

Przerwane śniadanie z Braćmi Montgolfier

MAREK HENDRYKOWSKI

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza

Więcej niż etiuda

Dzieło jedyne w swoim rodzaju. Trudno wprost uwierzyć, że nakręcone w roku 1979, w warunkach skromnej szkolnej produkcji. Nie ma cienia wątpliwości, iż niemal zupełnie dzisiaj zapomniane – nieznanymi nawet wytrawnym znawcom historii polskiego kina – krótkometrażowy film absolutoryjny Michała Tarkowskiego pod intrygującym tytułem *Przerwane śniadanie Braci Montgolfier* należy do najbardziej niezwykłych polskich utworów filmowych końca dekady lat 70. Pod pewnymi względami – wśród których na pierwszym miejscu wskazałbym niebywale nowatorską na owe czasy estetykę, wyrażającą się w stylu i kompozycji całości – okazuje się on dzisiaj prawdziwą rewelacją.

Zacznijmy od genezy utworu. Pomysł należał do wyjątkowo ambitnych, ale też ekstremalnie trudnych: opisać świat, w którym żyjemy, na moment przed nadchodzącą katastrofą – mając do dyspozycji znikome środki filmowe, czyli zaledwie to, czym dysponuje studencka produkcja. Do nakręcenia tej etiudy oprócz grona koleżanek i kolegów ze studiów zaprosił Tarkowski grupę przyjaciół, z którymi łączyły go więzi towarzysko-artystyczne. Dobrze dla jej autora ułożyły się również sprawy szkolne w PWSFTviT. Opieki pedagogicznej podjął się prof. Wojciech Jerzy Has, wspierany od strony operatorskiej przez prof. Marka Nowickiego.

Realizacja filmu ruszyła wczesną jesienią 1979 roku. Zdjęcia kręcono w Łodzi i w Warszawie. Wiele z nich stanowi efekt przemysłnych zabiegów inscenizacyjnych i produkcyjnych, które złożyły się na zaskakujący pomysłowością rezultat zastosowania szeregu ryzykownych rozwiązań. Realizatorzy, nie bacząc na mizериę własnego wyposażenia i technologicznych możliwości rodzimego kina tamtej doby, zawiesili bardzo wysoko poprzeczkę stawianych sobie

wymogów. Liczba efektów – zarówno wizualnych, jak i dźwiękowych – efektów specjalnych, jakie zostały wykreowane w tym krótkim, trwającym zaledwie dwadzieścia jeden minut filmie, wprawia widza po latach w szczere zdumienie. Nic dziwnego, że komisja egzaminacyjna, której przewodniczył Wojciech Jerzy Has, nagrodziła absolutoryjną etiudę Tarkowskiego oceną celującą.

Wysokiej próby oryginalność *Przerwanego śniadania Braci Montgolfier* zawiera w sobie nie jeden tylko, lecz wiele komplementarnych aspektów, na które warto zwrócić uwagę. Byłbym jednakowoż daleki od twierdzenia, że w tym przypadku wchodzi w grę oryginalność o charakterze absolutnym, z niczym nieporównywalna, niemająca żadnego odpowiednika w przeszłości rodzimej czy też światowej sztuki. Nie w tym rzecz. Jak zazwyczaj bywa – zresztą nie tylko w domenie kreacji filmowej, lecz w ogóle we wszelkich dziedzinach twórczości – daje tu o sobie znać dużo szerszy repertuar znamienych powinowactw i odniesień artystyczno-kulturowych, zwłaszcza inspiracji literackich, ale nie tylko, bo – jak się okaże – również teatralnych, plastycznych i filmowych.

Michał Tarkowski (rocznik 1946) należy do tej generacji polskich reżyserów filmowych, którzy podczas studiów filmowych w Łodzi nie żywili się tylko i wyłącznie kinem – utrzymując na co dzień kontakt z literaturą, teatrem, sztukami plastycznymi i kulturą popularną. Dało to o sobie wyraźnie znać w jego absolutoryjnym filmie, przez który – nie tylko w sposobie obrazowania – co rusz przebija głębsze tło lekturowych i artystycznych fascynacji autora. Czy ślady tych nawiązań i artystycznych powinowactw przeczą wspomnianej przed chwilą filmowej oryginalności? Moim zdaniem, nie tylko nie przeczą, ale ją wydobywają i podkreślają.

Powinowactwa literackie

Autor *Przerwanego śniadania* nie stara się być za wszelką cenę oryginalny. Za to niezmiernie twórczo czerpie z cudzych dokonań i dzieł swoich poprzedników, wywołując je raz po raz i zręcznie nawiązując do wybranych artefaktów, które w tamtym momencie inspirowały jego własną wyobraźnię w sposób szczególnie żywy i nieodparty. Mowa tutaj o dwu wybitnych indywidualnościach pisarskich, których utwory cieszyły się wówczas nie tylko w kręgach filmowych wielką estymą. Jedną z nich jest studiujący przed laty reżyserię w Łodzi Piotr Wojciechowski (jako autor *Kamiennych pszczół*, 1967, i *Czaszki w czaszce*, 1970). Drugą – Kurt Vonnegut (twórca kultowej powieści *Śniadanie mistrzów*, pierwodruk – 1973, tłumaczenie na język polski – 1977).

Znać osobistą fascynację reżysera pisarstwem obu autorów. Osadzone w rodzimych realiach ekranowe uniwersum *Przerwanego śniadania* przypomina pod wieloma względami atmosferę Midland City. Nieprzypadkowo w pewnym momencie spektaklu pojawia się magiczne słowo-klucz GILGONGO (tytuł jednego z opowiadań Kilgore'a Trouta, bohatera *Śniadania mistrzów* Kurta Vonneguta[1], zapoznanego pisarza science fiction). Echa odwołania do ich pisarstwa łączą się wprost z konsekwentnie zaprojektowanym przez autora – nowatorskim na owe czasy w kinie – modusem narracji.

Charakterystycznym wyróżnikiem poetyki stroniącego od linearnego toku opowieści filmu Tarkowskiego jest bowiem nieustannie toczony dyskurs z cudzym słowem oraz cudzym widzeniem i słyszeniem. Ścianą treningową służącą do odbijania piłek jest tutaj rodzima telewizja, operująca nie jednym, lecz wieloma kanałami, które – na długo przed Quentinem Tarantino – oferują telewizjom codzienną dawkę pulp fiction. Owa meganarracja żyje własnym rytmem, mniej lub bardziej złudnie imitującym rzeczywistość.

Warto pójść tym tropem, który może nas zaprowadzić znacznie dalej. Plan narracji został bowiem przez autora przemyślnie powiązany z planem świata przedstawionego w taki sposób, by jedno stało się funkcją drugiego i *vice versa*. Jeśli *Przerwane śniadanie Braci Montgolfier* potraktować jako komunikat emitowany do adresata wieloma kanałami – zawarta w nim informacja, jaka dociera do widza, jest informacją wielorako przetworzoną i zmediatyzowaną, o czym będzie jeszcze mowa w dalszym ciągu rozważań.

Powróćmy jeszcze do związków łączących ten niezwykle film ze sztuką literacką. Raz po raz pojawiają się tutaj sygnalizowane *expressis verbis* odwołania do świata wykreowanego przez obu wymienionych pisarzy. W przypadku *Przerwanego śniadania* niepodobna jednak mówić o prostej adaptacji ani całości, ani nawet określonych fragmentów konkretnego dzieła literackiego (dajmy na to *Śniadania mistrzów* czy *Czaszki w czaszce*). Nie o to bowiem chodziło. Tradycyjnie rozumiana adaptacja z pewnością nie stanowiła ani motywu działania, ani generalnego dążenia, jakie przyświecało autorowi.

Należy natomiast zauważyć wykreowane w przemyślny sposób powinowactwo formalne – czy jak kto woli: homologię struktur – twórczo zaadaptowanej przez Tarkowskiego konstrukcji narracyjnej zaczerpniętej z modelu nowoczesnej prozy tamtego okresu. Narracja filmu na każdym kroku eksponuje i podkreśla swą umowność. Nic tu nie jest do końca na serio. Nic także nie okazuje się ewidentnie jednoznaczne jako obiektywny zapis rzeczywistości. Poszczególne postaci, wątki i epizody – wytrącone z własnych kontekstów – stają się cząstkami strumienia ruchomych obrazów, które ktoś puścił w ruch, nie troszcząc się zbytnio i nie dbając o porządek przyczynowo-skutkowy.

Pokruszona rzeczywistość

Świat ekranowy *Przerwanego śniadania Braci Montgolfier* okazuje się rzeczywistością w stanie rozpadu: zdeintegrowaną, pokruszoną i wieloistną. „Wzrastająca entropia” i „dryfowanie wyrwy czasowej w naszym kierunku” spr-

[1] K. Vonnegut, *Śniadanie mistrzów, czyli żegnaj czarny poniedziałku*, przeł. L. Jęczmyk, PIW, Warszawa 1977.

wiają, że przeszłość miesza się i przenika z teraźniejszością. Ekran opanowuje przemyślnie wyreżyserowany i audiowizualnie zorganizowany chaos deterministyczny. Akcja filmu rozwija się w sposób kapryśny i nieprzewidywalny. Nie skutkują ani wróżby tarota, ani doraźnie podejmowane przez naukowców próby naprawy zepsutego, rozstrojonego świata („proszę pani, ja próbowałem się wyprojektować w przyszłość i znalazłem się w zeszłym tygodniu, niedobrze...”).

Telewizyjne *Wiadomości ze świata i okolic* nadawane w programie II są coraz mniej budujące i coraz bardziej niepokojące. Podczas seansu przez cały czas poruszamy się w nierealnej, dziwnej quasi-realności zapisów wizualnych, audialnych i audiowizualnych, skazani na nieustanne domysły oraz niepewność towarzyszącą paradzie ekranowych fantomów i ekscentrycznych zjaw – odbywając wędrowkę i osobliwą podróż pośród znanych nam skądinąd realiów, wytraconych ze swego macierzystego kontekstu memów, haseł i obiektów wchodzących w skład pamięci kultury.

Do elementów tych należy w pierwszym rzędzie galeria postaci: tytułowi bracia Joseph i Jacques Montgolfier, wróżka Madame Tachiro, słynne medium – Dr Helena Borensztajnowa, Profesor Kiersnowski, baśniowa Alicja i in. Poddane montażowi atrakcji, rozfragmentowane epizody mają na celu jedno: intrygować widza i pobudzać jego ciekawość. Ich wspólnym mianownikiem staje się w filmie ekscentryczne w swej wymowie zmyślenie, uwolnione od przyziemnej logiki łańcucha przyczyn i skutków, a motorem rozwoju akcji – brawura śmiałych skojarzeń. Stąd „zakłasek przestrzeni”, „zawieranie magnetosfery”, „tąpnięcie grawitacji”, „plaga samorzutnej teleportacji” i „przeciek tunelu teleportacyjnego”.

Nasuwa się w tym miejscu pytanie, czemu zabieg ów generalnie służy? Zanim spróbujemy na nie odpowiedzieć, trzeba najpierw z uznaniem podkreślić wycucie towarzyszące finezyjnemu wykorzystaniu przez autora rozmaitych stylów i poetyk. Ich kunsztowny kolaż służy wydobywaniu filmowej magii z potasowanych

notacji własnych i czerpanych z telewizyjnych archiwów – z poszczególnych pojęć i swobodnych przeskoków artystycznej wyobraźni. Dzięki nim przenosimy się z miejsca na miejsce, odwiedzamy współczesną Amerykę i wędrujemy wraz z bohaterami w poszukiwaniu baśniowej Alicji, jak się okazuje – uwięzionej „po drugiej stronie lustra” w peerełowskiej budce telefonicznej.

Przez cały czas na ekranie przewija się przed nami strumień ruchomych obrazów na wolności. Nie szkodzi, że okazują się one wypożyczone z różnych rzeczywistości i tym samym wtórne, że niełatwo je przyporządkować poprzez wpisanie w macierzysty kontekst. Ważne jest zanurzenie użytego ich repertuaru w uniwersum kulturowej pamięci. Może to być na przykład: seria widoków z podróży amerykańskim highwayem, ulica w Łodzi albo Warszawa na rogu Alej i Nowego Świata z wyraźnie widoczną fortecą gmachu Komitetu Centralnego. Zakres uczestnictwa w tym widowisku zależy od poziomu indywidualnej kompetencji kulturowej uczestnika. To ona umożliwi widzowi odszyfrowywanie zagadkowego palimpsestu współczesności i wyposaża go w ekwipunek przydatny w ekscytującej podróży.

Wyposażenie owo, niczym aeronautyczny balast, stanowi w tym filmie niezbędny element wyprawy w czasoprzestrzeń kultury, w której na co dzień przebywamy. Posługiwanie się przez Tarkowskiego elementami cudzej mowy i cudzego spojrzenia nie sprowadza się bynajmniej do pustej żonglerki, lecz niesie z sobą w *Przerwanym śniadaniu* zamierzony głębszy sens. Eksponuje mianowicie autorską przekorę i sceptyczny dystans wobec świata, w którym żyjemy, podobnie jak u Vonneguta i Witkacego pełniąc funkcję przewrotnej krytyki rzeczywistości społecznej.

Notabene skojarzenie ze sztuką dramatopisarską i – szerzej - światopoglądem artystycznym Stanisława Ignacego Witkiewicza nie jest bynajmniej dowolne. Dwa lata przed nakręceniem *Przerwanego śniadania* wielkim hitem kultury studenckiej drugiej połowy lat 70. w Polsce stał się pokazywany najpierw w Krako-

wie, a potem w innych miastach cyrkowo-musicalowy spektakl teatru STU *Szalona lokomotywa* (1977) w reżyserii Krzysztofa Jasińskiego, do muzyki Jana Kantego Pawluśkiewicza i Marka Grechuty. Reedyce pism Witkacego, liczne inscenizacje teatralne jego sztuk itp. wywołały w tamtym okresie swoistą modę na tego twórcę.

W filmie Michała Tarkowskiego dostrzec można szereg tropów świadczących o fascynacji Witkacowską wizją świata, widocznych nie tylko w charakterystycznym *dossier* galerii jego postaci, lecz także w katastroficznej aurze ukazanych zdarzeń. Zanurzając się w ekranową rzeczywistość, przebywamy w krainie czystego absurdu, usytuowani – jak powiedziała Witkacy – „nad zrębem planety”. Kosmiczna katastrofa, skutkująca całkowitą utratą czyjegokolwiek wpływu na sensowny bieg naszych codziennych spraw, nabiera w tej etiudzie monumentalnego, planetarnego wymiaru. Konflikt, którego jesteśmy nie tylko obserwatorami, ale i uczestnikami, ogarnia swym zasięgiem wszystko, co istnieje.

Ekranową rzeczywistość ogarnął kataklizm. Reakcją na to, co się dzieje ze światem, na prośbę o pomoc i krzyk „weź mnie z sobą” – może być tylko elementarny ludzki odruch: „chcę cię uchronić”, „zabij ten lęk”. Nic więcej, ale to i tak bardzo wiele. Wszyscy poszukują i spieszą na ratunek zaginionej Alicji. Ratując ją, może uda się uratować zagrożony katastrofą świat. To jedyna odpowiedź na entropię totalnego chaosu, w którym pogrąża się otoczenie. Piętrząca się przed widzem „piramida nonsensów” i rwący potok przeróżnych odmian destrukcji sprawiają, iż szanse na ratunek topnieją, w miarę jak zbliża się *Ostatnia Stacja Rezygnacja* (przypomnijmy, iż wszystkie przywołane cytaty, będące także tytułami piosenek Marka Grechuty z albumu *Szalona lokomotywa*, 1977, mają rodowód Witkacowski).

Nie chodzi tutaj o samo zakotwiczenie w realiach faktograficznie rozpoznanej czasoprzestrzeni historycznej takiego czy innego ukazanego na ekranie obiektu. Tym bardziej nie chodzi o stworzenie uporządkowanej chronologicznie sekwencji zdarzeń ukazanych w porządku przyczynowo-skutkowym. Rzeczywistość przedstawiona w *Przerwanym śniadaniu Braci*

Montgolfier jest rzeczywistością w stanie chaosu. Pełniąca rolę umownego początku, okrąglą rocznica pionierskiego lotu balonem to zaledwie punkt wyjścia i w gruncie rzeczy niekonieczny pretekst służący wzbogaceniu biegnącej swoim torem opowieści.

Kaskada chaotycznie nabiegających na siebie zdarzeń. Układ do niedawna trwały, teraz w stadium niepowstrzymanego rozpadu. Świat, który na naszych oczach i w naszej obecności – niczym „Szalona lokomotywa” – wyskoczył nagle z zawiasów logiki, nabierając pędu i zmierzając ku niewiadomemu. Wiadomy jest tylko program telewizyjny na dzisiaj. W trakcie jego odczytywania słyszymy, iż w stałym cyklu „Nasze ulubione katastrofy” tym razem znalazł się odcinek zatytułowany „Koniec świata” (z dodatkiem: „powtórzenie ze środy”).

Tak zaprojektowana ramówka telewizyjnego programu pociąga za sobą określone konsekwencje w sferze poetyki całości. Warto zwrócić szczególną uwagę na sposób zapisu i projekcji ekranowych obrazów. Tarkowski zastosował w swojej etiudzie osobliwą strategię komunikowania, polegającą na przewrotnym wykorzystaniu zakłóceń informacyjnych. Komunikują nie tylko komunikaty: zdeintegrowane, niczego nie tłumaczące. W myśl McLuhanowskiego prawa *medium is the message* – również przekaz komunikuje.

Umiejętnie wydobyta niedoskonałość medium (rozbiegówka, bip, morra, fonia bez wizji, ciągle zakłócenia i szумы, przerwy w emisji, defekty obrazu, niewyraźny dźwięk etc.) – wszystko to niesie z sobą ładunek ważnych znaczeń. Zdarzające się w *Przerwanym śniadaniu* co pewien czas zakłócenia wizji i fonii pełnią ważną funkcję semantyczną. Szумы stają się integralną częścią komunikatu. Daleka od doskonałości, ułomna technologia zapisu służy tutaj do wytworzenia intrygującego efektu artystycznego. Gdzie indziej naganny jako techniczny błąd przekazu i przejaw braku profesjonalizmu – brudny obraz i brudny dźwięk w zamierzony sposób wydobywa na jaw i organizuje w filmie Tarkowskiego celowo wprowadzone przez autora zaburzenia w przebiegu informacji.

Zmierzając ku niewiadomemu

Im bardziej oczekiwana informacja nie dociera do adresata, tym bardziej go intryguje i tym większe wywołuje u niego zainteresowanie. Techniczne ograniczenia realizacji obrócił w ten sposób autor na swą korzyść, czyniąc je integralnym elementem znaczeniowym spektaklu. Od początku do końca próbujemy wyłowić uciekający sens tego, co rozgrywa się przed nami. Zamiast niego zostaje nam zaprogramowana przez nadawcę niepewność. Zaburzony komunikat, przesyłany za pośrednictwem ułomnego kanału, zostaje podany w wątpliwość. Przystajemy „wierzyć w obraz”. Znajome wyglądy rzeczy postrzegamy jako obce, dziwne, ekscentryczne w nieoczekiwanych kontekstach, w jakich nieoczekiwanie się znalazły.

Już inauguracyjna sekwencja orientuje adresata, iż ma on do czynienia tylko i wyłącznie z fikcją jako oryginalnym wytworem autorskiej wyobraźni. I tak będzie przez cały film. Wykreowane w nim fikcyjne pole odniesienia konsekwentnie unika mimetyczności ekranowych przedstawień, mających na celu analogowe odwzorowywanie dookolnej rzeczywistości w skali 1:1. Ma ją przypominać, ale nie zastępować. Zarówno struktura semantyczna, jak i dynamika składni *Przerwanego śniadania Braci Montgolfier* zostały zaprojektowane przez autora nie po to bynajmniej, by cokolwiek naśladować, lecz po to, by ewokować rozmaite skojarzenia i prowokować widza do myślenia. Nie chodzi tutaj o jakąkolwiek imitację wyglądów rzeczywistości, lecz o pełną polotu zabawę w kino.

Stąd bierze się podstawowe wrażenie odbioru. Jest nim zaskakująca swoboda ekscentrycznych skojarzeń i konsekwentnie przeprowadzona eliminacja matryc fabularnych tudzież schematów kompozycyjnych, które mogłyby posłużyć za rodzaj „wyjaśnienia” kapryśnego i całkiem nieprzewidywalnego rozwoju akcji. Zamiast tego zostajemy skonfrontowani z wieloznacznym audiowizualnym uniwersum, którego zadaniem jest otworzyć całość widowiska na dyskurs dotyczący związków współczesnego człowieka i społeczeństwa z kulturą – pojmo-

waną i traktowaną jako system materialnych determinant i symbolicznych odniesień rzutujących na kulturową *praxis*.

Warto jeszcze w tym miejscu zwrócić uwagę na specyficzną funkcję koloru w tym barwnym filmie. W czasach realizacji *Przerwanego śniadania Braci Montgolfier*, czyli w roku 1979, kolor stał się już powszechnie obecnym elementem obrazu filmowego. Podobnie rzecz ma się z telewizją, choć w tym przypadku było w praktyce tak, że większość widzów w Polsce oglądała kolorowy program na czarno-białych telewizorach. Tarkowski i jego operatorzy zdecydowali się więc na użycie kamer wideo jako techniki alternatywnej i niejako pośredniej: oferującej inne niż w kinie i inne niż w telewizji możliwości kształtowania estetyki obrazu. Znajome widoki i scenerie wyglądają na ekranie na tyle odmiennie, iż efekt generalny okazał się autonomiczny względem wymienionych wyżej estetyk, w o wiele większym stopniu czyniąc nakręconą etiudę dziełem sztuki.

W zdumienie wprawia – nawet współczesnego widza – inwencja i realizacyjna biegłość twórców tego krótkiego filmu. Jeśli wziąć pod uwagę, że o dostępności do technologii cyfrowej użytej na potrzeby kinematografii nikomu się jeszcze wtedy u nas nie śniło – *Przerwane śniadanie Braci Montgolfier* jest od pierwszej do ostatniej sceny niezwykle popisem filmowej ekwilibrystyki w zakresie realizacji. Czegóż tu nie ma! Tasują się czasy i przestrzenie: bliższa i dalsza przeszłość, boczne kieszenie czasu, sceny imaginacyjne, teraźniejszość i hipotetyczna przyszłość.

Metafora tasowania – oprócz znaczenia dosłownego, które dotyczy zastosowanego sposobu montażu – zawiera w sobie jeszcze inny głębszy sens. Otóż tasowane są przez narratorkę *Przerwanego śniadania* karty nie z jednej, lecz z różnych talii. Sięgnięcie po nie pozwoliło niepomiernie skomplikować i wzbogacić konstrukcję filmowej czasoprzestrzeni utworu. Uwolnienie prezentowanego strumienia zdarzeń od fabularnego łańcucha przyczyn i skutków sprawia, że pojawiają się tutaj wszystkie możliwości i porządki relacji.

Mamy więc połączone z sobą w jedno sceny: ekstraspektywne, introspektywne, retrospektywne (flashbacki), a nawet futurospekcje (flashforwardy). Każdy następny obraz wymazuje i unieważnia poprzedni. Narrator tego filmu zdecydowanie nie próżnuje. Na skutek nieustannych „teleportacji” użytego materiału nic z tego, co pojawia się na ekranie, nie jest stałe, zdefiniowane i „na zawsze” ustalone w swym znaczeniu. Wszystko, co oglądamy, wydaje się w odbiorze zobaczone i usłyszane po raz pierwszy. W konsekwencji tych zabiegów zyskujemy „świeży dostęp do rzeczywistości”.

Tarkowski subiektywną kamerą filmuje gmach KC i ulicę Piotrkowską w taki sposób, jakby były one fragmentem jakiegoś nieznanego miasta, które przewija się przed naszymi oczami niczym strumień rzutowanych na ekran kadrów. Na przestrzeni szerszej całości operuje potokiem reporterskich notacji: wypadków, katastrof, kataklizmów, destrukcji współczesnego świata. Mimo tak znacznego udziału materiału dokumentalnego efekt estetyczny osiągnięty w *Przerwanym śniadaniu* wymyka się dokumentalnej dosłowności, nieustannie balansując na granicy realnego i nie-realnego. Mówimy bądź co bądź nie o wielkiej produkcji, lecz o stworzonym przy użyciu znikomych środków materialnych filmie abstrakcyjnym. *Notabene* najlepszym w polskim kinie lat 70. wydaniu filmowego kampu, jakie znam.

A jednak, dzięki pomysłowości realizatorów, zabawa w czyste kino, jaką zainscenizowano w tym filmie, zdaje się nie znać żadnych technologicznych ograniczeń. Zdjęcia poklatkowe, napisy wyświetlane na wielkiej tablicy (Polak potrafi: tor łyżwiarski na Stegnach), kalejdoskopowo zorganizowane migawki z materiałów archiwalnych, niebywały rozmach, swoboda i wdzięk detali inscenizacji, utrzymana w jednolitym stylu gra aktorów, odlotowe kostiumy, nowatorskie efekty dźwiękowe, finezyjny montaż atrakcji – wszystko to składa się na jedyne w swoim rodzaju fantastyczne widowisko łączące w sobie elementy filmu katastroficznego oraz science fiction.

Montaż jako demontaż

Jeśli szukać w polskim kinie końca lat 70. utworów, które w sposobie prowadzenia narracji posługują się techniką strumienia świadomości – *Przerwane śniadanie Braci Montgolfier* okaże się przykładem doprawdy rewelacyjnym. Student łódzkiej Szkoły Filmowej Michał Tarkowski, wraz z grupą współpracowników, zaprezentował niezwykłą biegłość narracyjną, która daleko wyprzedzała swój czas. Odfotografowała się w tym filmie trudna do zdefiniowania atmosfera niepewności, chaosu i postępującego rozpadu świata późnej PRL. Niczym w *Tryptyku z betonu, zmęczenia i śniegu* Stanisława Barańczaka (1980) – odkrywamy zaskakującą nietrwałość pękającego i kruszejącego na naszych oczach betonu.

Informacje pochodzące z dziennika telewizyjnego noszącego nazwę „Wiadomości ze świata i okolic” o niczym ważnym nie powiadają. To samo dotyczy wykonanych kamerą zapisów audiowizualnych „z życia wziętych”. Wszelkie konotacje percypowanych obrazów okazują się zaskakująco mało ważne dla procesu komunikowania. Ekranowe zdarzenia pojawiają się na moment, aby zaraz zniknąć, ustępując miejsca kolejnym. Wszystko wydaje się być podszyte nadchodzącym kataklizmem. Prowizoryczny montaż obrazów oznacza demontaż ich sensu. Organizacja audiowizualnego materiału wywołuje i ujawnia jego nieoczekiwaną dezorganizację. Medium (pojęcie to oznacza w tym przypadku wszelkie użyte przez twórcę środki przekazu) okazuje się zawodne i dysfunkcyjne w stosunku do pełnionego zadania. Nieczytelna informacja zawarta w obrazach produkuje dezinformację, podsycając u adresata przekazu ciekawość i pragnienie ładu komunikacyjnego. Zastany układ, równoznaczny tutaj z posiadaną przez widza – znajomą i oswojoną w praktyce codziennej egzystencji – pamięcią świata, rozsypuje się na ekranie niczym domek z kart.

Motywy przewodnim całości i jednocześnie skutkiem opisanych wyżej operacji jest poczucie narastającej entropii ukazywanego uniwersum: infinitywność, perspektywa nadchodzącej, mającej się wydarzyć, wyczuwalnie

bliskiej, lecz niemożliwej do przewidzenia, zmiany. Status niewiadomego, a więc informacyjnej niepewności, ogarnia i przenika wszystko, co pojawia się na ekranie. Grupa bohaterów skupionych w Akademii Podhalańskiej usiłuje na różne sposoby naprawić awarię i zażegnać nadchodzącą katastrofę.

Tsunami nonsensu i bezsensu nieuchronnie zmierza do unicestwienia wszelkiej racjonalnej myśli. Zaprezentowany w filmie Tarkowskiego surrealistyczny ciąg zdarzeń ma od początku do końca przebieg niedorzeczny i absurdalny, a one same wydają się umowne i w pewnym stopniu przypadkowe – włącznie z ewentualnością wymiany i zastąpienia przez zdarzenia względem nich alternatywne. Pojawienie się kolejnych także nadal niczego nie wyjaśnia poza tym, iż wszystkie razem uczestniczą w procesie rozpadu, stanowiąc szczególnego rodzaju masę upadłości.

Naprawdę liczy się w tym utworze co innego, a mianowicie: uruchomiony za pomocą strumienia audiowizualnych obrazów dyskurs, który posłużył autorowi do mapowania i umownego ukazania określonej lokalnej czasoprzestrzeni wyobraźni społecznej. Reżyserska pomysłowość tych aranżacji i umiejętność ich filmowego wykreowania za pomocą skromnych środków, jakimi dysponowali wówczas twórcy filmowi, budzi po latach szacunek i podziw. Dzieło sztuki powołuje do istnienia obraz świata tworzącego pole niedookreślenia i pulę możliwości dla wieloznacznych odczytań.

W dniach 8–9 kwietnia 1981 roku podczas XVIII Studenckiego Festiwalu Piosenki w Krakowie, w Śródmiejskim Ośrodku Kultury przy ulicy Mikołajskiej wystąpił Teatr Paranoiczny im. Eugeniusza Bodo ze spektaklem zatytułowanym *Wieczór bez moralu*. Jak informował okolicznościowy afisz, w programie znalazły się następujące części składowe widowiska:

Przerwane śniadanie Braci Montgolfier
(tragikomedia filmowa, bardzo kolorowa,
bez ograniczeń)

Więźniowie Prince'a Alberta
(dramat w 61 przeźroczach)

Tarot, Chiromancja, Wróżby i Gry Magiczne
Muzyka Duszy (z dopiskiem: przynieść instrumenty)

Kinomatograf nadświadomości
Aukcja przedmiotów artystycznych i szmacianej
Bizuterii

Ballady, piosenki i inne
Taniec niewykluczony

Tyle afisz wspomnianego krakowskiego spektaklu z 1981 roku. Teatr Paranoiczny im. Eugeniusza Bodo był, wedle opisu samego autora filmu *Przerwane śniadanie Braci Montgolfier*, swobodnym nieformalnym ugrupowaniem artystyczno-towarzyskim, skupiającym dusze filmowo-malarsko-muzyczne, oprócz członków ekipy tego filmu tworzyła grupa przyjaciół Teresy i Michała Tarkowskich oraz Bożeny i Jacka Kleyffów. Byli wśród nich między innymi: Michał Lorenc, Jerzy „Słoma” Słomiński, Michał Szczepański, Andrzej Bieniasz, Kuba i Zula Radomscy, Krzysztof Wierchoń, Marek Dyszlewski i inni. Skład Teatru pozostawał płynny i w zależności od doraźnych twórczych potrzeb wielokrotnie ulegał okazjonalnym zmianom.

Przywołaliśmy fakt artystyczny, jakim kilkanaście miesięcy po ukończeniu filmu stał się ów krakowski spektakl, nie bez pewnej premedytacji. Zaprezentowany na afiszu układ widowiska potwierdza bowiem w całej rozciągłości wyrażone wcześniej spostrzeżenie, iż w przypadku poetyki *Przerwanego śniadania Braci Montgolfier* liczy się nie tyle użyty w nim materiał (z natury rzeczy przygodny i mogący podlegać rozmaitym zmianom), ile jego specyficzna kolażowo-montażowa nadorganizacja, nadająca całości określony sens wyższego rzędu. Zarówno w swoich dokumentach, jak i w filmach fikcji reżyser umiejętnie wykorzystuje konstrukcję „ramy w ramie” i „spektaklu w spektaklu”, dążąc do wykreowania nowej odmiany groteski filmowej, zdolnej przekazać gorzko ironiczny autorski sposób patrzenia na rzeczywistość.

Absolutoryjna etiuda Michała Tarkowskiego nie jest dziełem reżysera surrealisty ani też arty-

stowskim nawiązaniem do repertuaru chwytów surrealizmu. Wręcz przeciwnie, jej nadrealna rzeczywistość – odrywając ekranowy świat od podłoża doraźnego tu i teraz – wyzwala magię sztuki w locie: uwolnionej od wszelkich doraźnych serwitutów i ideologicznych zobowiązań.

Przypomina tym samym, iż nie tylko filmowa, ale w ogóle wszelka twórczość czerpie wprawdzie dla siebie inspirację z rzeczywistości, jednak się do niej nie ogranicza ani też nie sprowadza, kreując ukazane w formie symbolicznej samoistne światy alternatywne.