Festiwal Artystyczny Młodzieży Akademickiej) stwarzała unikatowe możliwości uprawiania offowej twórczości kabaretowej w konwencji *reality show*, w której od początku celowali Salonowcy. W ciągu trwającego miesiąc studenckiego festiwalu artystycznego można było wymyślić, zaprojektować i zrealizować pełne rozmachu widowisko z udziałem dziesiątek, a nawet setek, uczestników, jakiego nie dałoby się w żaden sposób urzeczywistnić gdzie indziej: nie tylko z powodu braku odpowiednich finansów, ale także ze względów logistycznych. Chodzi zwłaszcza o wakacyjną dostępność elity wspaniałych młodych artystów, jacy rokrocznie zjeżdżali na FAMĘ.

W zasięgu ręki byli tam: muzycy, wokaliści, jazzmani, plastycy, filmowcy, aktorzy, mimowie i performerzy z całej Polski. Wśród nich między innymi: Bogusław Chociński (przez lata blisko związany ze słynnym Teatrem Osobnym Mirowa Białoszewskiego), Maksymilian (Maks) Szoc, Wojciech Wołyński, Wojciech Müller, Jerzy Karpiniński, Andrzej Czeczot, Andrzej Dudziński, Marek Gołębiowski, Lech Dymarski, Jan Sawka. Tym sposobem tworzyło się mikrośrodowisko utalentowanych artystów, dzięki udziałowi których kolejne programy zamieniały się w elektryzujące widowienie wydarzenia artystyczne. Nic dziwnego, że odbywające się w świnoujskim amfiteatrze kolejne kabaretonowe przedstawie-

nia Salonu Niezależnych nie tylko zdobyły wielką popularność, ale także otrzymały zaszczytne laury: Główną Nagrodę festiwalu FAMA 1971 – Trójzab Neptuna, sukces powtórzony przez tę grupę jeszcze dwukrotnie: w latach 1973 i 1974.

Na studia reżyserskie do Łodzi magister architektury Michał Tarkowski dostał się – podobnie jak rok wcześniej jego przyjaciel, znakomity grafik Wojciech Wołyński – za pierwszym razem. Komisja egzaminacyjna nie miała wątpliwości, że trzeba go przyjąć, pomimo ostrej konkurencji. Rocznik '75, jaki jesienią pojawił się w murach PWSFTviT, był doprawdy wyborny, jeśli zważyć, iż oprócz Tarkowskiego studiowali na nim między innymi operatorzy: Stefan Czyżewski i Andrzej Jeziorek oraz reżyserzy: Robert Gliński, Adek Drabiński, Krzysztof Tchórzewski i Leszek Wosiewicz.

Starcie konwencji

Nie sposób założyć, iż trafiając w połowie lat 70. na reżyserię filmową do Łodzi, Michał Tarkowski w roli studenta PWSFTviT miał szansę zachować przysługujący mu do tej pory status artysty studenckiego kabaretu. Coś takiego jak gładkie i bezkonfliktowe przeniesienie kontrkulturowej estetyki wypracowanej przez Salon Niezależnych i przystosowanie jej do kanonów estetyki filmowej panujących w Szkole nie wchodziło generalnie w grę. Należało przyjąć obowiązujące reguły i podporządkować się im, zachowując jednak własny styl i indywidualność.

Używając metafory łyżwiarskiej, można powiedzieć, iż jazda dowolna z natury rzeczy zawiera w sobie o wiele swobodniejszy program i repertuar wykorzystanych figur niż jazda obowiązkowa z jej elementami koniecznymi. Na studiach reżyserskich liczy się tylko ta druga. Cała reszta (bywa, że atrakcyjna) pełni co najwyżej funkcję *decorum*. Owszem, nadaje ona danemu filmowi osobisty charakter, ale po spełnieniu określonych wymogów formalnych. Z tego właśnie powodu ponowne przyjrzenie się po blisko czterech dekadach etudom szkolnym nakręconym przez Michała Tarkowskiego może się okazać ciekawym doświadczeniem poznawczym.

Studiowanie na tym kierunku oznaczało, *no-lens volens*, podporządkowanie się rygorom rozmaitych ćwiczeń i koniecznych zaliczeń, obejmujących między innymi realizację konkretnych zadań i wprawek dokumentalnych oraz fabularnych zadawanych studentom reżyserii i sztuki operatorskiej przez profesorów. Dla młodego artysty stanowiło zatem równocześnie: z jednej strony warsztatowy test zdobywanego krok po kroku profesjonalizmu w wybranej dziedzinie sztuki filmowej, z drugiej zaś – osobistą próbę ocalenia choćby minimum tego, co stanowiło dotąd jego własne doświadczenie twórcy amatorskiego kabaretu. Czy analiza kilku krótkich filmów nakręconych w latach 1976–1979 przez ówczesnego adepta reżyserii potwierdza złożony, a nawet wewnętrznie sprzeczny, charakter swej poetyki? Na tak postawione pytanie trudno udzielić jednoznacznej odpowiedzi.

Najstarszym szkolnym filmem nakręconym przez Michała Tarkowskiego na drugim roku studiów reżyserskich była etiuda dokumentalna *Dom* (1976). Film nie zachował się w archiwum Szkoły. Sam twórca powiada, że to mała strata i określa swą etiudę jako opowieść „o łódzkim dziwołagu i jego dziwacznym właścicielu”. W tym samym roku powstała również zachowana do dzisiaj w archiwum filmowym PWSFTvIT debiutancka etiuda fabularna Tarkowskiego nosząca tytuł *Equinox*. Jej twórca opisuje ją następująco: „[...] mój pierwszy film fabularny – oparty na popularnej plotce o czarnej wołdze i porywanych tą wołgą dzieciach. Milicja przedstawia swoją agentkę o wyglądzie lolitki” [2].

Tyle autor. A co mamy na ekranie? Opowiezdiana w ciągu niespełna jedenastu minut, nieskomplikowana fabularna historyjka wymyślona wspólnie przez Tarkowskiego i jego kolegę, studenta Wydziału Operatorskiego Waldemara Szarka, ukazuje serię podanych z przymrużeniem oka sensacyjnych zdarzeń rozgrywających się w śródmieściu Warszawy. Jacyś mężczyźni przebrani za zakonnice uprowadzają w biały dzień młode dziewczęta, wciągając swoje ofiary do czarnej wołgi z numerem rejestracyjnym

zaczynającym się od liter WX. Kolejnymi porwaniami żyje całe miasto i kraj. Na ekranie pojawia się nagłówek w gazetce: „Piąte tajemnicze porwanie. Maniak czy tajemnicza szajka?”

Milicja postanawia podstawić porywaczom w charakterze przynęty młodą agentkę. Gra ją Mariola Kukuła, w swoim czasie wstawiona odważną rolę w obyczajowym filmie Heleny Amirałdźibi *Kto wierzy w bociany?* (1971). Nad brzeg Wisły podejżdza czarna wołga. Dwaj mężczyźni w strojach zakonnich wyrzucają worek ze zwłokami kolejnej ofiary zwyrodniałych porywaczy. Nagłówek gazety: „Kiedy koniec porwań? Społeczeństwo domaga się ujęcia sprawców. Wiec w kopalni Wujek”. Podwórko z kontenerami na śmieci. W tej scenerii dochodzi do kolejnego uprowadzenia nieletniej uczennicy. Agentka zjawia się tam moment po porwaniu.

Napis narracyjny wykonany na maszynie: „Streszczenie poprzedniego odcinka. Od dłuższego czasu w mieście grasuje tajemnicza szajka, która w przebraniu zakonnicy porywa małe dziewczynki, a następnie CZARNA WOŁGA wywozi je w nieznanym kierunku. Do akcji rzucana zostaje WYBITNA AGENTKA. Niestety, nie jest ONA bliska rozwiązania zagadki, trop się urywa. AGENTKA jednak nie rezygnuje, ale czy da radę porywaczom?” Jak się zaraz okaże, to ostentacyjne odsłonięcie szwów groteskowo przerysowanej konwencji, będącej krzyżówką telewizyjnego teatru sensacji i filmu milicyjnego, będzie miało swój ciąg dalszy.

Kolejna scena: kładka nad Trasą Łazienkowską. Stamtąd dziewczynę-agentkę porywają i wywożą dwie fałszywe zakonnice. Melina. Łóżko, krzesła, naczynia, garnki z wywarem, miednica z ciemną cieczą. Akcesoria te, do których chwilę później dołączy strzykawka, nie pozostawiają żadnych wątpliwości. To siedlisko wszelkiego zła – nora będąca wytwórnią „kompotu”, czyli wywaru ze słomy makowej, od połowy lat 70. używanego do pokątnego wytwarzania osobliwego narkotyku krajowej produkcji, ironicznie zwanego „polską heroiną”.

Opis tego odrażającego miejsca, zaprezentowany w karykaturalnym przerysowaniu w *Equinoxie*, nie pozostawia widzowi żadnych

[2] Korespondencja z autorem, list Michała Tarkowskiego z dnia 17 grudnia 2014 roku.

złudzeń. Wśród bywalców i bywalczyń meliny oprócz właśnie przybyłych dwóch porywaczy znajdują się skończeni degeneraci: młody narcoman z wodną fajką oraz demoniczny długowłosy garbus (w postać tę wcielił się wspomniany wcześniej przyjaciel reżysera, Wojciech Wołyński), robiący zastrzyk naszprycowanej dziewczynie na łóżku, a moment później z lubością wachający makowy napar z miski.

W brawurowym finale etiudy *Equinox* sensacyjnie ukazana akcja nabiera wielkiego przyspieszenia. Napadnięta, porwana i na krótko skuta przez porywaczy łańcuchami agentka, mistrzyni sztuk walki, rozprawia się z bandą ćpunów. Jednakże po ich efektownym pokonaniu (m.in. poprzedzone błyskawiczną stojką na rękach mordcerze nożyce, definitywnie unieszkodliwiające zaskoczonoego przeciwnika) całkiem nieoczekiwanie sama przechodzi nagłą metamorfozę osobowości, zwracając głowę w stronę widowni i odsłaniając kły w szyderym uśmiechu. Na ekranie pojawia się wymowny napis: „No i koniec”.

Mamy tutaj świadomie przenicowaną konwencję peerelowskiej niby-sensacji. Kiepskiej próby ekranowa opowieść nie klei się i co rusz rwie. Fabuła gubi wątki i permanentnie lekceważy logikę czytelnego rozwoju przyczyn i skutków. Poszczególne epizody ekranowe nie pasują do siebie. Byle jaka, tandetnie aranżowana sensacyjność odsłania własne prowizoryczne zaplecze, nieporadnie ewokując zbiorowy strach przed czymś, co stanowi jeden z wielu wymysłów zbiorowej wyobraźni społeczeństwa PRL lat 70., karmionego na co dzień wszelkiego rodzaju niedorzecznościami i informacjami, które zamiast informować, często faktycznie dezinformują masowego adresata.

Jak wynika z powyższego opisu, realizując swą pierwszą fabularną etiudę, Tarkowski zdołał w niej jednak zachować i wykorzystać przynajmniej niektóre elementy kabaretowej twórczości uprawianej przez siebie wcześniej w ramach Salonu Niezależnych, a mianowicie: krytycyzm, trzeźwe sceptyczne podejście, przymrużenie oka i dystans wobec tematu, ironię, zjadliwe poczucie humoru, skłonność do karykaturalnie przerysowanych postaci i sytuacji.

Dochodzi do tego wspomniana wcześniej, świadomie użyta bylejąkość ekranowych przedstawień, konsekwentnie traktowanych z przymrużeniem oka, oraz umiejętność posługiwania się cudzym – przewrotnie sparodiowanym – słowem i widzeniem.

Czy to mało? Moim zdaniem, całkiem sporo. Zwłaszcza jeśli zważyć, iż mówimy tu o debiutanckich próbach reżyserskich i operatorskich, niebędących samoistnym dziełem sztuki, lecz tylko (i aż!) filmem ćwiczeniowym kręconym przez studentów Szkoły na zaliczenie. *Equinox*, nie pretendując bynajmniej do miana dzieła sztuki krótkiego metrażu, zasługuje na odczytanie go w kategoriach kontynuacji satyry społecznej spod znaku obywatelskiego grand guignolu, zapoczątkowanej kilka lat wcześniej przez serię krótkometrażówek (*Uwertura*, 1965; *Muchotłuk*, 1966; *Pożar! Pożar! coś nareszcie dzieje się*, 1967) i *Rejs* Marka Piwowskiego oraz telewizyjną *Hydrozagadkę* (1970) Andrzeja Kondratiuka.

Pan Andrzej, czyli magia dokumentu

W kategoriach autorskiej „wyobraźni socjologicznej” mieści się również kolejna, tym razem dokumentalna, trwająca niespełna dwieście minut, etiuda Michała Tarkowskiego zatytułowana *Pan Andrzej*. Została ona nakręcona kilka miesięcy po fabule *Equinox*, w roku 1977. Operatorem znów był – studiujący rok wyżej niż reżyser – Waldemar Szarek, a opiekunami artystycznymi w zakresie reżyserii i sztuki operatorskiej dokumentu – duet pedagogów PWSFTviT: Jerzy Bossak i Kazimierz Konrad.

W cytowanej uprzednio korespondencji jej autor definiuje po latach swój film w lapidarnym sformułowaniu: „Konfrontacja drętwej mowy o wartościach kulturalnych z siermiężną rzeczywistością w knajpie z wódą, kotлетem schabowym i striptizem”^[3]. W zasadzie nic dodać, nic ująć. Może z wyjątkiem komentarza dotyczącego poetyki samego filmu. Młody adept reżyserii wpisał się swoim dokumentem w wykreowany w latach 60. przez Marka Pi-

[3] Ibidem.

wowskiego paradygmat etiudy knajpianej, która swój najbardziej wyrazisty, klasyczny dzisiaj kształt uzyskała w nakręconym dekadę wcześniej, w roku 1966, *Muchotłuku*[4].

W dokumentalnym filmie Tarkowskiego kamera Waldemara Szarka (ówczesnego studenta trzeciego roku Wydziału Operatorskiego) krąży po sali, wyszukując i rejestrując różne – w zamyśle zwyczajne i naturalne – mikrozachowania postaci oraz filmowe sytuacje będące amalgamatem scen aranżowanych i improwizowanych.

Pod względem zarówno tematu, jak i konstrukcji *Pan Andrzej* przywodzi na myśl dwa inne filmy Piwowskiego z tamtego okresu. Pierwszym z nich jest *Korkociąg* (1971), drugim *Hair* (1973). Do pierwszego nawiązuje dęta mowa organizatorów, z drugim łączy *Pana Andrzeja* balansujące na granicy parodii studium oficjalnej imprezy, jakich mnóstwo odbywało się wtedy w PRL. Pretekstu dostarczył Tarkowskiemu odbywający się w Łodzi I Krajowy Kongres Iluzjonistów. Nasuwa się tutaj skojarzenie, iż całość dokumentalnego reportażu Tarkowskiego wygląda jak niewykorzystany epizod, będący dokumentalną wprawką do nienakręconego jeszcze *Wodzireja* Feliksa Falka (1978).

O ile w omawianej wcześniej etiudzie *Equinox* niepodzielnie dominuje i rządzi fikcja, o tyle rzeczywistość przedstawiona w dokumencie *Pan Andrzej* czerpie pełnymi garściami z filmowej obserwacji mikrokosmosu peerelowskiej rozrywki lat 70.

Mocną stroną omawianego dokumentu jest – demonstrowana na każdym kroku przez autora – gruntowna znajomość estradowego entourage'u, w jakim funkcjonował w latach 70. krajowy szołbiznes. Mamy tutaj nie tylko: iluzjonistów-działaczy, zjazdowe przemówienie z rytualnym „biciem piany”, pełny striptiz owiniętej w tiulowe zasłony długonogiej Mary, szansonistę-transwestytę i tytułowego Pana Andrzeja vel magika Andreasa.

[4] Zob. na ten temat wnikliwe rozważania Katarzyny Mąki-Malatyńskiej w studium *Parodie, trawestacje, uwertury – znaczenie zabiegów stylistycznych w szkolnych etiudach Marka Piwowskiego* („Images” vol. XIV, nr 23, 2014).

Jest również korytarz na tyłach knajpy, prozaiczne zaplecze kuchni, obskurny czajnik, brudne patelnie i gary, skrojone do smażenia porcje ryby, połcie mięsa, dzielenie żeberrek, gwar rozmów kucharzy i obojętna, zajęta własnymi sprawami publiczność przy stolikach i w barze (*notabene* w epizodyczną rolę urodziwej barmanki, której demonstruje swoje sztuczki bohater, wcieliła się wokalistka popularnego zespołu Dwa Plus Jeden Elżbieta Dmoch).

Widać na każdym kroku, że Tarkowski doskonale porusza się w tym specyficznym środowisku, ukazywane realia i sytuacje zna jak własną kieszeń. Potrafi też wydobyć i pokazać na ekranie duszny peerelowski klimat nocnego lokalu, sali restauracyjnej, parkietu, estrady, prowizorycznych garderób, kuchennego zaplecza. Owa budząca uznanie „poetyka doświadczenia” sprawia, że mimo szeregu warsztatowych słabości *Pan Andrzej* trafia i przemawia po latach do widza – nawet takiego, który z racji młodego wieku nie zetknął się nigdy bezpośrednio z opisanym światkiem.

Etiuda dokumentalna *Pan Andrzej* zawiera w sobie ponadto coś jeszcze, a mianowicie niezmiernie przenikliwy wizerunek zdegradowanej erotyki na sprzedaż, serwowanej w knajpach i nocnych lokalach w ramach „luzów” ustroju realnego socjalizmu. Zanika powoli pamięć tego, jak w PRL przez kilka dekad egzorcyzmowano na co dzień sferę Erosa, reglamentując jednocześnie dostęp do niego w sferze publicznej (prasa, film, teatr, operetka, występy estradowe). Mamy tutaj osobliwy portret peerelowskiego transwestyty zarabiającego na życie kreowaniem postaci żywcem wyjętej ni to z numeru szansonistki Loli-Loli w *Błękitnym aniele*, ni to z *Maroka* Josepha von Sternberga (oba tytuły z roku 1930).

W drugim z przywołanych filmów, jak pamiętamy, Marlena Dietrich przebrana za eleganckiego mężczyznę we fraku i cylindrze uwodzi w nocnym lokalu piękną kobietę w towarzystwie mężczyzn. W filmie Tarkowskiego natomiast estradowy artysta w identycznym stroju najpierw wykonuje półstriptiz, kusząc i ostentacyjnie demonstrując sali swe kobiece wdzięki. A następnie – wzorem Marleny

Dietrich – wchodzi w bezpośredni kontakt z publicznością, siadając na kolanach jednemu z mężczyzn, namiętnie całując go w usta, a w chwilę później zrywając z głowy blond perukę, aby zaprezentować się widzom jako mężczyzna. Autor etiudy zdokumentował tutaj coś, co w tamtym czasie mogło funkcjonować jedynie na obrzeżach życia obyczajowego w Polsce, ale – jak widać – torowało już sobie drogę, przynajmniej w widowisku estradowym.

Zaskakująca śmiałość opisanej sceny wykracza daleko poza konwencję estradowego spektaklu erotycznego. Pod tym względem dokument nakręcony przez Tarkowskiego i Szarka stanowi niewątpliwie ewenement obyczajowy w kinie polskim dekady lat 70. Obaj ukazali i zanotowali ślad dokonującej się niepostrzeżenie przemiany obyczajowej. W etiudach powstających w łódzkiej Szkole Filmowej niejednokrotnie natrafiamy na tego rodzaju graniczne przy-

padki przełamywania społecznych tabu. Produkcja ta tworzyła swego rodzaju alternatywny wąski obieg. Jest bowiem rzeczą niezmiernie mało prawdopodobną, by podobnie śmiała pod względem obyczajowym scena z przyczyn cenzuralnych mogła się znaleźć w jakimkolwiek ówczesnym filmie fabularnym bądź dokumentalnym w szerokim rozpowszechnianiu.

Na zakończenie studiów reżyserskich w łódzkiej PWSFTviT Michał Tarkowski zrealizował – oceniony przez opiekuna pedagogicznego prof. Wojciecha Jerzego Hasa na notę celującą – znakomity film absolutoryjny pt. *Przerwane śniadanie Braci Montgolfier* (1979–1980). Oryginalność i klasa artystyczna tego utworu, który w niczym nie przypomina ćwiczenia warsztatowego, będąc pełnoprawnym dziełem sztuki filmowej, zasługuje po latach na uważne przestudiowanie i analizę w formie osobnego artykułu.

Surreal Dreams of a “Creative City” (or: How Camerimage Festival Tried to Convince Łódź to Stop Worrying and Love Modern Architecture)

KONRAD KLEJSA

Uniwersytet Łódzki

In January 2012, the *New York Times* published a tourist report entitled “45 places to go.” It included the city of Łódź, which was introduced in the following words:

The movie-making headquarters of the country (with a film school that started the careers of Roman Polanski and Andrzej Wajda), Łódź has seen its labyrinth of textile warehouses and industrial-era relics repurposed for artistic and entrepreneurial ventures. The latest is by director, David Lynch, who has a deal to establish a major film studio in a former 19th-century power plant in the city. Its makeover – which will also include a planetarium, a library, an exhibition space and a theater – is scheduled to be shown to the public in 2014. Additionally, the architect Frank Gehry, whose grandparents were from Łódź, is in talks to design a festival and

congress center with an avant-garde, building-block shape.^[1]

In 2015, it is already clear that neither Lynch’s studio nor Gehry’s congress centre will come into being due to major shifts in the city’s cultural policy, which has been widely commented upon in both local and national media. The following paper presents the most important events and critical voices raised during this debate, drawing primarily on an analysis of documentary content (newspaper articles and studies on the cultural policy produced by various public and non-profit entities).

[1] R.B. Doyle, “The Hollywood of Poland reclaims its industrial past”, *The New York Times*, 2012, no. 6 (January 8, 2012).